

**UFRRJ**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DISSERTAÇÃO**

**Tablado e Palanque – A formação da categoria  
profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 –  
1945)**

**Flavia Ribeiro Veras**

**2012**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

## **Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945)**

**FLAVIA RIBEIRO VERAS**

*Sob a Orientação do Professor*  
**Alexandre Fortes**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Programa de Pós-Graduação em História, Área de Concentração “Estado e Relações de Poder”, Linha de Pesquisa “Relações de Poder, Trabalho e Movimentos Sociais”.

Seropédica, RJ  
Agosto de 2012

701.0309815

3

Veras, Flavia Ribeiro, 1986-

V476t

T

Tablado e palanque - a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945) / Flavia Ribeiro Veras - 2012.

~~136~~ f.: il.

Orientador: Alexandre Fortes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Curso de Pós-Graduação em História.

Bibliografia: f. 130-137.

1. Artistas - Rio de Janeiro (RJ) - Condições sociais - Teses. 2. Artistas - Rio de Janeiro (RJ) - Relações profissionais - Teses. 3. Artistas - Rio de Janeiro (RJ) - História - Teses. 4. Sindicatos - Artistas - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 5. Direito do trabalho - Brasil - Teses. I. Fortes, Alexandre, 1966-. II. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Curso de Pós-Graduação em História. III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIENCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**FLAVIA RIBEIRO VERAS**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração “Estado e Relações de Poder”, linha de pesquisa “Relações de Poder, Trabalho e Movimentos Sociais”.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM ----/----/-----

---

Prof. Dr. Alexandre Fortes - UFRRJ (Orientador)

---

Prof Dr. Norberto Osvaldo Ferreras - UFF

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Ribeiro Fontes – CPDOC

---

Profa. Dra. Fabiane Popinigis - UFRRJ

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar cabe agradecer aos meus pais, que não apenas apoiaram na minha decisão de fazer o mestrado em história, como também se sentiram orgulhos. Minha mãe, apesar da característica superprotetora, esforçou-se para entender e aceitar meus momentos de clausura ou de desespero total. Enquanto ao meu pai devo a vivência de ter crescido em meio às questões sindicais, isso, com certeza, influenciou tanto na escolha, quanto no olhar e nos meus questionamentos sobre meu objeto – a categoria dos artistas.

Meu orientador, Alexandre Fortes, por quem tenho muito carinho, admiração e respeito, é fundamental, não apenas para essa dissertação, mas para minha formação profissional como historiadora. Afinal, o fechamento dessa etapa marca sete anos de orientação e quilos de textos corrigidos. Agradeço à Fabiane Popinigis e Norberto Ferreiras por todos os comentários e críticas absolutamente relevantes que muito me fizeram repensar minhas questões. Ao professor Paulo Fontes pelas reflexões bastante interessantes no curso sobre México e Argentina. À William Martins pelo carinho e a amizade e por sempre se colocar disponível para me ajudar tanto em questões pessoais quanto profissionais. Agradeço também aos professores Álvaro Nascimento e Caetana Damasceno por me ajudarem a resolver os impasses administrativos que tive pelo caminho.

Essa dissertação não seria possível sem a ajuda de uma série de funcionários do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, durante quase um ano que pesquisei no Bloco F todos fizeram o possível (e às vezes o impossível) para que eu tivesse o material certo nas mãos. Agradeço também ao pessoal da Funarte, da Biblioteca Nacional, do MIS, principalmente à minha amiga Aline Soares e, sobretudo, aos funcionários Sindicato dos Artistas, que me ofereceram toda liberdade para manusear seus materiais, e ao sempre atencioso, “Seu Quim”, que trabalhava no arquivo do Sindicato até falecer por problemas cardíacos.

Gostaria de agradecer também aos meus amigos que entenderam minhas ausências, mas cito os que diretamente influenciaram nesse trabalho, lendo, ou jurando que iriam ler partes dele: Luana Santos, Beatriz Arantes, Eduardo Sabioni, Leonardo Hollanda, João Gabriel Ascenso, Edmar Junior, Lucrecia Mascarenhas e Mariana Teixeira. Não poderia deixar de lembrar de Pedro Barçante, que seguiu comigo nestes dois anos como um companheiro exemplar e se fazendo uma pessoa que sempre lembrarei com muito carinho. Outro que sempre está presente em tudo que faço, embora não seja muito convencional citá-lo nos agradecimentos, é o meu cãozinho, Quincas Borba, que apesar de disputar atenção com o computador e destruir as minhas folhas de revisão foi o único que teve paciência para me ouvir lendo o material em voz alta. Marco também o pessoal da Bônus Consultoria (Fernanda Barros, Bruno Capelato, Alexandre, Cristina Boaventura, Diogo Neves, Fillipi Conforti e Victor Hugo, nosso denguinho) quero me desculpar, de novo, por todas as minhas ausências, já que eu estava “escrevendo a dissertação”. Fica o aviso para vocês se prepararem para entender também o meu doutorado!

## RESUMO

VERAS, Flavia Ribeiro. **Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945)**. 2012. 166p Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2012.

Este trabalho tem o intuito de estudar a transformação do corpo de artistas do Rio de Janeiro em uma categoria trabalhista. O corte temporal estabelecido para essa pesquisa é 1918, dada de fundação da Casa dos Artistas e 1945, data da publicação do último estatuto do Sindicato dos Artistas produzido durante o governo Vargas. Pensar a profissionalização dos artistas e sua organização trabalhista tem muito a ver com o processo de industrialização e com o incremento da indústria das diversões na cidade que aprofundou as diferenças entre o trabalhador-artista e o artista-empresário (que, além de artista, era o dono da companhia). É muito importante, para a construção desse trabalho, refletir sobre a montagem do Sindicato da categoria e suas ligações com o poder público. Outro ponto importante foi a descrição da categoria. Em uma análise quantitativa, foi possível traçar o perfil dos artistas que atuavam no Rio de Janeiro, em termos de raça, gênero, estado civil e escolaridade, bem como os espaços de trabalho: companhias teatrais, circos, cinemas e rádios e as diversas categorias que em que se subdivide a profissão de artista: bailarinas, atores, dançarinas, cantores, circenses etc. Foi possível perceber, através do cruzamento de informações, que algumas especializações eram mais prestigiadas e ofereciam maior segurança no emprego do que outras.

**Palavras-chave:** História do Trabalho no Brasil. Artistas. Sindicatos. Legislação Trabalhista.

## ABSTRACT

Veras, Flavia Ribeiro. **Stage and Scaffold - The formation of the professional category of artists in Rio de Janeiro (1918-1945)**. 2012. 166p Thesis (MA in History). Institute of Humanities and Social Sciences, Graduate Program in History, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2012.

This work aims to study the transformation of the body of artists from Rio de Janeiro in a labor category. The time limits established for this study are 1918, year in which the House of Artists was founded and 1945, last date of publication of the statute of the Artists Union produced during the Vargas government. Thinking about the professionalization of artists and their labor organization has a lot to do with the process of industrialization and growth of the entertainment industry in the city, that deepened the differences between the worker-artist and artist-entrepreneur (who was an artist as well as the owner of the company). It is very important for the construction of this work to reflect on the building up of the Union that represented the category and its links with the government. Another important point is the category description. In a quantitative analysis, it was possible to trace the profile of the artists who worked in Rio de Janeiro, according to race, gender, marital status and education, as well as their workspaces (theatrical companies, circuses, theaters and radios); and the categories in which the profession of artist was subdivided (dancers, actors, dancers, singers, circus etc.) Therefore, it became possible to conclude, through the intersection of information, that some specialties were most prestigious and offered greater job security than others.

**Keywords:** Labor History in Brazil. Artists. Unions. Labor Law.

## **LISTA DE ABREVIACÕES E SÍMBOLOS**

CLT Consolidação das Leis Trabalhistas  
DCDP Divisão de Censura de Diversões Públicas  
DIP Departamento de Imprensa e Propaganda  
INCE Instituto Nacional do Cinema Educativo  
SBAT Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais  
SCDP Serviço de Censura a Diversões Públicas  
SNT Serviço Nacional de Teatro



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I – METAMORFOSES DE UMA INSTITUIÇÃO – DE SOCIEDADE BENEFICENTE A SINDICATO CLASSISTA.....</b>	<b>17</b>
1.1 A Casa dos Artistas e o tetro no início do século XX.....	18
1.2 A Casa dos Artistas, um sindicato classista.....	32
1.3 Poder público e os artistas – relações secretas.....	43
<b>CAPÍTULO II – INSTITUIÇÕES, DIREITO E TRABALHO: OS ARTISTAS COMO PARTE DA CLASSE TRABALHADORA.....</b>	<b>52</b>
2.1 A CLT – a definição legal da classe trabalhadora e seus direitos e deveres.....	53
2.2 Lei Getúlio Vargas – a inserção dos artistas entre os trabalhadores.....	62
2.3 A Casa dos Artistas e a Lei de Sindicalização.....	69
2.3.1 As instituições para a regulação da atividade artística durante o Primeiro Governo Vargas.....	91
<b>CAPÍTULO III – DESVENDANDO A CATEGORIA DOS ARTISTAS.....</b>	<b>85</b>
3.1 Artista – o trabalho e o estigma.....	91
3.2 O trabalho nas companhias teatrais.....	96
3.3 Cassinos e rádios – os melhores empregos para os artistas.....	108
3.4 Cinema – um concorrente do teatro?.....	115
3.5 Os artistas sindicalizados.....	120
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>128</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>130</b>

## INTRODUÇÃO

Rápidas mudanças advindas da tecnologia, da crescente indústria, do intenso processo de urbanização e do inchaço populacional na cidade do Rio de Janeiro fizeram proliferar diversas opções de diversões<sup>1</sup>, na virada do século XIX. A crescente participação do capital nas artes e no entretenimento fomentou a ação de empresários e a profissionalização de artistas.<sup>2</sup>

Os teatros eram lugares para ser frequentados após o trabalho pelos operários ou por jovens em busca dos espetáculos dançantes, onde podiam admirar as *girls*<sup>3</sup> sem infringir a moralidade da época. Era o caso das peças do gênero de revista<sup>4</sup>, burletas<sup>5</sup> e de algumas comédias de costumes<sup>6</sup>. A crítica considerava a maioria desses gêneros como de péssimo gosto; eram entendidos como espetáculos que tinham por finalidade simplesmente fazer rir. Esta posição levava à discussão da função do teatro: Arte ou mercadoria? Embora muitas estratégias tenham sido pensadas, inclusive pelas associações de profissionais artistas<sup>7</sup>, para “melhorar a qualidade” do teatro brasileiro, a capitalização do divertimento forçava o diálogo da produção artística com o mercado. O teatro já havia se transformado em uma forma de entretenimento popular que mobilizava artistas profissionais, empresários e um público heterogêneo. A diversidade social do público pode ser percebida pela diferença entre os valores dos ingressos postos a venda no teatro João Caetano, para as apresentações da revista *Não quero saber mais dela*, um grande sucesso de público<sup>8</sup>: Poltronas, seis mil reis; Frizas e Camarotes de Primeira, trinta mil reis; Camarotes de Segunda, vinte e cinco mil reis; Camarotes de Terceira, quinze mil reis; Balcões, quatro mil reis e Gerais, dois mil reis<sup>9</sup>.

Um rápido estudo sobre as peças e autores do teatro de revista, feito por Cafezeiro, aponta que as suas histórias retratavam a dureza da vida no subúrbio, a aflição do sertanejo, uma traição conjugal, dentre outros assuntos. Esses temas se misturavam fazendo chacota para com políticos, através da sagacidade dos atores que muito

<sup>1</sup> Ver: CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. **A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Pascoal Segreto**. Dissertação de Mestrado em Teatro pelo Centro das Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 1997. p. 25 -37.

<sup>2</sup> HOBBSAWN, Eric J. **A Era dos Impérios (1875 – 1914)**. Rio de Janeiro Paz e Terra, 2005. p. 312

<sup>3</sup> Girls era como se chamava as vedetes que dançavam promovendo apoteoses nos espetáculos em teatros ou cassinos.

<sup>4</sup> “Gênero teatral, de caráter popular, que mistura diferentes linguagens dramáticas o canto, a dança, a comédia, a opereta, o circo e o teatro declamado, num mesmo gênero. Sem grande preocupação com um enredo rígido e contínuo, e se aproximando frequentemente da paródia, em ritmo musical, a revista tende ao escracho, satirizando costumes sociais e políticos de uma época, não se furtando de repetir velhas piadas surradas cacoetes e tipos surrados pelo uso, mas agrado das plateias. Seus atos são divididos habitualmente em quadros mais ou menos independentes entre si, ainda que ligados por um tema comum e uma sucessão de números coreógrafos e esquetes humorísticas. Primando pelo luxo, pela ostentação feérica das luzes e dos brilhos, por um elenco cujo forte são belas vedetes e as piadas picantes, o gênero nasceu provavelmente por volta de 1715, nos teatrinhos da feira de Saint-laurent e Saint-Germain, na França.” TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro**. São Luís: Instituto Geia, 2005. p.235.

<sup>5</sup> “Comédia ligeira, originária do teatro italiano do século XVI, menos caricatural que a farsa geralmente entremeadada de números musicais. De caráter alegre e vivo e muito próxima da opereta, seu texto parte, em princípio de um ludíbrio preconcebido; peça alegre, em prosa de versos cantados.” TEIXEIRA, *Ibidem*, 2005. p.60.

<sup>6</sup> Comédia de costumes é definida como “que reflete os costumes, usos, ideias e sentimentos habituais de determinada sociedade em uma época, de uma classe social ou de uma profissão, tratamento que constituía a base do teatro cômico latino. TEIXEIRA, *Ibidem*, 2005. p. 83.

<sup>7</sup> Ver boletim da Casa dos Artistas de Fevereiro de 1928.

<sup>8</sup> Durante todo mês de Setembro de 1927 o jornal Correio da manhã teceu elogios à peça.

<sup>9</sup> Correio da Manhã, 01 de Setembro de 1927.

frequentemente agiam por improviso, no chamado “teatro ligeiro”<sup>10</sup>. Na visão de Maria Helena de Oliveira Kühner o gênero de revista tinha ares de arte popular. As peças eram produzidas em série, apresentando baixo custo de produção, cenários reaproveitados e roupas pouco galantes, temas que pareciam se repetir e atores raramente ensaiados devido ao pouco tempo que as peças ficavam em cartaz. Elas refletiam a cultura e o cotidiano da classe subalterna, com elementos de crítica social.<sup>11</sup>

A condenação aos gêneros populares acontecia pelas camadas intelectualizadas médias e altas da sociedade carioca, que desprezavam os temas dos autores de revistas por se inspirar nos subúrbios<sup>12</sup>. As referidas peças realmente tinham por objetivo principal lotar os teatros, a bilheteria era o ganha-pão dos empresários e dos atores, tratava-se de profissionais que vendiam ao público a mercadoria mais valorizada: o riso.<sup>13</sup>

Tal “má qualidade” do teatro brasileiro se torna um problema realmente perturbador para as elites intelectuais com o advento da Primeira Guerra Mundial. Forçaram-se transformações no teatro nacional. O conflito impediu a vinda das companhias portuguesas e francesas que constantemente se apresentavam nos cassinos e nos teatros chiques da capital<sup>14</sup>. Com o movimento modernista ganhando força, especialmente a partir de 1922, agitavam-se as ideias pela construção da arte nacional. Embora muitos defendessem que o teatro foi impermeável às ideias modernistas<sup>15</sup>, para Veneziano, o gênero de revista encarnava o pensamento moderno no teatro brasileiro<sup>16</sup>. Isto porque, como já foi dito, ele explorava os tipos nacionais, o cotidiano e os conflitos da cidade, demonstrando assim sua brasilidade.

Durante a Primeira República e, sobretudo, no primeiro governo Vargas, a construção da identidade cultural brasileira passava necessariamente pelo teatro de revista, pelas músicas sertanejas e pelo carnaval. Velloso afirma que parte da elite intelectual pareceu perceber o papel destes personagens e de suas práticas para que, no diálogo com a cultura europeizada, fosse criado o nacional.<sup>17</sup> Segundo Wisnik esse processo se dá no sentido da hibridização cultural, mas com certos limites:

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância, pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito.<sup>18</sup>

<sup>10</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta à Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; EDUERJ: FUNARTE, 1996. p. 450 – 477.

<sup>11</sup> KÜHNER, Maria Helena de Oliveira. **O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. p. 63- 98.

<sup>12</sup> TROTTA, Rosyane. “O teatro brasileiro: décadas de 1920 – 1930”. In: **O teatro Através da história**. Rio de Janeiro: CCBB; Entrouage Produções Artísticas, 1994. 2v. p. 123.

<sup>13</sup> *Idem*. p. 111 – 137. E CAFEZEIRO, Edwaldo. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta à Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; EDUERJ: FUNARTE, 1996. P. 441 – 477.

<sup>14</sup> CAFEZEIRO, *Ibidem*. p. 442 - 445

<sup>15</sup> MAGALHÃES, Vânia de. “Os comediantes”. In: **O teatro Através da história**. Vol.2. Rio de Janeiro: CCBB/Entrouage Produções Artísticas, 1994. p. 161-172.

<sup>16</sup> VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista... oba!**. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996. P. 71.

<sup>17</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. “O modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Neves de Almeida (orgs.). **O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Volume 1, p. 359 – 371.

<sup>18</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo).” In: [Música] **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972.p. 133.

O incentivo para a construção do nacional, nas peças teatrais, passava pela censura do Conservatório Dramático, que julgava a “qualidade” das obras e a interpretação dos personagens. Com isso, a censura incidia mais sobre o trabalho do artista do que sobre o texto em si.

O trabalho censório proibia comentários de duplo sentido e alusões vulgares, buscando com isso construir uma sensibilidade no público. Isso era facilmente demonstrado no momento em que o controle se dava sobre a maneira de atuar dos atores. Quando uma das atrizes tinha que cantar uma música em que se dizia que uma cabritinha gostava de dar pulinhos fazendo *mé* a cena era liberada pelo censor dependendo da entonação que a atriz desse.<sup>19</sup>

O trecho acima foi retirado da “Revista Rio Pesquisa”, na qual o historiador Marcos Bretas comentava sua pesquisa sobre a censura no teatro de revista. Vale lembrar, neste exemplo dado, da “cabritinha que gostava de dar pulinhos fazendo *mé*”, remete ao presidente Arthur Bernardes, apelidado de “Mé”, ou “Seu Mé”. Isso ilustra como o teatro de revista se apropriava de casos políticos e populares para ironizá-los.

Com a tentativa de montagem de um teatro nacional “de qualidade” por instrumentos do Estado, a revista era o gênero que sofria mais pressão tanto do Conservatório Dramático, quanto da crítica teatral, devido a essa característica de incentivar a improvisação e o riso fácil da plateia. Para os amadores ou profissionais de situação financeira mais abastada, existiam algumas escolas dramáticas privadas e estatais, de ginástica, de canto, de dança e de representação. O circo funcionava como uma escola para os artistas, mas não era uma forma bem vista. Porém, enquanto o trabalhador circense era discriminado pela crítica e elites intelectuais, os artistas profissionais questionavam a utilidade da formação de atores nas escolas dramáticas.

Não acredito muito em escolas de teatro. Para mim isso é luxo inútil. Teatro é prática. A teoria não faz atores. Que adianta saber quem foi Plauto ou Terêncio se não souber representar? Teatro se aprende no palco, em contato com o público. Teremos que vencer a nós mesmos para depois vencer as dificuldades da cena.<sup>20</sup>

Ainda na década de 1920 formaram-se núcleos para produzir teatro de “boa qualidade”. É o caso do grupo de amadores chamado “Teatro de brinquedo”, que tem como fundadores Álvaro e Eugênia Moreyra. Era uma companhia muito respeitada, mas que criticava duramente a profissionalização dos artistas. Eles acreditavam que a arte não poderia ser influenciada pelo mercado, mas deveria apenas pautar-se apenas na reflexão sobre o mundo e a vida.<sup>21</sup>

Além deste tipo de medida individual visando o melhoramento da arte dramática brasileira, o Estado na Primeira República, tentou investir no setor. Por falta de verba ou vontade política, os projetos raramente saíram do papel, e quando foram efetivados não tiveram sucesso duradouro, nem mesmo transformador. Talvez o primeiro destes esforços concretos seja fruto da política imperial. Em 1871 criava-se o Conservatório Dramático, que tinha a função de fiscalizar as peças teatrais, e iniciava-se a construção de um teatro que seria custeado pelo Estado. Eram subvencionadas as empresas particulares que representassem material julgado conveniente pelo Conservatório. Em 1873, o deputado Cardoso de Meneses autorizou a criação do Teatro Normal, que somente em 1920 veio a

<sup>19</sup> BRETAS, Marcos. “teatro de revista – Os arquivos da censura revelam a moralidade de uma época”. In: Rio pesquisa. Ano 1. V.1. Rio Pesquisa. Ano 1 volume 1. p. 30 - 31. <[http://www.faperj.br/downloads/revista/Rio\\_Pesquisa\\_1\\_2007.pdf](http://www.faperj.br/downloads/revista/Rio_Pesquisa_1_2007.pdf)>

<sup>20</sup> FERREIRA, Procópio. **Procópio apresenta Procópio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.30 - 31.

<sup>21</sup> *Idem*. p.130.

ter regulamento e companhia próprios, a Companhia Dramática Normal.<sup>22</sup> Em 1894, já no Regime Republicano, criou-se um imposto a ser pago pelas empresas estrangeiras visando à construção do Teatro Municipal, mas estes impostos acabaram por não se reverter para a construção do prédio.

Vale lembrar que, já nos tempos do Império, o Estado era chamado para investir e tutelar a produção artística<sup>23</sup>, sendo entendido pelos artistas e público como um agente com interferência legítima, embora negociada, na produção artística. O Estado, tanto na Primeira República quanto com Vargas, associou-se a entidades civis para estes fins. A Casa dos Artistas uniu forças com o Estado para a construção da Comédia Brasileira, ainda na década de 1920<sup>24</sup> - que, no entanto, se concretizou somente em 1940, e ainda assim com sucesso questionável. Apesar de contar com grandes atores, suas peças tinham caráter abertamente estadonovista, e as apresentações de cunho nacionalista atraíam pouca atenção do público.<sup>25</sup> De efetivo foi criado o Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909. A ideia de sua construção foi proposta por Aluísio de Azevedo, em 1894, mas não logrou sucesso imediatamente. Somente em 1905, sob o signo da reforma urbana de Pereira Passos, ele começou a ser construído<sup>26</sup>.

Houve outras tentativas mais populares de incentivar a produção teatral de maneira menos discriminatória. Durante a Primeira Guerra, criou-se o Teatro da Natureza, que consistia na encenação de das peças ao ar livre. Eram realizadas no Campo de Santana e tinham por objetivo criar empregos para os artistas que estavam com dificuldades de encontrar trabalho devido à crise econômica que se abateu sobre o país. O afloramento do nacionalismo fazia com que os atores estrangeiros comesçassem a perder influência nos palcos brasileiros. Existia uma série de clamores para que no mínimo dois terços dos elencos das empresas nacionais fossem compostos de artistas brasileiros<sup>27</sup>. Foi neste período que o sotaque português de Portugal foi sendo abolido das peças apresentadas no Brasil, como uma iniciativa aprovada pelo público e pelo Estado, mas que não apresentou continuidade.<sup>28</sup>

Outro tipo de produção teatral, sem um marco inicial nítido, é o teatro operário. De cunho notadamente anarquista, por vezes se confundiu com as revistas por fazer críticas sociais, explorando, muitas vezes, a nudez e os temas do cotidiano. Embora alguns artistas renomados tenham participado do teatro militante, como Maria Olga Narduzzo Navarro, Lélia Abramo e Itália Fausta – sendo a última atuante também no Teatro da Natureza, famosa pelo seu talento como atriz e membro fundadora da Casa dos Artistas – a ideia do teatro anarquista era que os operários encenassem no palco seu

<sup>22</sup> MICHALKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado: As companhias oficiais de teatro no Brasil e polêmica**. São Paulo – Rio de Janeiro: Editora Hucite, 1992. p. 7-12.

<sup>23</sup> MICHALSKI, Ian. **Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica**. São Paulo: HUCITEC, 1992. p. 7-12.

<sup>24</sup> A Comédia Brasileira seria montada com a intenção de ser uma companhia que visava a valorização do “teatro nacional”, buscando reproduzir textos nacionais e ter elenco predominantemente de brasileiros natos ou nacionalizados. Ver MICHALKI, Yan e TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado: As companhias oficiais de teatro no Brasil e polêmica**. São Paulo – Rio de Janeiro: Editora Hucite, 1992. p.11.

<sup>25</sup> MICHALKI, Yan; TROTTA, Rosyane. *Ibidem* p. 11.

<sup>26</sup> BENETTI, Pablo. **Projetos de Avenidas no Rio de Janeiro (1830-1995)**. Tese de Doutorado: FAU/USP, 1997. p.78-130.

<sup>27</sup> Havia determinações neste sentido nos projetos de criação das Companhias vinculadas ao Estado: Companhia de Teatro Normal e na Comédia Brasileira. A Casa dos Artistas e a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais se mobilizaram neste sentido. Alguns empresários como Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes declaravam que procuravam empregar em suas companhias o mínimo de dois terços de atores nacionais.

<sup>28</sup> CAFEZEIRO, *Ibid.* p. 370.

próprio cotidiano, fazendo-se dessa forma um teatro pedagógico<sup>29</sup>. Estas peças utilizavam as técnicas habituais do teatro como a apoteose, as danças e as músicas para colocar os temas que desejavam tratar:

O teatro foi escolhido para a pregação e difusão de um ideário social de libertação, às vezes anticlerical, que de um lado, pelo caráter político de suas atividades teatrais; e de outro pela simples busca do conhecimento, fez o operariado refletir sobre manifestações populares e descobrir problemas básicos de sua existência de classe.<sup>30</sup>

Este teatro anarquista, além de possuir o caráter militante foi também uma forma de integração entre os imigrantes italianos. Formaram-se grupos de teatro amador que ficaram conhecidos como filodramáticos. Jaime Cubero<sup>31</sup> esclarece que o resgate das fontes do teatro anarquista é difícil devido a ação policial nos anos de ditaduras, mas ele cita algumas companhias que funcionavam como centros anarquistas, cujo material foi preservado e que atuavam em São Paulo como: Grupo Filodramático Social (1905); Grupo Filodramático do Centro de Estudos Sociais do Brás (1906); Grupo Libertário do Brás (1910); Grupo Aurora Libertas (1911); Círculo de Estudo Sociais Francisco Ferrer (1912); Circulo Filodramático Libertário (1914); Centro Feminino Jovens Idealistas (1915); Associação Universidade Popular de Cultura Racionalista (1915); Centro de Estudos Sociais Juventude do Futuro (1920); Grupo Nova Era (1922).<sup>32</sup> Segundo Cubero, no Rio de Janeiro, também havia essas companhias, mas estudos específicos sobre elas são escassos.

Não se pode dizer que muita coisa mudou na produção teatral e a na doutrina estatal sobre o teatro e seus “trabalhadores” no pós-1930. Existiram algumas transformações progressivas, que refletem mais a execução bem sucedida de políticas públicas para o campo artístico do que uma transformação da visão sobre a função do teatro na sociedade. A produção cultural, sob herança do modernismo, continua a reproduzir a necessidade de unir, através da arte, todos os “tipos” brasileiros, mas o projeto Varguista se torna mais efetivo e com amplo sucesso porque a política Varguista atuava no sentido de, mesmo em um governo ditatorial, como foi a fase Estadonovista, envolver toda a população, inclusive os trabalhadores como cidadãos.

A política trabalhista foi de central importância para o governo Varguista. Com a aprovação de leis para o trabalho e com a montagem da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), Vargas conseguiu o apoio das massas urbanas, que no pós 1945 se tornarão importante corpo eleitoral. Conforme se apresenta na CLT (1943) e na Lei Getúlio Vargas (1928) os artistas eram incluídos como membros da classe trabalhadora intelectual e deveriam atuar no sentido de “engrandecer a cultura nacional”<sup>33</sup>.

Mario Lago, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, nos conta uma história que serve tanto para refletirmos sobre a política trabalhista, quanto sobre a censura às diversões públicas. Ele relata que certa vez participou de uma peça de teatro, na qual um dos atores fazia o papel de Vargas e outro o do malandro. O malandro dizia

<sup>29</sup> CABRAL, Michelle Nascimento. **Teatro Anarquista, Futebol e Propaganda: tensões e contradições no âmbito do lazer**. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 77 -84.

<sup>30</sup> Id. Ibid. p. 372.

<sup>31</sup> Ativo militante anarquista, jornalista, intelectual e pedagogo. Militou no Centro de Cultura Social, no bairro operário do Brás em São Paulo, trabalhando com teatro anarquista.

<sup>32</sup> Entrevista com Jaime Cubero. In: *Educ. Pesqui. vol.34 no.2 São Paulo May/Aug. 2008. Disponível em:* <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022008000200013&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022008000200013&lng=pt&nrm=iso)>

Acessado em 12/07/2012.

<sup>33</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1940.

que iria ensinar um golpe a Vargas, mas mais que depressa o personagem de Vargas dava uma rasteira no malandro dizendo conhecer estes golpes há muito tempo. Esta peça foi celebrada, recebendo inclusive a visita do presidente no teatro e o convite para representá-la no Palácio do Catete. No entanto, Mário Lago faz a comparação com outra peça, na qual por algum motivo um trabalhador entrava na Justiça do Trabalho contra o patrão. Ele sempre ganhava, mas o patrão recorria da decisão enquanto a família do operário envelhecia. Esta peça foi censurada. Segundo o artista, a política trabalhista era a menina dos olhos do presidente e sobre ela não poderia haver críticas.<sup>34</sup> Tal como mostra essa história, os artistas, fora do sindicato, estavam atentos e reativos às questões políticas.

Durante o primeiro governo Vargas foram criadas muitas instituições de fomento e regulação da produção teatral, tais como escolas dramáticas, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e a Secretaria de Educação Musical e Artística (SEMA), além da manutenção de projetos iniciados na Primeira República como o Conservatório Dramático, o Teatro Escola e as companhias teatrais estatais. Eles deveriam incentivar, inclusive financeiramente e com prêmios, produções favoráveis ao regime político. Foi montado também um sofisticado aparato policial que registrava a partir da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) todos os artistas que se apresentassem no Rio de Janeiro e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

O teatro de revista continuou sendo mal visto, embora fosse também o mais popular e o que oferecia maior número de empregos para os artistas. O crescimento populacional e industrial, se por um lado aumentou o público e encurtou as distâncias, por outro, promoveu formas de diversões que não necessitavam do artista. Os especialistas em teatro costumam defender que é em 1940, com a encenação da peça “vestido de noiva”, que se faz uma revolução na forma de fazer teatro no Brasil.<sup>35</sup> Os defensores do teatro de revista argumentam que ao celebrar o 1940 o que se faz é comemorar um teatro elitista e excludente.<sup>36</sup> A Casa dos Artistas e o Sindicato dos Artistas fizeram parte dessa transformação, uma vez que se viam como instrumento junto ao poder público de modernização do teatro.<sup>37</sup>

Tendo exposto rapidamente as questões debatidas durante os anos de 1920 - 1945 sobre o teatro, colocamos que o interesse da pesquisa são os atores, as atrizes, as dançarinas, os palhaços, os ilusionistas, os pontos, os maquinistas e todo pessoal que trabalhava na execução e montagem das peças. Trato especificamente dos profissionais da arte de palco. Sobre o começo da vida como artistas, podemos defender que alguns se dedicavam à profissão por opção, bem nascidos, tiveram possibilidade de estudar e para o desgosto da família, talvez seduzidos por pernas desnudas ou pela boemia, seguiram a vida de artistas. Porém, a maioria da força de trabalho no setor era constituída pela camada mais pobre da sociedade.<sup>38</sup> Ou seja, o mundo de trabalho artístico podia absorver parte da mão de obra que estava alijada do trabalho industrial, por vontade própria ou incapacidade de incluir-se.

Dessa maneira, objetiva-se aqui refletir sobre a organização trabalhista dos artistas no Rio de Janeiro. O resgate da história da formação da categoria se dá através da Casa dos Artistas (1918) e do Sindicato dos Artistas (1931), estas instituições, que tem origem comum, sendo importantes fontes para desvendar as expectativas dos artistas e suas

<sup>34</sup> Museu da Imagem e do som (MIS) – entrevista com Mário Lago (1992).

<sup>35</sup> MAGALHÃES, *Ibidem*, p.160-172.

<sup>36</sup> VENEZIANO, Neyde. *Ibidem*. P. 71.

<sup>37</sup> Anuário da casa dos Artistas, 1940.

<sup>38</sup> LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995. p. 30 – 37.

diferentes estratégias de luta a partir de 1918. Assim, a dissertação se dividirá em três capítulos.

O primeiro tem a intenção de descrever a montagem das instituições e estudar sua vinculação com o poder público. A conexão entre as agremiações e o Estado é importante porque reflete diretamente na atuação dos membros associados e na visão deles sobre a instituição.

No segundo capítulo, trataremos das leis trabalhistas que envolvem os artistas, ou seja: a lei Getúlio Vargas de 1928, a Lei de Sindicalização de 1931 e a CLT de 1943. Todas essas leis, à exceção da primeira que corresponde apenas aos artistas foram feitas para regular o trabalho nas empresas privadas como um todo, incluindo as empresas de diversões. Nesse capítulo serão destacados os pontos específicos sobre os artistas, tal como, serão problematizadas as instituições criadas pelo governo para regular a atividade artística e sua relação com os artistas e com o Sindicato da categoria.

Por último, no terceiro capítulo procuramos traçar o perfil da categoria a partir das fichas arquivadas pela Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro.<sup>39</sup> Através de gráficos e tabelas montadas a partir do conteúdo dessas fichas será montada uma pesquisa quantitativa sobre os integrantes da categoria dos artistas. No entanto estas fontes também terão um emprego qualitativo: questões como casamentos, posição social da mulher e racialidade serão discutidas dialogando as fichas e os preconceitos sociais do período.

---

<sup>39</sup> Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.



## CAPÍTULO I

### METAMOSFOSES DE UMA INSTITUIÇÃO – DE SOCIEDADE BENEFICIENTE À SINDICATO CLASSISTA

O estudo de uma categoria trabalhista não passa apenas pela construção de uma entidade representativa de classe, uma série de experiências individuais e coletivas precisam estar envolvidas até que um grupo de pessoas percebam alguma identidade entre si, como também, dentre toda a classe trabalhadora<sup>40</sup>. Isto pode passar ou não pela construção de uma instituição, mas o fato é que se identificando como grupo e traçando, em conjunto estratégias de luta é normal que um corpo institucional seja montado ou organizado em torno do grupo.

Muitos estudos de caso já foram elaborados tendo em vista a sistematização de algumas categorias trabalhistas. Os sindicatos ou associações beneficentes montados são percebidos como consequência da organização dos trabalhadores ou resultam dos esforços do patronato em mostrar-se preocupados com o bem estar dos empregados, evitando assim, greves e outras manifestações trabalhistas<sup>41</sup>. No caso dos artistas o processo é bastante complexo. Com base nisso, será montado um histórico da Casa dos Artistas, associação que deu origem ao atual sindicato, tendo em vista os conflitos que marcaram a instituição e que auxiliam a refletir sobre como os artistas se constituíram com categoria.

É imprescindível o debate sobre papel do teatro na sociedade carioca na entrada do século XX. Havia a discussão sobre ele se tratar lazer ou arte. Isto se acentua com a pressão das empresas teatrais e com um público amplo, bastante ansioso por comédias cotidianas. Essa dicotomia se acirra no Rio de Janeiro no final do século XIX e continua a se fortalecer no século XX<sup>42</sup>. Durante esse tempo, a cidade implementou o capitalismo e a urbanização. Essa transformação se deu não somente nos quadros econômicos, demográficos e arquitetônicos, mas, sobretudo, no modo de vida cotidiano<sup>43</sup>. Neste cenário, no qual o crescimento do movimento operário e o fortalecimento da cultura do lazer tiveram papéis fundamentais, o artista começa a ser entendido como um trabalhador. Dele é cobrado horário, pontualidade e sobriedade.

Enquanto as empresas de diversões investiam capital no setor do lazer e aumentavam seus lucros, crescia a exploração sobre o trabalho do artista<sup>44</sup>. As relações entre empresários do setor e os artistas, que foram estabelecidas e reproduzidas desde um período incerto, estavam sendo rompidas.<sup>45</sup> Não interessava mais aos empresários

<sup>40</sup> THOMPSON, E. P. **Formação da Classe Operária Inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Vol 1, p.9

<sup>41</sup> Podemos citar dentre muitos outros trabalhos os estudos: FORTES, Alexandre. **Nós do quarto distrito: A classe trabalhadora porto-alegrense e a Era Vargas**. Caxias do Sul, RS: Educus, Rio de Janeiro: Grammond, 2004. O autor pesquisa o caso dos padeiros em Porto Alegre, dos trabalhadores das indústrias Renner e da Varig.

<sup>42</sup> MAGALHÃES, Vânia de. “Os comediantes”. In: **O teatro Através da história**. Vol.2. Rio de Janeiro: CCBB/Entrouage Produções Artísticas, 1994, p.160-172.

<sup>43</sup> SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.25 – 41.

<sup>44</sup> Ver: CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. **A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Pascoal Segreto**. Dissertação de Mestrado em Teatro pelo Centro das Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 1997. E MARTINS, William de Sousa. **Pascoal Segreto: “Ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883 – 1920)**. Dissertação de mestrado em História pelo PPGHIS, UFRJ. Rio de Janeiro, 2004.

<sup>45</sup> BARROS, Orlando de. **Custódio Mesquita: Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 51 – 60.

proteger os artistas, ao invés de investir em sua empresa e maximizar seus lucros, pois, o teatro se convertia em uma forma capitalista de produção. A Lei Getúlio Vargas, editada na segunda década do século XX e celebrada por artistas-empresários foi a oficialização do fim deste pacto. Impasses, que antes eram resolvidos entre artistas e empresários, passaram a ser de responsabilidade do poder público. Esta lei, além de institucionalizar a profissão do artista, promove sua disciplinalização e controle<sup>46</sup>. House, dissertando sobre a profissionalização dos músicos de Chicago, também entende que o crescimento da indústria fonográfica é fundamental para a definição dos artistas como trabalhadores.<sup>47</sup>

A documentação disponível sobre a Casa dos Artistas são: os boletins de 1927 à 1929 e de 1933 à 1936 e os anuários de 1937 à 1949; foi conservada também uma ata de reunião de 1918 e o estatuto do projeto de instalação e funcionamento da “Sessão Teatral” da Casa dos Artistas de 1929. Dessa maneira torna-se uma tarefa difícil fazer uma explanação sobre a instituição no período de sua formação. Contudo, nos boletins e anuários as diretorias parecem fazer um grande esforço para a construção da memória da entidade. Relatando eventos importantes de articulação da “classe teatral”, procuram explicar como a associação deixou de ser somente de beneficência para tornar-se também classista.

### 1.1) A Casa dos artistas e o teatro no início do século XX

Existiam muitos sindicatos de artistas, já no século XIX, dentre eles o das coristas, o dos eletricitas, o dos marceneiros e os de algumas associações montadas por nacionalidade. No entanto, esta organização, por área de atuação, fez com que nenhum deles conseguisse expressão na sociedade, ou mesmo, para os artistas de uma maneira geral. Certamente, o diálogo entre estes grupos se dava nos congressos teatrais, mas a imprensa pouco se interessava pelas suas reivindicações.

Uma das poucas associações que permaneceram documentadas foi a Sociedade Beneficente dos Artistas Portugueses, fundada em 1863. O primeiro nome desta agremiação foi Associação Dramática dos Artistas Portugueses, o que demonstra que esta era uma entidade formada por artistas de palco. O documento mais antigo encontrado foi o estatuto de 1906 e nele consta que só eram aceitos membros do sexo masculino. Suas finalidades eram:

- 1º Concorrer com auxílio de passagem aos associados nos casos de moléstia ou invalidez
- 2º concorrer com auxilio de passagem aos sócios que enfermos provarem a necessidade de se retirar do Rio de Janeiro ou do Brasil.
- 3º Concorrer para o enterro dos falecidos
- 4º Estabelecer uma pensão as famílias dos sócios que faleceram
- 5º Estabelecer montepio entre os sócios de acordo com o regulamento que for para este fim organizado<sup>48</sup>

Na década de 1920 existia a “Companhia de Artistas Portugueses”, que, segundo os jornais fazia muito sucesso<sup>49</sup>. E em 1939, ainda foi possível localizar a “Real Associação dos Artistas Portugueses” nos arquivos da Polícia Política do Rio de Janeiro. Não se sabe, entretanto, se tratavam de renomeações da mesma sociedade, mas, em 1939,

<sup>46</sup> Ver: Boletim da Casa dos Artistas de Dezembro de 1927.

<sup>47</sup> HOUSE, Roger. “Work House Blues: Black Musicians in Chicago and the Labor of Culture during the Jazz Age.” In: Labor (2012) 9(1): 101 – 118.

<sup>48</sup> Estatuto da Associação beneficente dos artistas portugueses – 1906

<sup>49</sup> Ver as colunas teatrais dos jornais “A noite” e “Correio da Manhã” entre 1927 – 1928.

não há referência à função beneficente. Segundo a documentação policial, as reuniões da associação tratavam de “questões de caráter administrativo e literário”<sup>50</sup>.

Seguindo a linha das outras associações e sindicatos existentes, em 1917, os autores teatrais fundaram a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT). Os músicos também faziam parte da associação, mas eram entendidos como membros menos qualificados. Sua principal reivindicação era o pagamento de direitos autorais, com base em contratos e no sucesso das peças apresentadas. No caso dos autores teatrais e dos músicos, muitas vezes suas obras eram compradas por um preço muito baixo e se revertiam em um sucesso incrível, que tornava o empresário rico, mas o autor continuava produzindo para sobreviver. Dessa maneira, a SBAT é fundada “com a qualidade de representação de autores teatrais, em franca oposição aos empresários.”<sup>51</sup>

Seja por contar com membros mais letrados ou por estes adotarem uma postura política de intenso diálogo com o Estado, a SBAT foi a instituição que disputou espaço com a Casa dos Artistas na década de 1920 e, desde então, coexiste, depois do pós 1930, sem mais conflitos.

A peculiaridade da Casa dos Artistas com relação às outras agremiações do período é a inexistência de restrições a membros. A partir de 1927, pelo menos, seu lema era: “Filiai-vos à CASA DOS ARTISTAS, a associação beneficente e de classe dos trabalhadores de teatro no Brasil, única no mundo que acolhe em seu seio todos os profissionais, sem escolha de categorias, nem seleções de nacionalidade”<sup>52</sup>. A Casa dos Artistas procurava arregimentar em seu seio toda a “classe teatral”, inclusive sem distinção de empregados ou empregadores.

Porque apartar o ator do corista, o contra regra do ponto, o artista de variedades do cantor lírico se todos vivem do tablado, uns sob os lauréis das vitórias e outros sob o anonimato, mas trabalhando em conjunto pela mesma causa? Que na formação dos elencos, por disciplina se exerça essa seleção, não se não inerentemente tal seleção na CASA DOS ARTISTAS, por odiosa, por vexatório, por desumana.<sup>53</sup>

Os sócios da Casa dos Artistas são iguais – perante a lei em prática. Todos estão sujeitos as mesmas penalidades e merecem as mesmas regalias. São iguais para tudo e em tudo. E podem ser sócio da CASA DOS ARTISTAS: ator; ensaiador; corista; ponto; contra-regra; cenógrafo, bailarino, carpinteiro; diplomado em qualquer escola dramática brasileira idônea, cancionistas, prestigiador, ilusionista, excêntrico, ventríloquo, clown [palhaço-ator], parodista; acrobata; contorcionista, malabarista, etc. Desde que seja profissional qualquer desses elementos podem ser sócios da CASA DOS ARTISTAS.<sup>54</sup>

A ideia da fundação da Casa dos Artistas partiu do artista-empresário Leopoldo Fróes, contando com o apoio e participação de outros empresários teatrais e jornalistas. Segundo fontes da instituição, ela foi formada com inspiração em outra associação de artistas existente na França.

Viajado (Leopoldo Fróes), tendo conhecido a França e ali apreciado, de visu, nos arredores de Paris a singular fundação do Barão de Taylor – a “**Association de Secours Mutuels des Artistes Dramatiques**”, com a sua

<sup>50</sup> Fundo: Pol – Pol Setor: Sindicato Pasta: 5 Congregação de artistas portugueses Real Associação dos Artistas Portugueses - 14/03/1939 APERJ

<sup>51</sup> BARROS, *Ibidem*, 2001. p. 52.

<sup>52</sup> Boletim da Casa dos Artistas, 1927 – 1929.

<sup>53</sup> Boletim da Casa dos Artistas Setembro de 1928.

<sup>54</sup> Boletim da Casa dos Artistas Fevereiro/ Maio de 1929.

então principal dependência – a **Maison de Retraite de Pont-aux-Dames**, obra de Constant Coquelin – Leopoldo Fróes sonhou para o Brasil e para seus colegas menos afortunados causa semelhante sem a suntuosidade da organização francesa, por impossível em nosso meio. No “Retiro dos Artistas”, em Jacarepaguá demoram algumas fotografias de seu congênere francês, oferta de Fróes, o que, de algum modo, comprova essa assertiva sobre a origem da CASA DOS ARTISTAS.<sup>55</sup> (grifos do documento)

A primeira tentativa de montagem da Casa dos Artistas, nestes moldes, data de 1915. As reuniões aconteciam no Teatro Pathé e foram recebidas muitas listas de adesão à organização. Contudo, com um incêndio ocorrido no teatro, toda a documentação foi perdida. Essa mobilização foi possível porque a montagem da Casa contou com a adesão de jornalistas como Mario Magalhães, redator de “A Noite” e Irineu Marinho, diretor do “Correio da Manhã”. Pessoas como estas cuidavam da divulgação dos espetáculos propostos pela instituição. Em 1918, foi realizado na Quinta da Boa Vista um espetáculo de grande sucesso, organizado pelo “Club dos Fenianos”<sup>56</sup> - que constituía uma associação carnavalesca de intensa participação na vida política da capital ainda no século XIX - em benefício da Casa dos Artistas<sup>57</sup>. Devido ao incêndio, a Casa dos Artistas só pode ser fundada em reuniões nos dias 13 e 18 de Agosto de 1918, no teatro Trianon. Mas, em homenagem póstuma a João Caetano, a inauguração foi oficializada no dia 24 daquele mês:

A imprensa unanimemente auxiliou a propaganda e o público carioca deu o seu primeiro concurso à fundação da Casa dos artistas a 24 de Agosto de 1918, considera-se fundada definitivamente. Escolhida essa data, por lembrança do ator Candido Nazareth em homenagem à memória de João Caetano dos Santos, o grande trágico brasileiro.<sup>58</sup>

Como é possível perceber através da lista de membros fundadores da Casa dos Artistas, a maioria esmagadora dos que fundaram a instituição é composta por artistas-empresários, ou seja, os artistas que eram donos de companhias teatrais<sup>59</sup>. Neste ponto, desvendamos a essência dos conflitos entre a SBAT e a Casa dos Artistas, pois, enquanto a primeira congregava os autores teatrais, a segunda foi montada pelos empresários para servir de suporte beneficente para si e para seus empregados, os artistas em geral.

Entretanto, é preciso analisar com cuidado o termo “artista-empresário”. A grande empresa no ramo das diversões nas três primeiras décadas do século XX pertencia à empresa da família Segreto. Seu fundador, Pascoal Segreto, não era artista: não atuava, não cantava, não fazia malabarismos, contorcionismo, nem palhaçadas. Seu interesse no teatro e em seus profissionais era meramente comercial<sup>60</sup>. No entanto, Paschoal Segreto era um caso bastante singular, pois, a maioria dos empresários que atuavam no ramo das diversões também eram artistas. Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira e Jardel Jacolis<sup>61</sup> são

<sup>55</sup> Anuário da casa dos Artistas de 1937.

<sup>56</sup> O “Clube dos Fenianos” era uma grande sociedade carnavalesca criada ainda no Império. Junto com O Clube dos Democráticos e Tenentes do Diabo fazia parte das três que foram chamadas de “heróis do carnaval”, devido as suas atuações no âmbito da vida nacional.

<sup>57</sup> Boletim da Casa dos Artistas, Dezembro de 1927 e Anuário casa dos Artistas de 1937.

<sup>58</sup> Boletim da Casa dos Artistas, Dezembro de 1927.

<sup>59</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Dezembro de 1927.

<sup>60</sup> Ver: CHIARADIA, *Ibidem*, 1997. MARTINS, *Ibidem*, 2004.

<sup>61</sup> Jardel Jércolis (1894 -1944) foi um dos pioneiros do Teatro de Revista no Brasil. Era considerado um encenador completo, com pleno conhecimento e domínio de todos os elementos componentes da linguagem teatral. Jércolis revolucionou o Teatro Musicado, com um repertório absolutamente original que provocava e eletrizava as platéias, marcando definitivamente a evolução das artes cênicas no país. O empresário era também ator, autor, cenógrafo, diretor, maestro e, eventualmente, compositor das músicas de alguns do

exemplos de artistas-empresários. Eram homens que, ao mesmo tempo em que, preocupavam-se com a arrecadação de seus espetáculos, estavam comprometidos, ao menos idealmente, com a arte e com a causa dos artistas. Estes três eram sócios da Casa dos Artistas, sendo Fróes e Jacolis membros fundadores. Em relação à Segreto e seus descendentes empresários, não há nenhum indício que esses tenham vislumbrado filiar-se ou que tenham sido sondados com este fim pela associação, embora as companhias das empresas Segreto tenham contribuído assiduamente com o pagamento do Dia do Artista<sup>62</sup>. Isso demonstra um requisito na seleção dos possíveis sócios da Casa dos Artistas: eram aceitos profissionais, amadores e empresários, mas com o pré-requisito que fossem, em primeiro lugar, artistas.

A Casa dos Artistas, aglutinando reconhecidos empresários, políticos influentes e membros da sociedade civil, tinha grande visibilidade na esfera pública. Durante a epidemia da gripe espanhola, em 1918, que atingiu o Rio de Janeiro pouco depois da fundação da Casa, esta teve de socorrer os artistas doentes mesmo não sendo a beneficência para todos os profissionais em atividade a sua proposta nos primeiros anos de sua fundação. As associações privadas investiram seus capitais no combate à gripe e a Casa dos Artistas seguiu o mesmo caminho. Tenha isso ocorrido por pressão ou solidariedade, o fato é que a instituição ganhou ainda mais visibilidade. Os bons contatos e a “história idônea” possibilitaram que a instituição conquistasse a subvenção municipal no momento da construção do Retiro dos Artistas, em sua atual sede em Jacarepaguá. Assim, nos primeiros dois anos de fundação, a Casa dos Artistas começou a desenvolver um caráter classista assistencialista.

Julgamos que é de nossa boa índole: colhido o 1º lírio, deixarmo-no acalantar à sombra deste, até que nos instiguem a nova luta. E isso se verificou com a Casa dos Artistas. Lançada a ideia, aceita auspiciosamente e fundada a nossa associação, praticou o 1º benefício, razão de ser de sua fundação, e... deixou-se acalantar. Desvirtuado o intuito primordial – de prevalecer somente o recolhimento, com a prática da beneficência mais ampla, ficou-se indeciso entre uma e outra coisa, até que, por doação de Fred Figner – Duarte Felix a 5 de Abril de 1919, instalou-se e inaugurou-se o Retiro dos Artistas a rua do mesmo nome (então rua das flores) sob o nº 7 em Jacarepaguá.

Denominando-se aquele departamento, Retiro dos Artistas, firmou-se, de uma vez, a qualidade de beneficente e de classe da Casa dos Artistas. Começou então a ação do Sr Dr. Vieira de Moura, como intendente, em favor de nossa associação, pedindo e conseguindo do conselho Municipal uma subvenção anual de 10 contos de reis, e até hoje tem sido um amigo dedicado e solícito, da qual é sócio grande-benemérito.<sup>63</sup>

Esta função é legalmente assumida na segunda diretoria, empossada no primeiro de Abril de 1921. E em 1924, a Casa dos Artistas foi reconhecida como de utilidade pública.

Desenvolve-se o raio de ação da Casa dos Artistas. Reforma-se os estatutos para ampliar os serviços de beneficência e ratificar a feição de sociedade de classe já autorgada à mesma pela prática. Começa a proporcionar legalmente além de internação no Retiro, assistência médica, medicamentos e funeral aos

---

seus espetáculos. ANTUNES, Delson. **Fora do Sério - Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil**. Rio de Janeiro. Funarte, 2004.

<sup>62</sup> No dia do artista todos os membros da categoria davam uma contribuição à Casa dos Artistas no valor de um dia de trabalho, ou vinte mil reis, caso não estivessem atuando no teatro, mas fossem sócios da instituição.

<sup>63</sup> Boletim da Casa dos Artistas, Dezembro de 1927.

mais necessitados, e como empréstimo, aos demais, não só esses como serviços de farmácia, hospital e assistência domiciliar.<sup>64</sup>

Um evento muito importante para a afirmação da Casa dos Artistas no cenário político foi a montagem da Lei Getúlio Vargas, que começou a ser discutida no congresso a partir de 1926 e que em 1928 reconheceu a profissão do profissional do teatro. Ela será trabalhada com mais afinco no capítulo seguinte, mas por ora, é preciso dizer que esta lei, intensamente discutida nos congressos teatrais, retirou o trabalho do artista legalmente da marginalidade, reconhecendo para a categoria uma série de direitos e a possibilidade de recorrer à justiça por questões trabalhistas. Foram, sobretudo, os autores teatrais e músicos que tiveram reconhecidos os direitos autorais. Essa lei é também o marco de interferência do Estado no mundo de trabalho teatral.<sup>65</sup>

Embora o reconhecimento dos direitos autorais tenha sido uma grande perda para os empresários, estes conseguiram a regulação rígida de outro tipo de empregados, os artistas, que estavam organizados em pequenos grupos em sindicatos sem natureza ideológica definida ou sob as ideias anarquistas<sup>66</sup>. Esses artistas protestaram contra a Lei Getúlio Vargas, porque para eles significava a perda de liberdade e o atrelamento ao Estado. A frase do empresário Procópio Ferreira sugere que tenha havido duras críticas à aplicação da lei por parte dos “empregados” artistas. Segundo ele, “a Lei Getúlio Vargas (foi), aliás, fortemente discutida, contentando alguns, descontentando muitos, como sempre acontece quando surge um decreto inovador.”<sup>67</sup>

No entanto, os artistas foram sendo aos pouco absorvidos pela Casa dos Artistas, seja devido às beneficências que ela oferecia ou mesmo pelo status de trabalhador que seus membros recebiam pelo bom relacionamento entre a instituição e o Estado. Para citar um exemplo, Itália Fausta é uma dessas atrizes com histórico notadamente anarquista, mas que se filia à Casa dos Artistas e monta sua própria companhia.

Isso leva a outra questão importante de ser trabalhada: as ideologias no interior da instituição. Este ponto é importante por dois motivos: primeiro, a associação reivindicava que os artistas eram trabalhadores e deveriam ser encarados socialmente com tais, logo, eram permeáveis a estas ideias; segundo, ao analisar as listas publicadas nos boletins da instituição, verifica-se a presença de sócios que atuavam em grupos filodramáticos (teatro anarquista) e de comunistas. Itália Fausta e Procópio Ferreira, respectivamente, são expoentes desses casos. O mais curioso é que ambos se tornaram donos de companhias teatrais e aprovavam o investimento do Estado no campo da dramaturgia. Porém, nas palavras de Itália Fausta, a “classe artística não deve nada ao Estado”<sup>68</sup>. Ou seja, investir na arte era entendido como uma obrigação do Estado, não uma benevolência. É complicado imaginar uma atriz identificada como anarquista defendendo obrigações do Estado, o que de alguma maneira significaria reconhecê-lo e aceitá-lo. Porém, a assimilação de uma ideologia não é vertical<sup>69</sup>. Os anarquistas brasileiros, e seus simpatizantes tinham o poder de resignificar tais ideias, adaptando-as ao seu cotidiano. Essa resignificação possibilitou o diálogo com a Casa dos Artistas, que tinha como preocupação a valorização do teatro nacional e a aglutinação dos elementos atuantes no

<sup>64</sup> Anuário da Casa dos Artistas de 1937.

<sup>65</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1941/1942.

<sup>66</sup> BARROS, Orlando de. **Corações de chocolate. A história da companhia negra de revista**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 296 – 306.

<sup>67</sup> FERREIRA, Procópio. **Procópio Apresenta Procópio - Um Depoimento para a História do Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 127.

<sup>68</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1938.

<sup>69</sup> TOLEDO, Edilene. **Anarquismo e sindicalismo revolucionário – Trabalhadores e militantes em São Paulo na Primeira República**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004. p. 11 – 20.

teatro. A simpatia dos sócios em relação a qualquer uma dessas ideologias operárias poderia existir, desde que em caráter privado.

Esta tese pode ser ilustrada por um evento ocorrido com Procópio Ferreira, então presidente da instituição. Ele deu uma entrevista para o jornal paulista “A tarde”, no qual comentava seu envolvimento com o comunismo. Foi criado um impasse entre o artista-empresário e a Casa dos Artistas, que só foi resolvido quando o primeiro declarou que “Essa instituição (Casa dos Artistas) está colocada acima de qualquer paixão partidária”<sup>70</sup>.

Assim, a instituição evitava tomar responsabilidade sobre a orientação política e ideológica de seus participantes. Isso era importante, porque, segundo os documentos disponíveis, a primeira intenção prática da Casa dos Artistas, nos primeiros anos de sua fundação, era somente oferecer abrigo e cuidados aos artistas inválidos sem pretensão de atender reivindicações trabalhistas. Pois, “a finalidade primordial da CASA DOS ARTISTAS seria proteger os velhos e inválidos do teatro, favorecendo-os com uma casa de repouso – um retiro – alimentação, roupa e alimento.”<sup>71</sup>

No entanto, a Casa dos Artistas foi fundamental para destruir a forma de organização existente entre empresários e artistas. Até a fundação da instituição os artistas eram protegidos dos empresários, que buscavam empregá-los, alimentá-los, oferecer abrigo e proteção aos artistas mais necessitados. A Casa dos Artistas e sua política de beneficência desloca do empresário para a instituição a responsabilidade sobre o bem estar do artista. Claro que esta prática não deixará de existir prontamente, mas ajudar o artista, depois da formação e da obtenção da função classista da Casa dos Artistas deixa de ser uma obrigação moral dos empresários passando a configurar uma relação na qual o empresário oferece apenas um pequeno suporte para que o artista continue tentando seguir na profissão.<sup>72</sup>

Enquanto isso, como já foi dito, a Lei Getúlio Vargas vem a ser a legislação que fará do Estado um meio de resolução dos impasses trabalhistas no teatro. Isto foi importante, porque o setor empresarial das diversões estava passando por transformações e se incrementando enquanto empresas capitalistas. O mercado de diversões no Rio de Janeiro estava se ampliando já no começo do século XX, e as empresas não poderiam responder à demanda sem profissionalizar seus empregados.

Contudo, apesar desse esforço da Casa dos Artistas em aglutinar os artistas na instituição, sob a retórica deles formarem um grupo de trabalhadores, a instituição cultuava a tradição francesa, entendendo a função do teatro da maneira bem próxima daquela defendida pelos críticos teatrais, que condenavam a produção mercadológica corrente na época.

O teatro foi sempre um instrumento de cultura, na sua dupla face de cadinho e refletor, quer dizer, no espelho de civilização e crivo de refinamento dos pendores artísticos de um povo. Deixou o teatro há muito de ser um arremedo da vida em sociedade para ser o produto da análise sutil do temperamento, da educação e do estabelecimento de espírito, das inclinações e todos os predicados e de todas as eivas, enfim que formam o fundo social artístico e étnico de cada núcleo de nacionalidade.<sup>73</sup>

Percebemos assim, que o perfil de atuação da Casa dos Artistas era de funcionar em conjunto com o Estado, por um “teatro de qualidade”. Sob a retórica do benefício à

<sup>70</sup> Boletim da Casa dos Artistas Dezembro de 1928.

<sup>71</sup> Boletim da Casa dos Artistas 1928.

<sup>72</sup> Depoimento de Grande Otelo ao MIS – 26/05/1967.

<sup>73</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Dezembro de 1927.

sociedade, a instituição colocava em dúvida a validade do teatro de revista, gênero mais popular da época. A Casa dos Artistas muitas vezes se aliou a grupos que não reconheciam seus sócios, os artistas profissionais, como “artistas”, no sentido lúdico da palavra. O seu trato com o grupo amador Teatro de Brinquedo é um exemplo disso. Pois, mesmo defendendo a necessidade de profissionalizar o artista, aceita e presta homenagem a esse grupo que muito criticava a profissionalização do setor.

Essa companhia foi fundada em 1927 por Álvaro e Eugênia Moreyra, frequentadores dos salões modernistas. Seus integrantes não visavam o lucro, mas a inserção do teatro nacional em um modelo elitista de arte, “um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar”<sup>74</sup>. Ou seja, buscava-se a construção de peças com fundo intelectual. Desinteressado do público e, por conseguinte, da bilheteria, seu elenco era constituído por indivíduos da sociedade que compartilhavam dos ideais de seus fundadores.<sup>75</sup> Segundo Álvaro Moreyra, a trupe do teatro de brinquedo “é formada de senhoras e senhores da sociedade do Rio (...). É o teatro de elite para a elite, teatro para as criaturas que não iam ao teatro. É uma brincadeira de pessoas cultas. (...) Ele só serve aos que têm curiosidade intelectual”<sup>76</sup>.

Esta companhia pretendia revolucionar o teatro nacional com algo que este, segundo sua visão, não tinha – qualidade. Enquanto grupo de teatro amador, era bem visto pela sociedade carioca e pela Casa dos Artistas. Paulo Magalhães, integrante dessa companhia, foi o representante brasileiro no Congresso Mundial de Teatro realizado em Paris em 1927. Talvez por isso, a proposta de organizar toda a “classe” não era considerada contrastiva com a missão do grupo “Teatro de Brinquedo”, que era elevar a qualidade da arte teatral.<sup>77</sup> Paulo Magalhães foi homenageado pela Casa dos Artistas que colocou seu retrato em exposição junto de outras pessoas importantes para a associação. O jornal “A Noite” noticia que:

Revestiu-se de enorme imponência a sessão solene realizada anteontem na Casa dos Artistas em homenagem ao Dr. Paulo Magalhães, delegado do Brasil no Congresso Mundial de Teatro que se reuniu em Paris. Às duas horas da manhã, presentes toda a Companhia do Teatro de Brinquedo, incorporada com Álvaro Moreira à frente; a Companhia Portuguesa do República, incorporada com Antônio Macedo e Henrique Alves à frente; a Companhia do Teatro Recreio com João de Deus e Manoel Pera e a frente os representantes dos demais teatros e companhias do Brasil.<sup>78</sup>

Ainda com relação ao diálogo entre a instituição e o Estado e a busca pelo “teatro de qualidade”, foi feito o projeto de criação Teatro Normal com a participação da Casa dos Artistas. Sua implementação consistia em um esforço de remontagem do “teatro nacional”, mas nos moldes francês e português; com a montagem da Companhia

<sup>74</sup> TROTA. Rosyane “O teatro brasileiro: décadas de 1920 – 1930”. In: **O teatro Através da história**. Vol.2. Rio de Janeiro: CCB/Entrouage Produções Artísticas, 1999, p.130

<sup>75</sup> *Idem* p. 130 -136.

<sup>76</sup> *Idem*. p.130

<sup>77</sup> Pouco está documentado sobre este congresso ocorrido em 1927, embora existam muitas notícias sobre suas repercussões nos jornais. Parece que a Casa dos Artistas foi muito bem sucedida naquele evento internacional. “Com a publicação do boletim da CASA DOS ARTISTAS esta não só certificará aos seus sócios os atos da administração, como dará justificadamente, pela satisfação desses atos públicos - que tem sido bom auxiliar dessa obra – a qual, dignificando também nosso país, acaba de ser escolhida no Congresso Mundial de teatro, realizado em Paris para modelo de todas as associações congênicas. Foi nosso representante nesse notável congresso, o nosso distinto consócio Dr. Paulo de Magalhães que tão galantemente se conduziu a merecer seu retrato em nosso salão de honra.” Boletim da Casa dos Artistas de Dezembro de 1927

<sup>78</sup> Jornal “A Noite”, 28 de Setembro de 1927.



Dramática Nacional, do Conservatório Dramático e de uma escola de ginástica. O projeto foi apresentado no dia 6 de outubro de 1919, mas, em 1927, ainda não tinha sido implementado.<sup>79</sup> Por isso, a Casa dos Artistas organizou um abaixo assinado exigindo sua execução, alegando que o teatro nacional passava por uma crise, cujas soluções seriam:

- a. Criação do Teatro Normal
- b. Facilidade para construção de teatros dedicados às peças de autores nacionais
- c. Extinção de encargos sobre a renda teatral
- d. A isenção de impostos para representações originais de autores brasileiros
- e. Regulamentação do aluguel dos teatros municipais
- f. Criação do departamento teatral do distrito de modo que as contribuições de seus funcionários bem se caracterizam pelos fins artísticos a que se destinam.
- g. A proibição legal de serem destinados a cinemas, cabarés e congêneres edifícios construídos para funcionamento de teatro.<sup>80</sup>

Outro projeto, no mesmo sentido, foi a Companhia Brasileira de Comédia idealizada pela Casa dos Artistas em 1923, mas concretizada apenas em 1940. Existia a proposta de “eivar” os artistas que trabalhassem na Companhia Brasileira de Comédia à condução de funcionários públicos. Em decorrência desta proposta, houve conflitos no interior da diretoria da associação e com órgãos do Estado<sup>81</sup>.

Ambas as propostas - de criação do Teatro Normal e da Companhia Brasileira de Comédia - eram fruto da associação entre a Casa dos Artistas e o Estado. Buscava-se forçar o último a interferir na produção teatral de várias formas: destinando verbas, criando companhias modelo, incentivando a produção nacional com relação aos textos e à apresentação do espetáculo, gerando facilidades e segurança aos empresários para alugarem teatros etc.

Estas posições afastavam da Casa dos Artistas a simpatia dos artistas profissionais. Contudo, construíam credibilidade perante o Estado e a sociedade civil, o que favorecia o reconhecimento público dos artistas sócios, diferenciando-os da multidão<sup>82</sup> que ocupava o centro da cidade. Dessa maneira, muitos artistas se associavam à Casa dos Artistas, mas não a entendiam como um meio para defender seus interesses. O Estado havia entrado fortemente na intuição, através das benesses que oferecia, criando um complexo sistema de poder: a associação aparelhada ao Estado é vista com desconfiança pelos artistas, enquanto a legitimação da associação e de seus sócios pelo Estado se dá justamente por ela está aparelhada a ele. Cabe lembrar, que o investimento do Estado sempre era bem-vindo no universo artístico. Acreditava-se, que através da arte, no caso a dramática, era possível construir e incrementar a cultura nacional, dever incumbido ao Estado em diálogo com os artistas<sup>83</sup>.

Desde sua fundação, a Casa dos Artistas oferecia benefícios aos artistas filiados. Aos que tinham acima de sessenta e cinco anos, e conseguiam comprovar ter exercido atividade teatral por pelo menos cinco anos, a instituição permitia integrar o quadro de

<sup>79</sup> MICHALSKI, Yan.&; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado: As companhias oficiais de teatro no Brasil e polêmica**. São Paulo – Rio de Janeiro: Editora Hucite, 1992.p. 9 -12

<sup>80</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Fevereiro de 1928.

<sup>81</sup> MICHALSKI, Yan. *Ibidem*. p. 11 e 17.

<sup>82</sup> Thompson usa o termo “multidão” nos artigos “Economia moral da multidão inglesa no século XVIII” e “Economia moral revisitada” para delimitar as pessoas que participavam dos motins ingleses do século XVIII. Entendendo como “multidão” um conjunto de pessoas que embora não se constituindo em uma classe compartilham experiências e condutas morais comuns. Ver E. P. THOMPSON. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia das Letras. 1998. p. 150 – 266.

<sup>83</sup> BARROS, *Ibidem*. 2001, p. 56.

inválidos recebendo os benefícios sem qualquer ônus, tendo em vista que a idade permitida para filiação era de dezesseis a cinquenta anos<sup>84</sup>. Os serviços de beneficência eram efetivos, e, nos intervalos cobertos pela documentação, é possível saber quanto a Casa gastou com as beneficências e os nomes dos sócios beneficiados. Nos boletins do fim da década de 1920, a Casa dos Artistas pede desculpas por não ter conseguido cumprir integralmente com os benefícios previstos, mas, vale marcar que estes casos são raros:

*Assistência domiciliar:* Com essa assistência, dispensamos 2:727.000 atendendo a 8 consócios, conforme anexo nº5. É de notar que a Diretoria só transforma a assistência hospitalar em domiciliar quando há conveniência para o doente e a administração. Suspendemos tal auxílio à consocia Yole Burline, em vista de sindicância a respeito. A Exma Snra Euvira Concetta não suspendemos, deixamos de enviá-lo na ocasião porque não tínhamos numerário – e fomos surpreendidos com seu pedido de exclusão do quadro social. É preciso que fique compreendido, uma vez por todas que esse auxílio é a critério da diretoria. (...)

*Auxílio transporte:* Somente a 2 pessoas ministramos auxílio de transporte. À Sra Anna Chaves, para internar-se no retiro dos artistas e ao ator H. Weissman presidente da “Hebrew Actors Union of Canada”. A da primeira era um pedido deferido no final de 1926: para o 2º tivemos parecer favorável da comissão de contas. Aquele senhor veio da Argentina à procura de trabalho profissional entre nós, não logrando seu intento. Aqui se achou em precária situação e sem conhecimentos que o auxiliassem. Recorreu à casa dos Artistas pedindo seu transporte e, após aquele parecer, a Diretoria atendeu-o, por tratar do presidente de uma associação congênere à nossa e do que só benefícios, pelo menos morais podem resultar à Casa dos Artistas. Caso da Companhia Antônio de Souza: Não atendemos, como de direito, aos consócios da Cia Antônio de Souza quando do incêndio no teatro da cidade de Caxias, no estado do Rio Grande do Sul. A tesouraria, na ocasião passava por uma precariedade a toda prova as menores despesas ordinárias e devendo a todos os fornecedores. Recorremos ao Ministério da Viação e ao Lloyd e logramos intento. Apelamos para os colegas de profissão trabalhando no momento e nem obtivemos resposta ao apelo. Pedimos a interferência do Dr. Rache Vitello em Porto Alegre, e este não foi mais feliz que nós. Tudo isso fizemos sentir ao consócio Carlos Hailiot, E somente por estas circunstâncias deixamos de atender àqueles consócios.<sup>85</sup> (*grifos do documento*)

Além das beneficências, a Casa dos Artistas buscava através de sua influência estabelecer certo controle do mercado de trabalho em benefício dos artistas sócios. Nos boletins que eram enviados a “todos os sócios, à imprensa nacional e internacional, sociedades congêneres e autoridades”<sup>86</sup> publicava-se as companhias em excursão pelo país e seu elenco, favorecendo a publicidade das peças e a divulgação de eventuais dissidências ou falências das companhias em *turnée*.

Na sua secretaria, a CASA DOS ARTISTAS mantém um registro de elementos de teatro ora em disponibilidade. Se bem que a organização não tenha interferência direta na organização das companhias, trupes ou associações é de alto alcance para os trabalhadores desempregados comunicarem essa situação, pois muitas vezes a secretaria na indisponibilidade de se informar se este ou aquele artista está ou não colocado. Muitas vezes por descaso dos que se acham

<sup>84</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Maio de 1928

<sup>85</sup> Casos retirados do Boletim da Casa dos Artistas de Fevereiro de 1928.

<sup>86</sup> Boletim da Casa do Artistas, vários números.

descolocados a CASA DOS ARTISTAS perde a oportunidade de conseguir-lhe emprego.<sup>87</sup>

Dessa maneira, a postura da Casa dos Artistas ilustra o já falado costume estabelecido entre os empresários teatrais e os artistas de que os primeiros deveriam amparar os artistas que não arranjavam emprego. Logo, reafirmamos, agora com o exemplo acima, que a Casa dos Artistas funcionava como uma instituição para auxiliar os artistas quando a proteção do empresário estava deixando de ser um costume.

O primeiro periódico direcionado para o mercado de trabalho artístico foi a Revista Kosmopol, em 1921. Ela funcionava como uma agência de artistas e informava sobre os eventos das casas de diversões, autodenominando-se de “órgão intermediário dos empresários e artistas”<sup>88</sup>. O artista interessado em empregar-se por alguma empresa vinculada à Kosmopol deveria enviar fotografias e documentos que comprovassem sua atividade artística. Empresas nacionais e internacionais contratavam artistas pela Kosmopol, fazendo com que estas não ficassem diretamente responsáveis pelo cumprimento dos contratos. Isto corrobora a tese de que os empresários procuravam não estabelecer tantos vínculos com os artistas, chegando a terceirizá-los, como era o caso dos artistas contratados pela Kosmopol.

Em 24 de Abril de 1929, a Casa dos Artistas criou uma “Seção Teatral” que tinha por objetivo montar uma companhia da Casa dos Artistas, na qual:

Art 12º O elenco da Companhia teatral da CASA DOS ARTISTAS será organizado como ficou estabelecido, entre artistas desempregados, porém de acordo com o gênero que esse primeiro turno vai explorar, dentro do possível, a máxima homogeneidade sem preferência que possam produzir reclamações de qualquer espécie, mas a absoluto critério da comissão organizadora; sempre de acordo com a diretoria.<sup>89</sup>

Evidentemente esta companhia visava ter lucros, uma vez que 50% da renda líquida arrecadada seriam destinados para os cofres da Casa dos Artistas e 50% para a manutenção da Companhia<sup>90</sup>. Mas, é importante lembrar que o ano de 1929 foi sofrível para os artistas. A crise econômica fez com que os supérfluos fossem cortados da lista de necessidades dos cariocas e o resultado foram teatros vazios e baixa produção teatral<sup>91</sup>. Talvez, a tentativa de criação desta companhia tenha sido uma forma de impulsionar a atividade teatral.

As verbas da Casa dos Artistas, até 1931, eram obtidas através do pagamento das contribuições dos sócios: joia de 20\$00, mensalidade de 5\$000 a partir de 1927, e contribuição do Dia dos Artistas, que consistia no valor de um dia de trabalho dos colocados no mercado de trabalho. Neste dia muitos empresários deixavam a renda do dia em benefício da Casa dos Artistas, havia promoções de eventos, sorteios e festividades em nome da instituição, além de doações, verbas municipais e de uma porcentagem sobre o imposto cobrado das casas de diversões<sup>92</sup>.

É possível observar, contudo, que a inadimplência entre os sócios da Casa dos Artistas era muito grande. Mensalmente eram publicados os nomes de dezenas de pessoas

<sup>87</sup> Boletim da Casa dos Artistas de março de 1928.

<sup>88</sup> Revista Kosmopol, Setembro, Outubro e Novembro/Dezembro de 1921.

<sup>89</sup> Projeto de instalação e funcionamento da “Seção teatral” da Casa dos Artistas. Lei fundamental e regulamento interno. Aprovado e mandado executar em sessão de diretoria 24 de Abril de 1929.

<sup>90</sup> Idem

<sup>91</sup> RODRIGUES, Sônia Maria Braucks Calazans. **Jararaca e Ratinho, a famosa dupla caipira**. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1983.p. 46.

<sup>92</sup> Boletins da Casa dos Artistas, 1927-1929.

que não haviam pagado as mensalidades ou não contribuíram com o Dia do Artista. Constantemente a instituição ameaçava excluir ou de fato excluía membros do corpo de sócios e fazia campanhas visando o abono das dívidas e o reingresso dos membros se estes se comprometerem a realizar o pagamento em dia.

Havendo confusão entre os direitos associativos ou políticos e os beneficentes, auxílio socorro, o conselho resolve para definir tal situação acrescentando ao regimento interno onde conviesse: “O sócio será suspenso de seus direitos de associado ao exceder três meses de inadimplência”.<sup>93</sup>

Ainda uma vez explicamos: O dia do artista foi determinado para 28 de setembro último. O sócio colocado em teatro tem a obrigação de entregar à CASA DOS ARTISTAS nesta ocasião, um dia de seus vencimentos; o sócio que estiver trabalhando fora do teatro tenha rendimento ou vida de outro mister, pagará a quantia de 20\$000. O sócio que se achar quer numa, quer noutra das situações mencionadas e não satisfazer o pagamento dessa contribuição estatuída ficará sujeito à penalidade de um ano de suspensão de todos os direitos sociais, sem isenção de pagamento dará motivo para a eliminação subsequente.<sup>94</sup>

Esta situação de inadimplência dos sócios seria a justificativa da instituição para as dificuldades financeiras que a cercava:

Enquanto a CASA DOS ARTISTAS não conseguir renda efetiva, sólida, que – se não der para as eventualidades - cubra pelo menos as despesas ordinárias, terá sempre sua situação financeira sob embarços. É esta situação presente, carecendo de ingentes esforços dos atuantes dirigentes para poder atender os associados regulares com as assistências legais que solicitam. Verificam-se, mediante exame metuculoso nas despesas feitas que não existe exagero nem desperdícios, há sim, o desequilíbrio ininterrupto, entre a receita arrecadada - ordinária – e a despesa obrigatória. Se a maioria dos sócios da CASA DOS ARTISTAS quisessem (solucionar) uma situação dessa parceria sem grande esforço: bastante seria que satisfizesse, em dia, o pagamento de suas contribuições e que, quando solicitada p/ festivais em prol desta sociedade, não se recusasse a participar dos seus programas. O produto das contribuições seriam elevadas a renda da CASA DOS ARTISTAS e com o aparecimento dos sócios àqueles festivais seriam garantido o sucesso, e quando esta instituição anunciasse uma espetáculo contaria com a influencia do público.<sup>95</sup>

O poder público era chamado também para regular os contratos entre os artistas e empresários; reivindicava verbas, benefícios e aspirações; laureava autoridades como Washington Luiz e Prado Junior, prefeito da Cidade do Rio de Janeiro em 1927. Nestes primeiros anos a Lei Getúlio Vargas acabou contrariando os desejos e os costumes de muitos artistas, satisfazendo no possível aos empresários<sup>96</sup>. Com este exemplo, que não seria o único, a instituição recebia muitas críticas. O ponto alto destas ocorreu por um acordo entre a Casa dos Artistas e a Censura Teatral do Rio de Janeiro para que a primeira fornecesse atestados aos artistas profissionais. No contexto político da Primeira República, era muito importante por poder provar uma ocupação. Dessa maneira, os

<sup>93</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Março de 1928

<sup>94</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Janeiro de 1929.

<sup>95</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Fevereiro/Maio de 1929.

<sup>96</sup> Leopoldo Fróes negava-se a apresentar obras de autores filiados ao SBAT em sua companhia até a Lei Getúlio Vargas ser posta em prática, isto porque discordava sobre o pagamento dos direitos autorais. Paschoal Segreto compartilhava da opinião de Fróes. Segundo os empresários, já pagavam “o possível” aos autores.

artistas entenderam que esta era uma estratégia da Casa dos Artistas para conseguir aumentar seu corpo social, acusando-a de cooperação com a censura. A instituição procurou se defender dizendo não receber pelo serviço e não ter nada a ver com a determinação da censura.

Alegam alguns que a CASA DOS ARTISTAS, por um entendimento que mantém com a censura teatral do Rio de Janeiro, deseja obrigar a todos os profissionais de teatro e artistas de variedades à mesma intuição se filiaram. Como argumento para aquebrantar o prestígio da CASA DOS ARTISTAS é tolerável, mas mentiroso. Esta sociedade não obriga – por qualquer forma idealizável ou prática esses elementos a fazerem parte do seu quadro associativo. De forma nenhuma, nem faz isso, nem fará. Deixa que os bem intencionados e verdadeiros profissionais conheçam e reconheçam sua ação em prol do engrandecimento da profissão teatral e conseqüentemente do teatro brasileiro e seus corolários. O entendimento que existe com a Censura Teatral do RJ e a CASA DOS ARTISTAS é o seguinte: que discrimina por cláusula:

- a) A Censura Teatral do RJ, desejando levantar a estatística, por meio de fichas da classe teatral e, não possuindo outros meios ao seu alcance combinou com a CASA DOS ARTISTAS que esta forneceria atestados de reconhecendo fulano ou beltrano como profissional de teatro, artista de variedades, etc.
- b) A Censura Teatral do Rio de Janeiro dispensou desse atestado aos sócios da CASA DOS ARTISTAS que apresentarem sua carteira de identidade profissional fornecida por esta sociedade e avisada por seu presidente, de 3 em 3 meses.

Para por em prática o combinado exposto na cláusula (a), a CASA DOS ARTISTAS pede ao pretendente qualquer dos seguintes documentos: atestado de 3 elementos de teatro, conhecidos como tais, mesmo não sócios; programas de funções públicas; recortes de jornais em que figurem os mesmos; cartas de empresários idôneos; informes de 3 outros sócios da CASA DOS ARTISTAS. Com a apresentação de qualquer dessas provas, a CASA DOS ARTISTAS fornece aos pretendentes a guia certificando para a Censura Teatral. O único pagamento que faz o pretendente é de 200 réis – o selo de expediente que usamos. Nada mais recebe a CASA DOS ARTISTAS. Eis o entendimento que mantemos com a Censura Teatral do Rio de Janeiro, a qual – até a data – já fornecemos 457 guias certificados.<sup>97</sup>

Isto evidencia que ser membro da Casa dos Artistas era um bom negócio para os trabalhadores em teatro. Contudo, seja pelo caráter da associação ou pela dificuldade da categoria artística lançar propostas concisas, a Casa dos Artistas dificilmente representaria o interesse da maioria dos membros. Igualmente, demonstra que a Casa dos Artistas não possuía forças para negar um pedido do Estado. Em sua argumentação procura desvincular-se da Censura Teatral demonstrando que a ela é atribuída um papel meramente operacional, o que, no entanto, não convence os artistas.

Repensando então a condição da maioria dos artistas no Rio de Janeiro durante a Primeira República é muito interessante a análise de Sidney Chalhoub, tratando de todos os trabalhadores na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Ele propõe conectá-los ao passado recente da escravidão, ao mesmo tempo em que localiza o embate dos brasileiros contra os imigrantes na disputa pelo mercado de trabalho.<sup>98</sup> O avanço na implementação do capitalismo no Rio de Janeiro forma o cenário no qual as relações de trabalho são transformadas. O aumento da indústria e da população urbana gerou a necessidade de incorporação do negro no mercado de trabalho e consumo. Imigrações e êxodo rural ajudavam a compor o mosaico da força de trabalho brasileira. As ideias sobre

<sup>97</sup> Boletim da Casa dos Artistas Fevereiro/Maio de 1929.

<sup>98</sup> CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001. p. 64 – 114.

o trabalho precisavam ser desconectadas do estigma da escravidão a fim de que fosse possível continuar a controlar socialmente as classes subalternas da cidade<sup>99</sup>.

Para Chalhoub, a estratégia de valorização do trabalho e do trabalhador atrelava-se à lei contra a vadiagem, criando uma relação de paternalista entre o patrão e o bom empregado, além de reprimir com o uso de forças policiais os “vadios” e “vagabundos”. Os lugares da boemia, tal como botequins ou quiosques, que vendiam bebidas alcoólicas, muitas vezes nos intervalos do trabalho, eram lugares onde discussões seguidas por crimes ocorriam. Isso tendo como motivos múltiplas questões, dentre elas, as relativas ao universo de trabalho.<sup>100</sup> Ou seja, junto ao operariado e ao setor industrial, cresce o setor informal e de serviços, muitas vezes de difícil controle pelas autoridades policiais.<sup>101</sup>

O Rio tem também as suas pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio; o Rio, como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados. Aquelas calças do cigano, deram-lhas ou apanhou-as ele no monturo, mas como o cigano não faz outra coisa na sua vida senão vender calçar velhas e anéis de *plaquet*, aí tens tu uma profissão da miséria, ou se quiseres, da malandrice – que é sempre a pior das misérias. Muito pobre diabo por aí pelas praças parece sem ofício, sem ocupação. Entretanto, coitados! O ofício, as ocupações, não lhes faltam, e honestos, trabalhosos, inglórios, exigindo o faro dos cães e a argúcia dos *reporters*. (...) As profissões ignoradas. Decerto não conheces os trapeiros sabidos, os apanha-rótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de *buena dicha*. Se não fossem o nosso horror, a Diretoria de Higiene e as *blagues* das revistas de ano, nem os ratoeiros seriam conhecidos.<sup>102</sup>

A principal medida social do Estado para com estas pessoas durante os primeiros trinta anos de República foi a repressão, e o mesmo ocorria com os trabalhadores formais quando estes se deixavam confundir com a multidão, frequentando bares, fazendo músicas em espaço públicos, brigando, bebendo ou fazendo greves. É interessante notar, que nas resoluções do 1º Congresso Operário Brasileiro o alcoolismo entre o proletariado era entendido como “um dos vícios mais arraigados no seio das classes trabalhadoras”<sup>103</sup>.

Assim, até meados da década até 1910, o único instrumento de regulação dos conflitos relativos ao trabalho é o Código Criminal<sup>104</sup>. Além disso, a lei contra vadiagem exercerá maior controle sobre o trabalhador que não estando no lar ou no emprego facilmente poderia ser confundido com os “mendigos, bêbados ou baderneiros”. As leis de imigração, por sua vez, visavam disciplinar os estrangeiros e dificultar a proliferação da ideologia libertária.<sup>105</sup>

<sup>99</sup> Ver: CHALHOUB, Sidney. *Ibidem*, 2001.; CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados – o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.; AZEVEDO, Francisca de Nogueira. *Malandros desconsolados: o diário da greve geral no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.; PINHEIRO, Paulo Sérgio. “O proletário industrial na Primeira República”. In: FAUSTO, Boris (org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo III, O Brasil Republicano. Vol. 2, Sociedade e instituições (1889-1930). Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1978, p. 136-178.

<sup>100</sup> CHALHOUB, Sidney. *Ibidem*. 2001, p. 247 – 256.

<sup>101</sup> *Idem*

<sup>102</sup> <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf>>

<sup>103</sup> PINHEIRO, Paulo Sérgio. “O proletário industrial na Primeira República”. In: FAUSTO, Boris (org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo III, O Brasil Republicano. Vol. 2, Sociedade e instituições (1889-1930). Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1978, p. 136-178. 153

<sup>104</sup> AZEVEDO, Francisca de Nogueira. **Malandros desconsolados: o diário da primeira greve geral no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumará., 2005., p. 22.

<sup>105</sup> Sobre a legislação repressiva ver: BRETAS, Marcos Luiz. **Ordem na cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro, 1907-1930**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.; MUNAKATA, Kazumi. **A legislação trabalhista no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

Nesse contexto, os artistas, pelo menos a sua maioria pobre, ou aqueles cuja popularidade não os marcava, faziam parte da multidão<sup>106</sup> sobre quem recaía a lei da vadiagem e as duras avaliações da crítica teatral. Artistas, pedintes, operários, prostitutas, vendedores ambulantes e os demais personagens que compunham o centro carioca viviam sob uma névoa de desconfiança, na qual somente uma carteira provando que se tratava de um trabalhador podia safar-lhes da polícia.<sup>107</sup>

O vadio era o extremo oposto do trabalhador, embora ambos fossem personagens facilmente confundíveis na Primeira República. O ambiente da vadiagem era aquele ligado à bebida, às drogas, aos jogos de azar e à prostituição; e por isso era submetido a constante policiamento.<sup>108</sup> O centro do Rio de Janeiro, compreendendo os espaços da Praça Tiradentes à Lapa era o lugar da boemia, de teatros, cassinos e casas noturnas. A diversão do público é, no entanto, o trabalho dos artistas, fazendo com que ele seja indissociável, pelo menos até a década de 1920, da boemia e a malandragem. Sobre a permeabilidade dessas práticas nas classes subalternas cariocas e a reação policial Gilmar Rocha comenta:

Mas essa é também uma história sobre a violência no mundo da malandragem. Mundo esse localizado nas fronteiras internas da sociedade, aqui simbolicamente representado pela Lapa, povoado por famílias, gente de cor, pobres e trabalhadores, convivendo lado-a-lado com prostitutas, boêmios, artistas, compositores, políticos e intelectuais. No meio, encontra-se o malandro, na maioria das vezes o alvo direto dos conflitos com a polícia já que se apresenta como porta-voz de toda uma população marginalizada que inventou suas próprias estratégias de construção da ordem social.<sup>109</sup>

Fica claro, então, que a profissão de artista não era considerada, *a priori*, séria. No entanto, se o artista tivesse habilidade para tecer redes sociais poderia reclamar-se trabalhador, antes mesmo da criação da Lei Getúlio Vargas que legalizou a profissão. Cunha, através da análise dos processos criminais envolvendo dois grupos de sambistas, os “baianos” e os “boêmios pobres do Estácio ou do Morro de São Carlos”, percebe que enquanto o primeiro grupo representado por João da Bahiana, Hilário Jovino e Marinho-que-Toca tem “comportamento social” e “padrões culturais” que se alinham com o ideal do bom trabalhador, o segundo grupo liderado por Ismael Silva e Brancura, valorizava o estereótipo de malandro. Basicamente as fontes empregadas por Cunha são os processos criminais contra estes sambistas. O primeiro grupo responde por problemas mais simples como vadiagem e mostravam muita desenvoltura colocando-se ao lado da ordem e empregando os valores compartilhados pelos policiais. Enquanto o segundo grupo se envolvia com crimes mais pesados incluindo até estupros e assassinatos. Outro ponto analisado por Cunha foi a participação no mercado fonográfico, enquanto os artistas do grupo dos baianos tentavam se afirmar como bons trabalhadores o grupo dos sambistas do Estácio prezavam pela malandragem e não se adaptavam à rotina de trabalho. Através do samba “Batuque na cozinha” a autora demonstra que, mesmo no universo do samba, por excelência um espaço de desconfiança por parte das autoridades, alguns grupos

<sup>106</sup> Thompson usa o termo “multidão” nos artigos “Economia moral da multidão inglesa no século XVIII” e “Economia moral revisitada” para delimitar as pessoas que participavam dos motins ingleses do século XVIII. Entendendo como “multidão” um conjunto de pessoas que embora não se constituindo em uma classe compartilham experiências e condutas morais comuns. Ver E. P. THOMPSON. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 150 – 266.

<sup>107</sup> ROCHA, Gilmar. **O Rei da Lapa Madame Satã e a malandragem carioca: uma história de violência no Rio de Janeiro dos anos 30 - 50**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. P. 14 -15.

<sup>108</sup> BRETAS, Ibidem. p. 144 – 166.

<sup>109</sup> ROCHA, Ibidem.

pretendiam afastar-se da malandragem se declarando “cidadão”, como mostra a música. Cunha expõe que a profissão de artista era perfeitamente aceita, já no início do século XX, dependendo do comportamento do individual do artista, que precisava através da retórica e de “pessoas idôneas” se mostrar sério.<sup>110</sup>

Embora o caso estudado por Cunha seja sobre os sambistas, os artistas de palco (teatros e circos) também passavam pela necessidade de afirmação. Eles se encontravam nesta multidão amorfa, divididos entre o trabalho e a boemia ou a malandragem. A Casa dos Artistas servia para diferenciá-los da multidão, ao mesmo tempo em que promove a cooperação e o sentimento de pertencimento a uma comunidade dos artistas<sup>111</sup>.

Contudo, Alcir Lenharo descreve que alguns artistas, já nas décadas de 1930 e 1940 tinham “orgulho de ser tão vadios”. Ou seja, no momento em que o Estado varguista estava atacando com força a malandragem e investindo na arte popular para a valorização do trabalho, alguns artistas continuam a se reclamar malandros.<sup>112</sup> Todavia, a boêmia não é oposta a organização profissional. Custódio Mesquita era um boêmio inveterado, dormia pouco, se alimentava mal, bebia e consumia drogas. No seu enterro mendigos, prostitutas e malandros foram dar-lhe o último adeus. Apesar da vida desregrada, foi grande articulador dos interesses do setor artístico como membro da SBAT e diretor da Casa dos Artistas. Obteve sucesso como ator (galã) e escritor de peças e músicas.<sup>113</sup>

## 1.2) A Casa dos Artistas, um sindicato classista.

No contexto político após o golpe de 1930, foram pensadas políticas públicas em torno do tema do sindicalismo. A lei de sindicalização, decreto 19.770, que será analisada detalhadamente no capítulo seguinte, legalizou muitos sindicatos e criou as bases para que eles crescessem como forma de articulação entre os trabalhadores. No entanto, essa lei marca o início do processo de atrelamento dos sindicatos ao Estado.<sup>114</sup> Foi no mesmo ano dessa lei, 1931, que a Casa dos Artistas se tornou o Sindicato dos Profissionais de Teatro.

A proximidade da instituição com Estado é contínua, mesmo com Getúlio Vargas como presidente do Brasil. Ele favorecerá a Casa dos Artistas a condensar os meios para se tornar a representante legal dos artistas no regime de sindicato único imposto pela legislação.<sup>115</sup> A relação entre Getúlio e a instituição é tão antiga que, segundo documentação da entidade, ao ser indicado presidente de honra da Casa dos Artistas, por ocasião da sucessão presidencial de 1929, ele declarou que poderia não se tornar presidente do Brasil, já que concorria às eleições de 1929, mas não deixaria de ser presidente da Casa dos Artistas.<sup>116</sup> Assim, em 27 de Junho de 1931, por Carta concedida

<sup>110</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira "Não me ponha no xadrez com esse malandrão – conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX". Afro-Ásia, núm. 38, 2008, pp. 179-210

<sup>111</sup> Ver: SILVA, Tomaz Tadeu da. “A Produção Social da identidade e da diferença”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da.(org.) **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Vozes, 2007. P. 74 – 76.

<sup>112</sup> LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995, p.17 – 37.

<sup>113</sup> Sobre Custódio Mesquita ver: LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995. p. 17 – 37.; BARROS, *Ibidem*, 2001.

<sup>114</sup> MUNAKATA, Kasumi. **A legislação trabalhista no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 21.

<sup>115</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/Antigos/D19770.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D19770.htm) acessado em 17/07/2012.

<sup>116</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1937.



pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, a Casa dos Artistas se torna o Sindicato dos Atores Teatrais e Similares.

No pós-1930, já como sindicato, a instituição reporta-se ao Estado com o mesmo respeito, sempre em tom de agradecimento e exaltação como fazia nos anos anteriores. Mesmo as reclamações, cobranças e denúncias são feitas com a intenção de informar ao presidente da República a má atuação dos técnicos. Nunca houve ataques diretos ao poder Executivo, ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio ou o da Educação e Saúde. Ao contrário, o sindicato, através dos anuários, procura publicar algumas entrevistas com personalidades políticas e divulgar com louvor as novas e antigas leis criadas para a categoria.

Na inauguração do busto de Vargas no sindicato foi lembrada com muito fervor a visita do presidente à instituição em 1931. A memória da Revolução de 1930 é celebrada com muita pompa no anuário de 1940, mas todo esse louvor tinha a função de servir de argumento para pedir uma revisão da lei de regulamentação da profissão de artista. Seguindo a postura tecnicista oficial, o sindicato em momento algum reivindica de maneira combativa, ao mesmo tempo em que não se subjugava ao Estado. O sindicato exalta as mudanças com relação à Primeira República e apresenta suas reivindicações como lógicas e nacionalistas, sendo, pelo menos até 1939, prontamente atendido.<sup>117</sup>

As estratégias do Estado para controlar os sindicatos, descritas por Munakata<sup>118</sup>, foram empregadas pelo Sindicato dos Artistas para se estabelecer como tal e para aumentar seu prestígio e seu poder. Na sua documentação estão presentes os clamores para arregimentar membros a fim de atingir os dois terços da categoria, pois, com isso, estabelecer-se-ia como sindicato único.

#### AVISO E APELO AOS ARTISTAS E AUXILIARES DE TEATRO, CINEMA, RÁDIO, CIRCO E VARIEDADES.

O artista ou auxiliar sindicalizado, a bem de seus interesses, só deve trabalhar com artista ou auxiliar sindicalizado. Com isso só advirão mais força, benefícios maiores e mais seguridade no exercício da profissão. A Casa dos Artistas, para lograr essa medida beneficiadora e necessária precisa que, de acordo com a lei, apresente na sua matrícula um mínimo de dois terços dos profissionais que a constituem no Rio. Pois, quando tal se verificar, o Ministério do Trabalho determinará, em cumprimento de lei sindical, a obrigatoriedade da inscrição na Casa dos Artistas, e quem então, não fizer parte deste sindicato não poderá de modo algum trabalhar. Calculamos em mil, mais ou menos, os profissionais em função no Rio, mas, para conseguirmos aqueles dois terços só precisamos na Casa dos Artistas de mais 300 sócios, o que não é difícil conseguir com um pouco de boa vontade.<sup>119</sup>

A carteira de trabalho era outro ponto de briga entre o sindicato e a categoria. Obedecendo às ordens do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, o sindicato buscava estender a carteira a toda categoria, que parecia ignorá-la, apesar dos apelos e até ameaças do sindicato.

#### CARTÃO DA CENSURA

Os que se exibem em teatro, rádio, circo, cinema, cabarets e variedades, além de possuir a carteira profissional, são obrigados a possuir o cartão da censura, sob pena de não poderem trabalhar. O cartão da censura só é fornecido pela

<sup>117</sup> Anuário da Casa dos Artistas 1940

<sup>118</sup> MUNAKATA, Kazumi. *Ibidem.* p. 41 – 112.

<sup>119</sup> Boletim da Casa dos Artistas Junho – Outubro de 1935.

polícia ao pretendente se o mesmo já possuir aquela carteira tirada na Casa dos Artistas.<sup>120</sup>

Contrariando a visão de Munakata e de muitos militantes, a Casa dos Artistas entendia que a carteira de trabalho era considerada um documento legítimo que visava defender o trabalhador frente aos patrões.

#### USO OBRIGATÓRIO DA CARTEIRA PROFISSIONAL

A instituição da carteira profissional, como um complemento lógico de sistema de legislação social-trabalhista veio contribuir, decisivamente, para afastar decididamente graves inconvenientes observados nas relações entre patrões e empregados, face a absoluta inexistência de um documento idôneo que comprovasse, não só a profissionalização do trabalhador, mas ainda, as condições jurídicas de sua admissão ao trabalho. Fazer “prova de emprego” era então, coisa difícil, se não impossível. Daí as injustiças clamorosas que, à sombra dessa irregularidade, se cometiam, diariamente, e que, já agora, se não foram totalmente evitadas, não ocorrendo impunemente.

A carteira profissional brasileira, tal como foi intitulada, - contrariamente ao que acontece com as similares existentes em certos países - não constitui documento humilhante para seu portador. Antes, representa as perfeitas garantias do empregado frente ao patrão e ao Estado. E, para maior eficiência do controle técnico em todas as manifestações da atividade trabalhista e consequente garantia dos direitos do empregado, o Ministério do Trabalho estabeleceu entre outras obrigações dos empregadores, a de anotar (isto é, registrar o início do emprego, o salário do empregado, a função deste, as férias anuais, tudo assinado) as carteiras profissionais dos devidos auxiliares ou contratantes dentro das primeiras 48 horas da admissão do emprego, sendo proibidas sob as penas da lei, quaisquer anotações que não sejam as prescritas no regulamento. Por outro lado, tornou praticamente obrigatório o uso da carteira, de vez que não sendo possuidor desse documento para inibi-lo em ocasião oportuna, o empregado não terá o direito de reclamar junto da autoridade competente. É preciso, pois, que os interessados atentem bem para esse ponto:

Em todos os dissídios do trabalho os assentamentos da carteira profissional constituem prova irrefutável e sem esse documento e sua inscrição no sindicato de sua profissão, o trabalhador fica inteiramente desarmado quando quiser fazer valer seus direitos.

Podemos concluir dizendo que tal documento - a carteira profissional - é agora, mais do que nunca imprescindível, visto que a simples exibição da mesma com registro no sindicato profissional facilitará o julgamento sumário dos empregados.

A Casa dos Artistas, sindicato dos profissionais de teatro, cinema, rádio, circo e variedades - chama a atenção dos interessados sobre o valor da carteira profissional e de sua inscrição no mesmo sindicato.<sup>121</sup>

O Sindicato, assim como a sociedade beneficente que lhe antecederam, como foi visto, nasceram atrelados ao Estado. A Casa dos Artistas, por ser representada por pessoas muito famosas com contatos nos principais jornais e no poder público, era constantemente beneficiada e bem vista pelo Estado, não oferecendo os mesmos problemas de muitas associações operárias. Com relação aos artistas, uma série de leis e acordos de cooperação foram sendo montados ainda na Primeira República. Vale a pena lembrar que muitas pessoas importantes do governo Vargas, como o próprio presidente, eram figuras políticas conhecidas antes da Revolução de 1930. Vargas, enquanto deputado no Rio Grande do Sul teve papel importante na criação de um regimento

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> Boletim da Casa dos Artistas Março - Junho de 1936

especial para o trabalho nos teatros. Tanto os títulos (utilidade pública, beneficência, etc), quando as atividades delegadas para a Casa dos Artistas, ao mesmo tempo em que a prestigiava, a transformava em apêndice Estado. Assim, a transformação da Casa dos Artistas em sindicato, ao menos em um primeiro momento, atende ao modelo de cooperação e de não agressão.

Em 1934 e 1935, o movimento sindical e os movimentos políticos se intensificaram no Rio de Janeiro. A Aliança Nacional Libertadora, movimento de frente popular organizada pela ala legalista do Partido Comunista, vinha conseguindo grande acolhida popular, inclusive entre a classe média, que começava a se unir aos sindicatos trabalhistas militantes, apoiando um programa de governo mais radical.<sup>122</sup>

Para conter esses movimentos, em abril de 1935, o governo lançou a Lei de Segurança Nacional, que lhe outorgava poderes para reprimir atividades políticas subversivas. Várias diretorias sindicais foram presas e as assembleias gerais das entidades só podiam ser realizadas com a presença de representantes da Polícia Civil. A polícia invadiu, em julho, o Quartel-General da Aliança, que foi fechado pelo governo durante seis meses, depois de um discurso do líder Luiz Carlos Prestes, no qual apelava às massas para se organizarem. Outros líderes também foram presos. Em novembro, a apreensão com a ameaça comunista nas esferas do governo e do Congresso, levou à decretação do Estado de Sítio. Em dezembro, a liderança do PCB foi presa juntamente com muitos civis e militares suspeitos.<sup>123</sup>

Mas o clima de tensão que o país viveu, em meados dos anos 1930, parece ter passado ao largo do Sindicato dos Artistas. Seu relacionamento com o governo era cordial, mantendo-se, sempre, uma atitude de gratidão para com o Chefe da nação. Nesse momento, para a entidade, cuja tarefa beneficente continuava dando o tom de seu trabalho, as boas relações com o governo se faziam fundamentais para o recebimento de subvenções, principal fonte de sua manutenção. Além disso, o Estado oferecia ao sindicato uma série de regalias que para o setor artístico eram bastante relevantes. Muitos destes pequenos presentes eram conseguidos em escala local. Pedro Ernesto, interventor do Rio de Janeiro, era também sócio Grande Benemérito da Casa dos Artistas, um título que assim como o de Presidente de Honra de Getúlio Vargas não significava nada mais que um pedido de apadrinhamento. Em 1932 o Sindicato agradece ao interventor a inclusão da Casa dos Artistas “entre as sociedades contempladas com a quota do imposto sobre o trânsito de automóveis na Avenida Rio Branco, durante o carnaval.”<sup>124</sup> No ano seguinte é feito, com a participação da prefeitura, através da Comissão de Turismo, um baile carnavalesco no João Caetano em favor dos cofres do Sindicato.<sup>125</sup> Em 1934, o Baile das Atrizes<sup>126</sup> foi incluído no programa oficial de turismo.<sup>127</sup>

Em 1935, coincidindo com posse de Itália Fausta para presidente do Sindicato e com uma grave crise do Governo Constitucional frente às demandas sociais, nenhum benefício especial foi oferecido ao Sindicato. O que houve foram desentendimentos acerca do Teatro-Escola. Ao molde de como seriam as futuras intervenções do Estado no “teatro nacional”, o Teatro-Escola consistiu em destinar verbas para que um artista-empresário montasse uma companhia e apresentasse peças de “alta cultura”, usando no tema as “demandas nacionais” e governistas. No caso, o artista empresário foi Renato

<sup>122</sup> PRESTES, Anita Leocádia. **Luiz Carlos Prestes e a Aliança Nacional libertadora: Os caminhos da luta antifascista no Brasil (1934/1935)**. Petrópolis: Vozes. 1998. p. 54 – 62.

<sup>123</sup> PRESTES, Anita Leocádia. *Ibidem*. 1998. 123 – 140.

<sup>124</sup> NUNES, Mario. 40 anos de Teatro. V.4 Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. p. 53

<sup>125</sup> NUNES, Mario. *Ibidem*, 1956 p. 76

<sup>126</sup> Evento realizado anualmente pela Casa dos Artistas visando arrecadar fundos para o sindicato e eleger a atriz de destaque no ano anterior que deveria receber a coroa de Rainha do respectivo ano.

<sup>127</sup> NUNES, Mario. *Ibidem*. 1956.p. 102

Viana, ator, escritor e empresário de reconhecido crédito perante a “classe artística”. A companhia fracassou pouco depois de ser efetivada. A explicação oficial foi a intimação da Diretoria do Patrimônio Municipal baseada no laudo da estrutura do prédio que abrigava o teatro. Ele ameaçava desabar. No entanto, segundo Mario Nunes, que trabalhava como crítico teatral no *Jornal do Brasil*, a razão real do fracasso do Teatro Escola foi a vaidade de Viana, que teria recebido grandes somas de dinheiro do governo, mas quis realizar o espetáculo de maneira personalizada. Frente ao acontecido, a Casa dos Artistas excluiu Renato Viana do seu quadro social. Ele conviveu com os intelectuais que gravitaram em torno da Semana de Arte de 1922. Era, inclusive, amigo pessoal de Villa-Lobos, que viria a ter papel fundamental no Ministério da Educação e Saúde. Renato Viana, apesar do problema com o Teatro-Escola, ficou na memória do teatro como um grande artista.

A Colméia, em 1924, dois anos depois da Quimera, deu à efervescência por empreitadas teatrais, forma de prosseguir na verificação de seus conceitos para o espetáculo. E foi sucedida pelo Teatro da Caverna, que, por sua vez, antecedeu ao Teatro de Arte, que renunciou o Teatro-Escola. Em pouco mais de uma década, essa sucessão de grupos e movimentos refletiram fracassos históricos, dificuldades com “grandes atores” (Procópio Ferreira e Jayme Costa) e atritos com as autoridades da cultura. O Teatro-Escola se configura como empreitada de maior ressonância, não só pela imposição de métodos desconhecidos, como pelas reações que provocou. Mesmos os monstros sagrados, como Itália Fausta, Jayme Costa e Olga Navarro, estavam como no passado recente, ao lado de Viana, que aparecem, ruidosamente, desenhando função quase desconhecida até aquele momento: a de encenador do teatro nacional. O Teatro-Escola encerraria suas atividades de maneira tumultuada, mas possibilitou a Renato Viana criar outros tantos filhotes dessa ideia mater.<sup>128</sup>

No tocante à trajetória do sindicato no Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, a principal fonte de informações disponível sobre o sindicato são seus anuários. Eles foram publicados a partir de 1937 mantendo publicações regulares até 1942 e sendo novamente editados em 1947 e 1949. É nestes periódicos que o sindicato expressa sua posição sobre a categoria e expõem muitos conflitos com o Estado e com empresários, tal como a publicação atas e correspondências.

Em 27 de novembro de 1936, o sindicato fez Assembleia Geral para a aprovação de novos estatutos, elaborados por uma comissão composta por artistas conhecidos: Custódio Nazareth, Nogueira Sobrinho e Epitácio Pessoa Cavalcanti de Albuquerque. As modificações ao estatuto anterior foram propostas pela junta governativa que comandava o sindicato. Por deliberação da assembleia o sindicato passou a se chamar **Casa dos Artistas – Sindicato dos Profissionais de Teatro, Cinema, Rádio, Circo e Variedades no Distrito Federal**.<sup>129</sup>

Os novos meios de comunicação haviam aberto novas frentes de trabalho e criado novas profissões para os artistas e auxiliares que, até então, não eram oficialmente abrangidos pelo sindicato. Dentre as várias profissões que passaram a fazer parte do campo de atuação da entidade, listadas nos novos estatutos, se encontravam o operador fotográfico, no caso do cinema, o cantor ou cantora e o speaker-diretor, no rádio.

Assim como as demais entidades sindicais, os estatutos da instituição seguiam, obrigatoriamente, o modelo determinado pelo Ministério do Trabalho, Indústria e

<sup>128</sup> LUIZ, Macksen. “Um autor a frente do seu tempo”. In: *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro: SBAT. Nov/Dez de 2010. n° 522. p.13

<sup>129</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1937.

Comércio. Dentre as proibições impostas, inscritas no estatuto padrão, estavam o veto a “qualquer propaganda de ideologias sectárias ou de caráter político religioso, bem como de candidaturas a cargos eletivos estranhos à natureza e aos fins do sindicato” e a “participação da entidade em organizações internacionais salvo autorização expressa do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio”. A orientação controladora do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio se fazia sentir na própria Casa dos Artistas, onde se estipulou uma cláusula equivalente ao veto de livre participação das entidades em organizações internacionais. O regulamento do sindicato incluía, entre os deveres dos sócios efetivos, “não fazer parte de organizações internacionais sem prévia autorização do sindicato.”<sup>130</sup> Estas diretrizes perderão força com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados. É possível trabalhar com a ideia que o sindicato se tornou combativo, mas por dentro do que estava estabelecido na lei. São inúmeras matérias sobre o que o artista deve exigir ao iniciar um contrato de trabalho e como fazer para garantir que as leis trabalhistas fossem cumpridas.

#### Instruções para a execução das leis trabalhistas

1.º O contratado, desde que assine o contrato de trabalho (cujo o modelo pode ser obtido na CASA DOS ARTISTAS) deve ficar de posse da segunda via do mesmo ou recebê-la da Empresa até quarenta e oito horas após sua entrega.

2.º O contratado deve dar sua carteira profissional do Ministério do Trabalho, ao empresário para anotá-la e ele deve preencher os dizeres da página onde diz “empregos ocupados” (art. 10 parágrafos 1º e 2º do dec. 22.035, de 29/10/32). A empresa tem o dever de anotá-la e assiná-la, devolvendo-o ao contratado após quarenta e oito horas do seu recebimento.

3.º Nenhum contratado é obrigado a trabalhar mais de oito horas, por dia, quer seja ensaio, quer seja espetáculo (art 3º do dec 23.152 de 15/9/33 e art 35º do dec 15.827, de 16/12/28), salvo se houver CONVENÇÃO ESCRITA entre contratados e a empresa, com conhecimento do Ministério do Trabalho e do Sindicato. Essa convenção é feita em três vias, uma para o Ministério do Trabalho, outra para o sindicato e uma para a empresa, que a colocará em lugar bem visível.

4.º A convenção para o aumento de horas diárias de trabalho estabelecerá o máximo de 10 horas por dia, até o máximo de 60 horas semanais (art. 3º, parágrafo 2º, do dec 23.152 de 15/9/33) a empresa será obrigada a pagar o excesso das 48 horas semanais. Obtêm o quociente para o pagamento das horas excedentes, dividindo-se o ordenado mensal por 200 horas, de que resultará o ordenado de uma hora; este resultado será multiplicado pelas horas excedentes das 48 horas (art. 12º do mesmo dec).

5.º Após o trabalho diário de oito horas (ou dez, se houver convenção), o contratado tem, por lei, o direito de descansar 10 horas interruptas (art 10º, do Dec 23.152). Como o espetáculo à noite termina normalmente, às 24 horas, o contratado dessa hora até 10 horas da manhã, tem esse tempo para seu descanso. Dessa forma, das 24 horas até às 10 horas da manhã, a empresa não pode exigir qualquer serviço do contratado. Os ensaios depois de meia noite são ilegais, pois contrariam estas disposições.

6.º Depois de cada ensaio ou “matinée”, o contratado tem o direito de descansar, pelo menos, uma hora (art 9º, do dec 23.151). Por isso, não pode haver ensaio para se seguir a “matinée”, nem logo após esta ou qualquer outro espetáculo.

(...)<sup>131</sup>

<sup>130</sup> Regulamento interno da Casa dos Artistas, aprovado pela Comissão Executiva em 16 e 18 de junho de 1937. In: Anuário da Casa dos Artistas de 1938.

<sup>131</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1940.

Dessa forma, é perceptível que não é simplesmente o cumprimento das leis do trabalho que está sendo reivindicado. O sindicato entende o artista com um trabalhador, e pretende atuar em relação à qualidade de trabalho dos seus sindicalizados. Os relatos de artistas em diversas épocas mostram o espaço de trabalho, no caso o teatro, como o próprio lar e espaço de sociabilidade. Mesmo com a intensa mercantilização do setor de diversões, o teatro continua servindo de abrigo para os filhos das artistas.<sup>132</sup>

Dessa maneira, o sindicato, pautado nas diretrizes pensadas já na criação da Casa dos Artistas em 1918, procura profissionalizar o artista, ao mesmo tempo em que sugere que o teatro tenha uma postura dualista: 1- para o sindicato, o artista era um trabalhador subordinado a uma empresa capitalista e por isso teria todos os direitos de um trabalhador comum. 2 – no entanto, aceitando a posição do Estado, entende também que o teatro é uma arte que visa o engrandecimento da nação e a ilustração do público e por isso merece algumas regalias. Estas posições criaram impasses com o Estado, sobretudo com a criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), no que diz respeito à distribuição de verbas e valorização do trabalho do artista. Estas posições refletem o antigo debate: teatro, arte ou mercadoria? A solução encontrada pelo sindicato, apesar dos incansáveis debates promovidos sobre o tema, é aglutinar as duas posições.

No entanto, afora a retórica da missão civilizadora do teatro, a grande preocupação do sindicato no pós 1930 é com a qualidade de trabalho do artista e com a forma marginal como o teatro e os artistas são vistos na sociedade. Em uma categoria na qual a proporção entre homens e mulheres era bastante equilibrada, o que leva inclusive à eleição de uma mulher como presidente do sindicato (Itália Fausta) e a com presença feminina em algumas diretorias, a preocupação com a condição da mulher no trabalho é acentuada.

A mulher de teatro trabalha mais que oito horas por dia, sempre mais que em qualquer outra profissão. Em geral ensaia de uma às cinco. Volta para o teatro às sete horas, trabalha até meia noite e muitas vezes, ensaia até a madrugada. Aos domingos e feriados, enquanto os demais profissionais descansam, ela trabalha, e se os diaristas recebem seus honorários dobrados, os artistas trabalham de graça, sem pagamento algum pelas horas extras de serviço. Em teatro ninguém goza das regalias da lei de férias... Por enquanto, as leis trabalhistas têm trazido muito pouco benefício à gente de teatro. Requer, talvez, fiscalização melhor, outra regulamentação. Um dos problemas difíceis para a mulher é seu vestuário. Não se suporta mais uma atriz modestamente vestida. A artista, com encargo de família, não pode representar certas peças por falta de roupas caras. Os contratos deveriam fixar um terço do ordenado para a compra de roupas, correndo o excedente por conta das empresas. Quando existirem em todo Brasil teatros populares, funcionando regularmente com companhias nacionais, estará resolvido o problema do teatro nacional. Então, em todas as classes surgirão elementos artísticos e ser atriz deixará de ser uma profissão singular para tornar-se uma profissão comum, acessível a todas as mulheres que se sentirem atraídas pela mais bela e mais humana de todas as artes.<sup>133</sup>

De fato, o sindicato desenvolve seu caráter classista com ênfase em 1940, quando, por determinação judicial, os empresários são afastados da entidade. Certamente, isso deu força às reivindicações ligadas ao trabalhador artista. O clamor pelo cumprimento das leis trabalhistas foi absorvido no discurso do sindicato e encontrará seu auge a partir da gestão de Ferreira Maya, o ator eleito presidente da Casa dos Artistas em janeiro de 1939.

<sup>132</sup> Fichas de Registro de Artistas – Delegacia de Costumes e Diversões do Rio de Janeiro. (BR NA, RIO OC) – Arquivo Nacional.

<sup>133</sup> Anuário da Casa dos Artista, 1938

Sua gestão, que durou até 1941, nela foi assumida a tarefa de defesa dos direitos trabalhistas da categoria, até então bastante tímida em ir além da política de beneficência. A partir do anuário de 1940, passou a existir uma sessão chamada “Assistência social-trabalhista à classe teatral”, na qual se discutiam temas ligados ao trabalho, indicando que a Casa dos Artistas assumia de fato sua tarefa de sindicato classista. Somente a partir de 1939 a Casa dos Artistas passou a se esforçar para se integrar ao movimento trabalhista geral. Neste ano, passou a participar de convocações cívicas, paradas trabalhistas, reuniões com outros sindicatos, etc.<sup>134</sup>

Nessa gestão, o sindicato se filiou à União Geral dos Sindicatos de Empregados do Rio de Janeiro e, como entidade associada, participou com o envio de sugestões para a reforma da Lei Sindical feitas a pedido do Ministério do Trabalho Indústria e Comércio. Entre as ideias, destacavam-se: 1) a obrigatoriedade das empresas de serviços públicos, ou que recebessem auxílios do governo, só empregarem trabalhadores sindicalizados, por indicação dos seus respectivos sindicatos, 2) estabilidade no emprego dos trabalhadores que ocupassem cargos sindicais, 3) agências de trabalho sob controle dos sindicatos, 4) imposição do desconto em folha, para os sindicatos, dos empregados sindicalizados ou não. O sindicato visava com isso fortalecer-se enquanto instituição, ao mesmo tempo em que procurava marcar sua posição no universo sindical.

Em decorrência da necessidade de revisão das cartas sindicais em 1940, a Casa dos Artistas precisou cumprir o dispositivo legal que proibia empresários e trabalhadores no mesmo sindicato. Por ordem do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, a Casa dos Artistas teve que se desfiliar da União Geral dos Sindicatos de Empregados do Rio de Janeiro, enquadrando-se na Federação dos Trabalhadores em Empresa de Difusão Cultural e mudando seu nome para Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (Casa dos Artistas), nomenclatura utilizada até hoje.<sup>135</sup>

Estas mudanças foram importantes para sanar alguns conflitos em decorrência da mudança de postura do sindicato. Vale lembrar, que a gestão de Ferreira Maya ocorre no período que antecede a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, marcado por uma maior agitação social e pela redefinição do governo Vargas em uma direção menos autoritária. Os artistas empresários, que até 1940 faziam parte do sindicato, se sentiram agredidos com as denúncias feitas pelo sindicato à Inspeção Geral do Trabalho sobre as irregularidades cometidas pelas companhias teatrais, muitas delas comandadas por ex-dirigentes sindicais. As discordâncias internas em torno da política sindical da Casa dos Artistas chegaram a ameaçar o sindicato de sofrer uma intervenção. Embora ela não tenha acontecido, as reivindicações e denúncias feitas também não lograram sucesso. Não apenas aos empresários, mas até ao Serviço Nacional de Teatro (SNT) parecia não agradar a versão mais ativista da Casa dos Artistas. O sindicato reclamava por direitos garantidos na lei, mas que não eram cumpridos, como o descanso semanal, tempo de gratuidade dos ensaios, jornada de trabalho de oito horas, pagamento de 50% dos salários quando o contratado viajasse por mar, passagem em primeira classe para artistas em *turnées*, abono e aumento de no mínimo 20% do salário em caso de excursão e seguros contra acidentes de trabalho.<sup>136</sup>

Apesar das reclamações dos empresários, estes direitos foram ao menos formalmente garantidos aos artistas, sobretudo, com a reforma da Lei Getúlio Vargas de 1940, que passou a incluir estes pontos. No entanto, os Tribunais Superiores Regionais e as Juntas de Conciliação e Julgamento, tal como posteriormente a Justiça do Trabalho, agiam de forma muito lenta, criando impasses para as soluções de problemas trabalhistas.

<sup>134</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1941/1942.

<sup>135</sup> *Idem*

<sup>136</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1940.

O Sindicato pretendeu fiscalizar estas questões trabalhistas de maneira mais efetiva, tendo intenção de atuar conjuntamente com a Inspeção do Trabalho. No entanto, o órgão informou que os sindicatos não tinham permissão legal de fiscalizar as relações trabalhistas, devendo se limitar à indicação e localização das infrações.<sup>137</sup>

Estes conflitos entre o sindicato, o Estado e os empresários chegou a provocar uma greve nos teatros, seguida por uma “marcha de artistas”, organizada por Procópio Ferreira, artista, empresário e conhecido comunista<sup>138</sup>, em 19 de Agosto de 1939. Nesta marcha, os artistas reivindicavam, entre outros pontos, maiores facilidades para as excursões das companhias teatrais. Um grupo de artistas liderados por Procópio marchou, empunhando tochas, até o Palácio do Catete, onde foram ouvidos pelo Presidente Vargas. Esta passeata, ficou conhecida como *Marche aux flambeaux*.<sup>139</sup>

Embora este relato pareça fenomenal devido ao nome dado a passeata que remete as marchas populares francesas da época da tomada da Bastilha, ela pouco passou de uma encenação. Nada foi encontrado sobre a marcha nos jornais da época, e o próprio anuário nega que tivesse caráter radical, já que os constantes conflitos internos criavam o risco de uma intervenção no sindicato. O que se tem de mais palpável é que Procópio Ferreira era um amigo pessoal do presidente Vargas e declarava ter muito prestígio junto a ele, inclusive nos assuntos políticos. Sobre o SNT, órgão que trabalharemos no próximo tópico, e que causava muito alvoroço entre o sindicato e o Estado, Procópio declarou:

Naquela época falava-se muito em plebiscito. Abadie Faria Rosa, diretor do SNT, sofria grande campanha da classe. Pediu-me que eu informasse o Presidente dos injustos motivos alegados pelos artistas para a sua demissão. Fui ao Palácio. O Presidente não me deixou falar. Fez uma pergunta:

-Você acha que Abadie deve ficar?

-Acho.

-Esta feito o plebiscito. Diga ao Abadie que fique tranqüilo.<sup>140</sup>

Procópio realmente não era uma pessoa comum, mas também não era um artista comum. Como já sublinhei acima, além de artista era empresário e já havia se declarado comunista em 1928, quando era presidente da Casa dos Artistas<sup>141</sup>. Era um dos expoentes do teatro de revista no Brasil, no qual sua família também atuava, além de ser conhecido internacionalmente. Pessoalmente e artisticamente era dotado de muita simpatia no meio popular, e por isso sua opinião era importante junto ao presidente. Afastá-lo da Casa dos Artistas, assim como a outros artistas-empresários, que eram de longe os artistas mais conhecidos do público, não iria calar sua voz, mas oferecia menos visibilidade a um sindicato que parecia se rebelar. No entanto, o que essa medida fez foi acentuar as reclamações sindicais e a organização dos artistas.

Em 15 de Janeiro de 1945, o Sindicato, sob a presidência de Nogueira Sobrinho, o sindicato aprovou uma nova reforma dos estatutos, ratificando a denominação de Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (Casa dos Artistas). Entre as prerrogativas do sindicato, contidas nos novos estatutos, se encontrava a representação, perante as autoridades administrativas e judiciárias, dos interesses da categoria. Cabia à entidade, igualmente, firmar os contratos coletivos de trabalho e colaborar com o Estado como órgão técnico-consultivo. Entre os deveres, a colaboração com os poderes públicos no desenvolvimento da solidariedade de classes, constava em

<sup>137</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1941/1942.

<sup>138</sup> Boletim da Casa dos Artistas, dezembro de 1928.

<sup>139</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1940.

<sup>140</sup> FERREIRA, Procópio. **Procópio apresenta Procópio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.p. 286

<sup>141</sup> Boletim da Casa dos Artistas Dezembro de 1928.



primeiro lugar. O sindicato tinha também que promover a fundação de cooperativas de consumo e crédito, assim como manter o Departamento de Difusão Cultural e escolas de aprendizagem teatral. E, em penúltimo lugar, tinha a tarefa de promover a conciliação nos dissídios de trabalho.<sup>142</sup>

O tom desse estatuto estava bastante afinado com a política sindical do governo Vargas. O presidente da entidade, por exemplo, não era eleito por votação direta dos associados. Estes, em assembleia geral, elegiam uma diretoria composta de cinco membros, aos quais cabia eleger, dentre eles, o presidente. Continuava proibido ao sindicato participar de quaisquer instituições internacionais. O texto do estatuto ainda fazia alusão a proibições ou punições aos associados que professassem “ideologias incompatíveis com as instituições ou interesses na nação”.<sup>143</sup>

Em 17 de setembro de 1945, pouco antes da queda do governo, Vargas promulgou alguns decretos que diziam respeito à categoria. O decreto nº 7.967 que disciplinava a entrada de artistas estrangeiros no país e o Decreto nº 7.959 que dispunha sobre a locação de teatros no Distrito Federal. De acordo com esse último, nenhum teatro poderia permanecer fechado enquanto houvesse companhias nacionais que propusessem sua locação. A lei também exigia o cumprimento do projeto que obrigava os cinemas a manterem espetáculos teatrais diários nos intervalos das sessões que julgassem convenientes. Ambas as resoluções visavam garantir para o teatro o espaço que vinha sendo perdido para os filmes. As reclamações acerca do cinema eram muito presentes nos anuários da Casa dos Artistas, que em algumas matérias chegavam a questionar se o cinema marcaria o fim do teatro.<sup>144</sup>

Apesar de estas medidas parecerem interessantes para o teatro e os artistas, eram resoluções facilmente burladas pelos proprietários ou administradores locais. Com o fim do Estado Novo e a convocação de eleições, o descumprimento sistemático destas leis e das relativas ao trabalho motivou Olavo de Barros – ex-presidente da Casa dos Artistas e ex-candidato a delegado eleitor - a lançar sua candidatura para a Câmara dos Vereadores em 1946 pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB). Sua campanha tinha como plataforma a “defesa dos interesses do teatro e da classe teatral”<sup>145</sup>. Além dele, outro artista que tentou entrar para a vida política como candidato nas eleições municipais de 1947 pelo distrito Federal, Luiz Rodrigues Calazans (Jararaca), que se candidatou pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), tendo como meta o Programa Mínimo do Partido.<sup>146</sup> No entanto, ambos não conseguiram ser eleitos.

É interessante observar que, apesar de todo o trato refinado e respeitoso do sindicato com o governo Vargas, no momento da abertura política nenhum artista, ou representante, se candidatou pelas legendas do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) ou do Partido Social Democrático (PSD), mas sim pelos partidos de esquerda. Ainda sobre a atuação velada do Sindicato durante os anos de 1931 – 1945, é possível, através dos arquivos da polícia, verificar que apesar da aparente subordinação o Sindicato era visto como um ponto de concentração de atividade comunista. Em 1946 ele estava na lista dos sindicatos com comunistas na diretoria.<sup>147</sup>

Após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados, o PCB começa a ter mais liberdade para se organizar. As ordens soviéticas que sugeriam que os

<sup>142</sup> Estatuto do sindicato dos Atores Teatrais, cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro, 1945.

<sup>143</sup> Idem

<sup>144</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1937.

<sup>145</sup> Acervo da Casa dos Artistas – Funarte.

<sup>146</sup> Programa do PCB no Pós-Segunda Guerra Mundial que adotava base extremamente ampla, contemplando questões como melhoramentos urbanos, combate a violência, construção de teatros, melhorias nos transportes e combate à carestia.

<sup>147</sup> Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Aperj) - Fundo: Pol – Pol Setor: Sindicato Pasta: 5

partidos comunistas atuassem junto aos governos que lutassem contra o nazi-fascismo permitiram que o PCB montasse seu Programa Mínimo e concentrasse sua militância em comitês de fábricas e bairros.<sup>148</sup> Esta conjuntura permitiu que o partido articulasse ampla base eleitoral, que se refletiu, para o espanto até dos membros do partido, nas eleições de 1945 e 1947. No período de abertura o PCB articulou muitas festas e campeonatos esportivos com o intuito de atrair as massas, criar espaços de sociabilidade e arrecadar fundos. Guimarães mostra a atuação do PCB nas eleições de 1945 e 1947, que se aproveitando das eleições ocorrerem no início do ano lançam as campanhas do “carnaval da vitória” e do “carnaval da paz”.<sup>149</sup>

Os artistas participavam ativamente da campanha do PCB. Muitos assinavam listas, participavam de comícios e festas atraindo muitos fãs para os eventos do partido e davam entrevistas para o Tribuna Popular, jornal do PCB publicado entre 1945 e 1947. Essa era uma atitude pessoal de muitos artistas, que em nada reproduzia as diretrizes do sindicato. Nas entrevistas com artistas deste período feitas pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) e pelo programa Roda Viva, muito foi discutido sobre o trabalho do artista (condições dos teatros, contatos profissionais, salários, relações entre empregadores e empregados e etc), mas em poucas entrevistas foi citado o Sindicato. Esta militância independente do Sindicato pode acontecer como estratégia para manter a instituição isenta de suspeitas junto ao Estado, mantendo a tradição histórica de vinculação a ele, que continuou posteriormente, haja visto a condecoração ao presidente Geisel na década de 1970. Enquanto, isso, os artistas, usando da sua imagem pública, se tornam militantes bastante influentes já que tem acesso privilegiado aos meios de comunicação e ao público. A diversidade de pensamentos políticos no interior da categoria pode ser infinita, sobretudo adotando essa postura individualista. No entanto, nos movimentos organizados existe a vinculação com o PCB em diferentes intensidades (artistas que participam dos comícios, cedem entrevistas ou se candidatam pelo partido) e a “Cooperativa de Teatro do Povo”, também articulado pelos comunistas para as eleições de 1947. Luiz Rodrigues Calazans, Mário Lago e outros artistas usavam as paródias de suas músicas para animar pontos de aglomerações populares, como pontos de ônibus, praças, etc. A função era fazer campanha de maneira irreverente e divertida<sup>150</sup>. Em 1951, a polícia listou os artistas comunistas, ou os que eles assim julgavam. A simples assinatura de listas ou a concessão de entrevistas ao Tribuna Popular servia para enquadrar o artista como comunista. A maioria daqueles que atuavam no teatro eram associado à Casa dos Artistas:

- 1) Paulo Gracindo
- 2) L. Calazans (Jararaca)
- 3) Dias Gomes
- 4) José Luiz Freitas e Inaymuro Sayão Freitas
- 5) Florinda Batista
- 6) Odete Batista Dirce Batista
- 7) Luiz Luna Gonzaga (Luiz Gonzaga)
- 8) Pedro Raimundo
- 9) Professor Santoro
- 10) Paulo Madureira Lebrão

<sup>148</sup> PINHEIRO, Marcos César de Oliveira. **O PCB e os comitês populares democráticos na cidade do Rio de Janeiro (1945 – 1947)**. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS-PPGHIS, 2007. (dissertação de mestrado). p.76 - 110

<sup>149</sup> GUIMARÃES, Valéria Lima. **O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945 -1950)**. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS-PPGHIS, 2001 (dissertação de mestrado). P. 113 - 152

<sup>150</sup> VELLOSO, M. P. . “O boêmio e o militante”. In: Júlia Peregrino. (Org.). **A história se escreve nas paredes**. Rio de Janeiro: , 2003, v. 1, p.7 Livro 2.

- 11) Aldo Madureira
- 12) Joraci Camargo
- 13) J. Jatobá
- 14) Cacilda Becker
- 15) Alexandre de Souza
- 16) Pereira da Silva
- 17) Mario Lago
- 18) Capitão Altar (Cotrim)
- 19) Professor Arnaldo Estrela
- 20) Renato Viana
- 21) Ademar Pimenta
- 22) Aerton Perlingere
- 23) Modesto Souza
- 24) Procópio Ferreira
- 25) Bibi Ferreira
- 26) Alda Garrido
- 27) João Rios
- 28) Mesquitinha (Bastos)
- 29) Natara Rei (Amante de Mesquitinha)
- 30) Cacilda Becker e M<sup>a</sup> Dela da Costa
- 31) Anselmo Duarte
- 32) Waldemar Seyssel (Arrelia)<sup>151</sup> [comentários do documento]

Se comparada ao tamanho da categoria e levando em consideração a maneira pouco refinada da polícia para diferenciar comunistas e simpatizantes de artistas, que simplesmente se engajaram politicamente em um momento de efervescência, é possível defender que o número de artistas militantes era pequeno, mas que tinham um incrível potencial de mobilização e por isso causavam tanta preocupação ao Estado.

### 1.3) Poder público e os artistas – relações secretas

Pelo que foi visto com os processos de formação da Casa dos Artistas e sua transformação no pós-1930 em sindicato classista é importante refletir sobre a relação entre dos artistas e com pessoas fora do meio. Estes contatos entre artistas e atores sociais e políticos da cidade são fundamentais para traçar as estratégias de vida dos artistas por sem contar com o auxílio dos empresários e da Casa dos Artistas ou do sindicato. Não temos intenção de transformar o artista em um bajulador ou crítico sagaz. Quero refletir sobre a interação da arte ou mesmo do riso com a política. Os artistas estabelecem com o poder público muitos pontos de tensão e limites sobre o que pode ser dito ou sugerido, inclusive esta relação é necessária ao poder público.

Fenerick defende que entre a sociedade elitizada e o meio musical popular, no pós 1920, no Brasil, existiam pessoas que serviam de “mediadores culturais”<sup>152</sup>. Ou seja,

<sup>151</sup> Aperj - Fundo: DPS Notação: 01.791

<sup>152</sup> Esta categoria “mediação cultural” foi cunhada por Martin-Barbero, um semiólogo, antropólogo e filósofo espanhol e irradicado na Colômbia. Em seu livro *Dos meios às mediações* o autor analisa a criação da cultura de massas e o fomento mercado das diversões em sociedades com base em desigualdades sociais. Seu livro se define por deslocar a ênfase até então atribuída à crítica, em geral excessivamente unilateral e redutoras, dos impactos dos produtos da indústria cultural e da transformação da cultura em mercadoria, cujo paradigma remonta à Escola de Frankfurt, e resgata o dado crucial da recepção. Ou seja, os sujeitos sociais são fundamentais para o entendimento da comunicação massiva e não depositários passivos de sentidos que lhes antecedem. A partir daí, enfatiza as inter-relações que tecem emissores e receptores e os fatores intervenientes nessa relação, bem como nas formas de

peças que embora não pertencentes à categoria dos “populares”, se infiltravam em seus eventos se permitindo ter contato com esta produção cultural, transformando-a e expandindo-a para outros setores sociais, da mesma forma que alguns populares eram elevados aos eventos da elite carioca.<sup>153</sup> Com o teatro o movimento é parecido, no entanto, em muitas vezes o mediador cultural era alguém com poderes políticos. Com semelhanças pontuais com o tema que tratamos, Thompson, falando sobre a construção do capitalismo na Inglaterra, mostra que frente à deterioração de sua forma de vida os trabalhadores pobres passaram a protestar contra as mudanças, evidenciando que a relação antes existente era de colaboração e acordo entre as partes, por isso a sua transformação não foi pacífica.<sup>154</sup>

A relação entre o artista e o seu “mediador cultural” nos espaços da alta sociedade (os membros da elite política ou intelectual) é simultaneamente de fidelidade e tutela. Todo o artista que tem como “amigo” uma personalidade política sublinha que nunca “o perturbou com pedidos para si próprio”<sup>155</sup>, ou declara que “nunca pedi nada”<sup>156</sup>. Obviamente, o artista não deveria precisar pedir. O “amigo” influente deve dar por livre e espontânea vontade, sem vitimizar ou menosprezar o artista, os “presentes” de variadas naturezas são dados por “amizade”, ou o pacto estará automaticamente rompido. Sobre uma senhora da alta sociedade para quem Linda Batista sempre cantava nas festas, ela desabafa: “aquela [sic], nunca me deu nada, nunca me deu um perfume!”<sup>157</sup> Assim como o mediador cultural deve “ajudar” o artista, este deve fidelidade política ao “amigo”. Sobretudo, ele, artista, não deve trabalhar em favor dos adversários. Não importa o que seja oferecido, com certeza o artista perderá mais se romper com o “amigo” fiel.

O cenário que esse trabalho pretende descrever e problematizar é o Rio de Janeiro republicano, entre o último quarto de 1920 e meados de 1940. Fenerick, através do depoimento de João da Baiana, descreve um fato que embora seja anterior ao corte aqui temporal estabelecido é interessante de ser observado. Certa vez o músico foi convidado a uma festa onde estavam presentes muitos políticos. Ele não pode ir porque a polícia havia lhe tirado o pandeiro, como acontecia frequentemente com os músicos na rua. Irritado o senador Pinheiro Machado o chamou ao senado para conversar sobre a razão de sua ausência. Sabendo que o músico estava sem seu instrumento o senador mandou fazer um novo pandeiro com a dedicatória: “A minha admiração, João da Baiana – senador Pinheiro Machado”. Este instrumento acompanhou o artista por toda sua vida, não sendo nunca mais tomado pela polícia.<sup>158</sup>

Vale notar que o senador nada fez para tornar o trabalho dos músicos mais tranquilo com relação aos abusos policiais. Ao contrário disso, ofereceu a João da Baiana um privilégio sobre os demais, concedido pela amizade, mas que, em alguma medida, também atestava que ele era um artista de qualidade reconhecida. No Rio de Janeiro o político gaúcho era conhecido pela política de privilégios aos próximos, o que fez nascer o termo *pinheirismo*. Esta sua forma de fazer política dividiu a elite política carioca e o protesto chegou às ruas em forma de marchinha de carnaval. A música *No bico da*

apropriação e resignificação de sentidos que frequentam a pluralidade dos discursos contemporâneos. Os mediadores culturais são, dessa maneira as pessoas que fazem a ponte entre as massas e a elite. que não são consideradas grupos coesos, mas que possibilita a conexão entre o mercado e as empresas de diversões.

<sup>153</sup> FENERICK, *Ibidem*. p. 51-89.

<sup>154</sup> THOMPSON, E.P. *Patrícios e plebeus*. In: THOMPSON, E.P. **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.25 – 85.

<sup>155</sup> Depoimento de Linda Batista ao MIS

<sup>156</sup> Depoimento de Ester Leão ao MIS.

<sup>157</sup> Depoimento de Linda Batista ao MIS.

<sup>158</sup> FENERICK, José Adriano. **Nem no morro nem na cidade: As transformações do Samba e a indústria cultural (1920 – 1945)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005. p. 34 e 35.

*chaleira* de Costa Júnior fazia referência ao político, enquanto a *chaleira* remetia aos bajuladores que o cercavam.<sup>159</sup>

Iaiá, me deixe subir esta *chaleira*  
 Que eu sou do grupo do pega na *chaleira*  
 Quem vem de lá  
 Bela Iaiá  
 Ó abre alas  
 Que eu quero passar  
 Sou democrata  
 Águia de prata  
 Vem cá mulata  
 Que me faz chorar<sup>160</sup>

A Casa da Tia Ciata, nos anos de 1920, era um lugar reconhecido de samba e choro. Lá também aconteciam rituais religiosos. Era um ambiente de encontro de pessoas que pretendiam se socializar com padrões culturais afrodescendentes. No entanto, como explica Mattos, a residência de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, tinha padrão pequeno burguês.<sup>161</sup> As músicas e danças eram consideradas “respeitáveis”, o que atraía “pessoas importantes”, ao mesmo tempo que dava prestígio aos artistas negros e pobres que lá se apresentavam. Vale lembrar, que marido da Tia Ciata era um advogado negro, o que fazia dele um profissional liberal respeitado. Pixinguinha passou a frequentar a casa ainda criança, por intermédio de seu pai, que era músico e funcionário da Repartição Geral dos Telégrafos, e declarou que lá conheceu muitos parceiros<sup>162</sup>. Depoimento semelhante também foi dado por Heitor dos Prazeres. Ele falou do caráter “respeitável” da casa que por isso atraía mulheres casadas da “sociedade” que queriam dançar um pouco. Heitor dos Prazeres também frequentava a casa com os familiares, os pais e as irmãs que eram costureiras.<sup>163</sup>

A Casa da Tia Ciata era uma entre muitas residências que costumavam fazer festas. A memória do movimento negro ou mesmo a busca das raízes do samba, além dos encontros possibilitados - já que muitos dos artistas que lá se apresentavam terão sua “qualidade” atestada pela Secretaria de Educação Musical e Artística (SEMA) no Estado Novo - podem ter influenciado na preservação da memória da Casa da Tia Ciata. O que importa é que muitas festas aconteciam nas residências granfinas entre 1920 e 1940, e vários artistas eram convidados a participar e a mostrar suas habilidades artísticas. Ter amigos entre as pessoas poderosas era uma proteção para o artista. Os artistas costumavam recorrer a estas pessoas com relação à polícia ou por necessidades financeiras, para conseguir trabalho ou presentes. Em contra partida, ser amigo de um artista possibilitava diversão e encontros com a boemia, o que, por conseguinte, levava a conhecer belas mulheres, artistas com quem poderiam iniciar um romance.

Outro caso, agora partindo da iniciativa do próprio artista, foi protagonizado por Grande Otelo. Ele prestou a Artur Bernardes uma homenagem. Ele não tinha certidão de nascimento, mas na década de 1930, Getúlio Vargas decretou que aqueles que não a

<sup>159</sup> PINTO, Surama Conde Sá. "Pinheiro Machado, morro da glória e a elite carioca". In: **Revista IHGB**, Rio de Janeiro, a. 171, n. 447, p.229 – 244, abr/jun/2010.

<sup>160</sup>Ver: MARTINS, Franklin, “No bico da *chaleira*” Disponível em: [http://franklinmartins.com.br/som\\_na\\_caixa\\_gravacao.php?titulo=no-bico-da-chaleira](http://franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=no-bico-da-chaleira) Acessado em 13/05/2012.

<sup>161</sup> MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 26 – 27.

<sup>162</sup> Depoimento Pixinguinha ao MIS. – 06/10/1966.

<sup>163</sup> Depoimento Heitor dos Prazeres ao MIS, 04/05/1988.

possuíam poderiam se registrar com duas testemunhas. Grande Otelo trocou de nome e atribuiu a ele próprio uma data de nascimento. Seu nome ficou sendo Sebastião Bernardes de Sousa Prata, “Bernardes, porque eu gostava do Artur Bernardes, de Sousa porque mamãe era Maria Abadie de Sousa e Prata porque papai era Chico dos Prata.”<sup>164</sup> Não se sabe o porque da admiração do artista pelo ex presidente, mas há de se atestar que os dois são mineiros e o Prata no sobrenome do pai vem do trabalho para pessoas ricas da região. É possível sugerir que em algum momento houve aproximação entre o político e a família Bernardes ainda que tenha sido por intermédio dos patrões. No entanto, existem outros pontos a considerar. Grande Otelo, nascido em 1915, declara que aos seis anos de idade começou a trabalhar no circo um ano antes de Artur Bernardes se tornar presidente. Aos oito anos, no início do mandato de Artur Bernardes, o artista saiu de Uberlândia, cidade aonde nasceu, com uma companhia teatral. Ele declara: “Saí de Uberlândia com oito anos e meio. Estive lá em uma companhia da qual fazia parte Dona Abigail, ela era a mocinha da peça. Minha mãe me deu de papel passado para a mãe de Abigail e eu fui para São Paulo.”<sup>165</sup> Não nos foi possível verificar se como artista ele teve algum contato com o político.

Na verdade é difícil entender a admiração de Grande Otelo por Bernardes, inclusive porque o seu mandato (1922 – 1926) foi marcado pela violenta reação à seus opositores, entre eles o movimento operário, o que lhe rendeu o apelido de “O Calamitoso” e “Seu Mé” nos teatros e nas músicas populares da capital<sup>166</sup>. O primeiro apelido foi decorrente do estado de sítio permanente e da criação da Casa de detenção de Clevelândia, apontada como “o mais tétrico dos campos de concentração da época” para onde Bernardes enviava seus inimigos políticos.<sup>167</sup> O segundo, uma marchinha de carnaval muito popular na época, pela descrença popular em sua eleição, fruto da simpatia pelos seus concorrentes. Nessas eleições concorria com Arthur Bernardes pela presidência do Brasil Nilo Peçanha, mulato e natural de Campos dos Goytacazes e bastante associado às camadas populares.<sup>168</sup>

Zé-povo quer a goiabada campista  
 Rolinha, desista, abaixe essa crista  
 Embora se faça uma bernarda a cacete  
 Não vais ao Catete!  
 Não vais ao Catete!  
 Ai, seu Mé!  
 Ai Mé Mé!  
 Lá no Palácio das Águias, olé  
 Não hás de pôr o pé  
 O queijo de Minas está bichado, seu Zé  
 Não sei porque é, não sei porque é  
 Prefira bastante apimentado, Iaiá  
 O bom vatapá, o bom vatapá<sup>169</sup>

<sup>164</sup> Depoimento Grande Otelo ao MIS, 24/10/1985.

<sup>165</sup> *Idem*

<sup>166</sup> BRETAS, Marcos. “teatro de revista – Os arquivos da censura revelam a moralidade de uma época”. In: Rio pesquisa. Ano 1. V.1. Rio Pesquisa. Ano 1 volume 1. p. 30 - 31. <[http://www.faperj.br/downloads/revista/Rio\\_Pesquisa\\_1\\_2007.pdf](http://www.faperj.br/downloads/revista/Rio_Pesquisa_1_2007.pdf)>

<sup>167</sup> SAMIS, Alexandre. **Clevelândia: Anarquismo, Sindicalismo e Repressão Política no Brasil**. São Paulo, Editora Imaginário; Rio de Janeiro, Achiamé, 2002.

<sup>168</sup> Ver: MARTINS, Franklin. “Ai seu Mé.” Disponível em: [http://franklinmartins.com.br/som\\_na\\_caixa\\_gravacao.php?titulo=ai-seu-me](http://franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=ai-seu-me) Acessado em 13/7/2012.

<sup>169</sup> Ai seu Mé (marcha 1922) – Freire Junior e Careca.

O sucessor de Artur Bernardes, Washinton Luiz era mais bem quisto no meio artístico da capital. Frequentador de festas e rodas de música e poesia era figura conhecida nos teatros. Isto rendeu a ele o título de sócio benemérito da Casa dos Artistas. Instituição de amparo aos artistas que, como foi dito, até se tornar sindicato classista em 1931 galgou muito espaço na política e na imprensa carioca. Inclusive, há suspeitas que o ex presidente mantinha como amante a atriz Aracy Cortes, embora ela desminta a história. Ela disse que sempre ia ao Palácio por causa do namoro com outro homem, chamado Renato, que era funcionário do presidente. De qualquer forma fica exposto a proximidade da alta cúpula da política com o universo artístico.

No tempo do Washintong criaram a calúnia que eu era amante dele, porque eu não saía do Palácio. Eu ia lá para ficar de flerte com o Renato, que era muito deles. Quando ele [Washitong Luís] caiu o Renato teve que ficar exilado também.<sup>170</sup>

Esses exemplos apontam para a análise de Barros. Segundo ele Artur Bernardes foi detestado pela “classe teatral” e protagonizou durante seu governo anos muito difíceis para quem vivia do teatro. Enquanto Washington Luiz teria se alinhado com a elite e agindo de acordo com a proposta política do ex-presidente apenas para ter governabilidade, relegando para os artistas populares o mesmo ônus que cabia ao operariado, a polícia. Por isso, ao refletir sobre a frase de Washington Luiz, que atribui à polícia a responsabilidade de resolver questões trabalhistas, Barros não a considera um traço do governo em questão, mas continuidade do governo anterior, de Artur Bernardes.<sup>171</sup>

Além do ambiente musical, os políticos e pessoas influentes costumavam frequentar os teatros. Gomes mostra que o teatro era um espaço de divertimento para todas as classes.<sup>172</sup> Extremamente populares, os espetáculos de revistas vendiam entradas com preços variados o que possibilitava alguma diferenciação do público, não com relação à peças, mas pelo local ocupado no teatro. Além disso, existiam as comédias nacionais e estrangeiras que atraíam parte da elite. A diversidade social do público pode ser percebida pela diferença entre os valores dos ingressos postos a venda no teatro João Caetano para as apresentações da revista “Não quero saber mais dela”, um grande sucesso de público<sup>173</sup>. Os preços eram os seguintes: Poltronas, seis mil reis; Frizas e Camarotes de Primeira, trinta mil reis; Camarotes de Segunda, vinte e cinco mil reis; Camarotes de Terceira, quinze mil reis; Balcões, quatro mil reis e Gerais, dois mil reis<sup>174</sup>.

Nenhum personagem público é tão emblemático no trato com os artistas quanto Getúlio Vargas. Quando presidente, ele ia a teatros, convidava artista pra se apresentarem no Palácio do Catete, frequentava e oferecia festas e almoços para e com artistas a ponto de alguns deles terem entrada liberada na casa do presidente, participava de eventos do SNT e do Sindicato dos Artistas. Segundo Oscarito, nas reuniões com os artistas Getúlio usava o vocativo “velho amigo”<sup>175</sup>, certamente para lembrar da sua disposição em criar ainda em 1928 uma legislação que regulamentasse a profissão do artista, a Lei Getúlio Vargas, sobre a qual dissertarei posteriormente.

<sup>170</sup> Depoimento de Aracy Cortes ao MIS – 3/11/67.

<sup>171</sup> BARROS, *Ibidem*. p. 296 – 306.

<sup>172</sup> GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 87 – 107.

<sup>173</sup> Durante todo mês de Setembro de 1927 o jornal Correio da manhã teceu elogios sobre a peça.

<sup>174</sup> Correio da Manhã, 01 de Setembro de 1927.

<sup>175</sup> Depoimento Oscarito ao MIS, 11/09/1968.

Às vezes, o tom sarcástico de alguns artistas fazia com que eles tivessem problemas com a censura e que surgisse alguma antipatia com o presidente. No entanto, quando se tratava de artistas populares, se buscava logo uma solução pacífica. Era o caso de Alvarenga e Ranchinho, que vinham tendo cada vez mais problemas com a Censura Oficial<sup>176</sup>. No dia do aniversário de Getúlio Vargas, Alzira Vargas, filha de Getúlio, convidou a dupla para tocar todo o seu repertório de sátiras no Palácio do Catete para seu pai. O "Baixinho" (como era chamado pela dupla), após ouvir todas as músicas, inclusive algumas que se referiam a ele, acabou gostando e deu ordens para que as composições de Alvarenga e Ranchinho fossem liberadas em todo o Território Nacional.<sup>177</sup> Jararaca e Ratinho também tiveram problemas com a censura por causa da comicidade de algumas piadas. Esta segunda dupla trabalhou em rádios e em muitos teatros inclusive no Cassino da Urca, onde Ratinho fez uma imitação do presidente Getúlio Vargas. Diferente do esperado Vargas convida a dupla para se apresentar no Palácio do Catete.<sup>178</sup>

Além disso, ele cultivou um romance com Virginia Giacone (Virginia Lane), famosa atriz e vedete conhecida como a "vedete do Brasil" por muitos anos. Ela disse que eles se conheceram dentro de um teatro.

Ele viu uma peça minha e foi ao camarim me cumprimentar. Me convidou para sair e eu agradei, mas recusei. Não me sentia capacitada para sair com o presidente da República. Mas ele insistiu e fui cear com os amigos dele em uma churrascaria. Daí começou.<sup>179</sup>

Além do romance com Virginia Lane, os depoimentos de muitos artistas confirmam a aproximação de Getúlio com o meio teatral. Dentre as entrevistas elaboradas pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) três me pareceram bastante interessante de serem expostos, pois ilustram o jogo de forças entre os artistas e o universo da política. São os de Linda Batista, getulista, Pascoal Carlos Magno, criador do teatro do estudante – iniciativa custeada pelo SNT- e Ester Leão, lacerdista. Longe de objetivar remontar os conflitos políticos da década de 1950, que desembocam no suicídio de Vargas, a escolha destes três depoimentos tem a intenção de mostrar a proximidade das relações que aconteciam em caráter quase que pessoal.

Linda Batista e Dircinha Batista, cantoras de rádio, que também atuaram em teatro e cinema, eram muito famosas. Foram reconhecidas como duas das rainhas do rádio, Linda em 1937 e Dircinha em 1948.<sup>180</sup> Ambas estavam fichadas pela polícia por darem entrevista ao Tribuna Popular, jornal ligado ao PCB entre 1945 e 1947 e por participar de listas na Rádio Nacional.<sup>181</sup> Certamente a participação junto ao jornal comunista é fruto da aproximação entre Getúlio e o PCB na abertura política do Estado Novo. Elas fizeram muitos shows para os praças que iam viajar pela Força Expedicionária Brasileira (FEB) para lutar contra as forças fascistas.<sup>182</sup> Filhas do humorista e ventríloquo João Baptista Júnior, que era amigo de Vargas, elas tinham entrada liberada no Palácio. Linda "ia pro

<sup>176</sup> Processos descritos na ficha de registro de artistas (Murilo Alvarenga)

<sup>177</sup> NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34. 1999 p.292.

<sup>178</sup> RODRIGUES, Sônia Maria Braucks Calazans. **Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.p 46 – 59.

<sup>179</sup> Entrevista de Virginia Lane para "Aventuras na história". <http://guiadoestudante.abril.com.br/estudar/historia/virginia-lane-vedete-brasil-435662.shtml> - acesso em 15/05/2012.

<sup>180</sup> Ver HUPFER, Maria Luiza Rinaldi. **As rainhas do rádio: símbolo da nascente indústria cultural brasileira**. São Paulo: Senac Editoras, 2009. p.74 e COSTA, Haroldo. **Cem anos de carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos. Vitale, 2001. p.84

<sup>181</sup> Aperj. Fundo:DPS. Notação 00742.

<sup>182</sup> Depoimento Linda Batista ao MIS, 19/11/1970.



palácio levar charuto, a Dircinha ia visitar, levar isqueiro, bater papo. Nós éramos sempre *personne grata*. Podia ter tudo cartório, mas nunca pedimos nada, não temos rabos.”<sup>183</sup> Linda Batista no seu depoimento ao MIS se orgulha de ser admirada por Getúlio.

Meu maior orgulho foi o Presidente Getúlio Vargas, o saudoso e querido amigo, nós íamos fazer serenata pra ele no aniversário dele. Desde criança cantávamos com ele no palácio depois ficávamos lá pra almoçar com a Dona Darcy, Alzirinha, tudo. E a frase que meu deu mais alegria na vida foi justamente quando levei a minha mãe na Gávea Pequena pela primeira vez. Depois de tanto tempo cantando, levei pra conhecer o Getúlio parece que eu estava adivinhando porque foi o último ano dele. Ele disse para minha mãe “a senhora é a responsável por esse patrimônio nacional”.

Linda termina o seu depoimento em 1970 dizendo “eu sou Getúlio” e declara que sua amizade com Getúlio Vargas lhe rendeu muitos inimigos no rádio.

Enquanto isso, Pascoal Carlos Magno, que tinha muitas funções no universo teatral, entre elas escritor, animador, crítico e diretor, não se posicionou politicamente em relação à Vargas, mas deixa claro que tinha certa intimidade com o presidente e que por isso recebia algumas “vantagens”. Obviamente estas “vantagens” são colocadas como benesses ao “teatro nacional”. Fruto de esforços individuais que se tornaram possíveis quando conjugados com a boa vontade do poder executivo em diminuir a burocracia e destinar verbas para o “verdadeiro teatro” - aquele comprometido com a formação moral e intelectual da plateia.

Neste sentido foi fundado o Teatro do Estudante Brasileiro (TEB) de criação de Pascoal Carlos Magno em 1937. O seu projeto consistia na representação de peças de autores clássicos. Os atores e atrizes eram estudantes universitários que se tornaram artistas amadores, a exemplo do que acontecia na Europa. Esta companhia começou suas atividades no Rio de Janeiro funcionando por muitos anos e revelando uma quantidade imensa de artistas.<sup>184</sup> Depois do primeiro espetáculo montado na capital com sucesso foi necessário pedir verbas ao presidente para excursionar. Sobre isto Pascoal Carlos Magno conta:

Procurei o presidente Getúlio Vargas e contei o fato para ele. Ele estava muito contente com o êxito do espetáculo e perguntou: “De quanto você precisa?” Eu disse: “Preciso de 25 contos presidente.” “Então você vai lá fora pede ao Vergara um memorando e pede o dobro do que você precisa, porque até chegar na minhas mãos vai ter recebido tantos cortes que você vai receber o que você precisa”. Eu então recebi 24 contos na época. Assim começou a marcha do Teatro do Estudante pelo Brasil a fora.<sup>185</sup>

É preciso lembrar que nem todos os pedidos ao presidente feito por “gente de teatro” eram aceitos. Apesar da boa relação do Sindicato dos Artistas com o Poder Executivo, muitos de seus pedidos eram protelados ou encaminhados à alçada correspondente, o SNT, que tratava de negá-los. Vargas não era um político que oferecesse resistência ao contato com a população, mas, se falar com o presidente não era nada de fenomenal, ser prontamente atendido é bastante significativo, ainda mais se tratando de uma alta quantia em dinheiro. Era comum que os artistas fizessem pequenos pedidos aos seus amigos influentes e ricos. Passagens para retornar de uma excursão mal sucedida ou pequenas verbas para consertar cenário, comprar alguma roupa ou por questões pessoais eram alguns destinos dos pedidos. Estes não eram feitos diretamente ao

<sup>183</sup> *Idem*.

<sup>184</sup> MAGNO, Pascoal Carlos. *O teatro do estudante*. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1978. n.23. p.3.

<sup>185</sup> Depoimento de Pascoal Carlos Magno ao MIS, 18/12/1967.

presidente, mas sim, para algum delegado de polícia, empresário bem sucedido ou membros do corpo do Estado como deputados e juízes.

Ao contrário de Linda Batista e Pascoal Carlos Magno, que ainda que em graus diferentes, estabeleciam diálogo com Vargas e com as pessoas que gravitavam em torno da sua figura, Ester Leão sequer travava diálogo com este setor da política brasileira. Ester Leão era professora de colocação vocal. Ela era portuguesa e chegou ao Brasil em 1936 para viver um romance proibido, abandonando em Portugal o posto de grande atriz. Ao desembarcar no Rio de Janeiro foi trabalhar em um salão de beleza no Catete fazendo massagem facial “nos senhores e senhoras da sociedade”<sup>186</sup>.

Durante este tempo encontrou Pascoal Carlos Magno, de quem era uma antiga amiga. Eles se conheceram em uma *turneé* do artista brasileiro em Portugal. Enquanto Ester trabalhava como massagista facial, Pascoal montava o TEB. Conhecendo os “dotes artísticos” de Ester ele a convidou para dar aulas de teatro no TEB. prontamente Ester aceitou o convite e seguiu trabalhando com o Pascoal durante muito tempo. Além de dar aulas no TEB, Ester também trabalhava para companhias de artistas profissionais, chegando a trabalhar em muitos teatros ao mesmo tempo. Ela diz ter trabalhado nas empresas de Dulcina Moraes, Alda Garrido e no Teatro Rival. Por último, Ester oferecia também aulas particulares e através disso conheceu muitas personalidades políticas, entre elas Carlos Lacerda, que se tornará um “grande amigo”. Ela declara que:

O Doutor Getúlio Vargas me deu uma Comenda da Cruz do Sul [sic], de que eu sou muito grata. Depois disso, passou por aqui algumas outras personalidades que se tornaram meus grandes amigos. É o caso de Carlos Lacerda”.<sup>187</sup>

Essa fala é um pouco contraditória como uma posterior, pois ela se mostra agradecida a Vargas. No entanto, na década de 1950, a imagem da artista sobre os “populistas” é a pior possível. Ela estava totalmente alinhada às ideias da União Democrática Nacional (UDN) por causa de Carlos Lacerda. Além de se negar a dar aulas de colocação de voz para Leonel Brizola, Ester abandona um antigo aluno, San Tiago Dantas, quando ele se aproxima dos adversários de Lacerda. San Tiago Dantas se tornou muito jovem professor de direito da Faculdade Nacional de Direito e enfrentou problemas para se impor. Além disso, em 1932 participou da AIB. Mais tarde se tornou deputado e recebeu a cadeira de ministro de Relações Exteriores e Finanças. Um pouco antes de sua morte, San Tiago teve inúmeras aulas negadas por Ester, que dá seu depoimento, visivelmente abalada, por tê-las negado tão próximo à morte do ex amigo.

Diga ao doutor San Tiago eu não tenho hora para ele. Que enquanto ele estiver amarrado ao senhor Jango Goulart, ao senhor Brizola, a tudo que eu abomino, que eu fui habituada a abominar, eu, como boa brasileira, não vou ensiná-lo para ele falar contra mim mesmo.<sup>188</sup>

Não é possível defender se essa fala é fruto da grande simpatia por Lacerda ou se existem outros motivos para a sua antipatia por Jango e Brizola. Mas sabemos que não há relação entre o que foi dito e a ditadura militar, já que este depoimento foi prestado em 1969, quando Lacerda já era opositor da ditadura que ajudou a tomar o poder em 1964 justamente contra Brizola e Jango. Muito pelo contrário, em 1966, Jango, Juscelino

<sup>186</sup> Depoimento de Ester Leão ao MIS, 20/10/1969.

<sup>187</sup> *Idem.*

<sup>188</sup> *Idem.*

Kubistchek e Lacerda montaram o movimento chamado Frente Ampla, que pretendia lutar contra a ditadura.

O que se pode concluir destes três depoimentos, sobretudo do último é que Vargas tinha uma grande permeabilidade no meio artístico. Além das leis e dos departamentos de fomento (e controle) da produção artística, Vargas conseguia, individualmente, cativar os artistas. Mesmo Mario Lago, que colecionou prisões no Estado Novo, vê a ditadura de Vargas como bem mais amena do que a ditadura militar. Ele declara que a censura no Estado Novo era feita por bilhetes, o que possibilitou a Mario registrar toda a perseguição aos teatros. Enquanto na ditadura militar ela era feita por telefone, não ficando nada gravado.<sup>189</sup> Mais do que isso, apesar do deboche do artista comunista, ele reconhece a simpatia da categoria por Vargas.

O pessoal do teatro tem um grande afeto pelo Getúlio Vargas. Porque ele quando era deputado fez a Lei Getúlio Vargas que dava mais ou menos uma regulamentação da profissão. Então, o pessoal do teatro ficou eternamente grato à ele.<sup>190</sup>

Corroborar o que foi dito por Mário Lago a festa feita em 9 de Dezembro de 1930, feita pela Casa dos Artistas, que ainda não era sindicato classista. Ela foi intitulada de “Festa da Gratidão”. O objetivo do evento era homenagear Vargas pela sua cooperação com a “classe artística”, além de lhe entregar uma série de sugestões de medidas para o teatro.<sup>191</sup> Era presidente da entidade a atriz Itália Fausta, conhecida nos anos de 1920 pela sua “qualidade” artística e por ter atuado no sindicalismo anarquista.

Foi possível perceber que a legitimação da profissão do artista esteve bastante ligada ao incremento das empresas de diversão e do mercado fonográfico. A formação da Casa dos Artistas agiu no sentido de abraçar esse projeto até a formação da Lei Getúlio Vargas em 1928 que finalmente reconhece legalmente a profissão. Sua formação em sindicato classista, em 1931, satisfaz um modelo corporativista de diálogo cortês com o Estado e luta por questões legais que beneficiem a categoria. Apesar forte ligação entre as instituições, a Casa dos Artistas como instituição beneficente e o Sindicato dos Artistas, como instrumento de luta classista a condição de trabalho do artista sofreu rupturas significativas. Isso pela política varguista de pensar nacionalmente um projeto de cultura que envolvesse os principais personagens da cultura brasileira na noção do Estado Novo. Esse projeto tinha o interesse latente tornar o trabalhador um grupo dotado de cidadania e para isso os artistas populares e seu trabalho era fundamental.

---

<sup>189</sup> Depoimento de Mario Lago ao MIS, 17/02/1992

<sup>190</sup> *Idem.*

<sup>191</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1937.

## CAPÍTULO II

Se não puder dançar não quero tomar parte na sua revolução.<sup>192</sup>

### INSTITUIÇÕES, DIREITO E TRABALHO: OS ARTISTAS COMO PARTE DA CLASSE TRABALHADORA

No capítulo anterior foi traçado um histórico sobre a Casa dos Artistas e o Sindicato dos Artistas. Além disso, foi falado sobre outras instituições que congregava as pessoas que trabalhavam no setor das diversões. Vimos, através dessas associações, como se deu a organização de classe dos artistas e suas lutas e experiências coletivas que marcaram a profissionalização do setor. Cabe agora buscar entender a transformação no interior da profissão de artista.

Com relação ao tema da profissionalização dos artistas a literatura é bastante escassa. Não é pretensão desse trabalho descobrir seu verdadeiro marco inicial, se é que podemos dizer que existe um. Mas, localizar as experiências que suscitaram a organização “classista” dos artistas.

Na virada do século XX, havia muitos jornais com títulos que sugeriam a participação de artistas no mercado de trabalho e no debate político, tais como: “O Artista: periódico literário, crítico e noticioso” de 1888, “A União do povo: jornal noticioso, literário e órgão do funcionário público, artista e operário e neutro na luta dos partidos políticos” de 1877 e “O Artista : órgão das classes laboriosas” de 1905. Em todos estes periódicos o termo “artista” se refere àqueles trabalhadores que realizam seu trabalho com as próprias mãos e a criatividade, seriam os chapeleiros, alfaiates, sapateiros, peruqueiros, entre tantos outros. Como foi dito no capítulo anterior, a primeira revista que considerou essas pessoas como artista foi a *Kosmopol*, que se definia como um “interlocutor entre artistas e empresários”<sup>193</sup>

A ausência dos artistas como atualmente conhecemos nestes periódicos não significa a inexistência da atividade. Um ponto de partida interessante é refletir sobre quando os atores de teatro e circo, ilusionistas, dançarinas e técnicos em espetáculos entram na categoria de artistas. Defendo que isto acontece quando o lazer se torna um produto vendido nas principais ruas do centro carioca<sup>194</sup>. Neste momento a possibilidade de reprodutibilidade da arte com o vinil e os cinemas socializa a arte fazendo com que se produz das ruas se torne visível através do mercado. Assim, influenciando as formas tradicionais de arte e diversão, sobretudo ao inaugurar o teatro por sessões<sup>195</sup>. Com o crescimento das empresas de divertimento e o conseqüente aumento do público devido ao crescimento populacional e à urbanização as possibilidades de emprego no setor artístico tornam-se maiores e mais estáveis.

As artes não devem ser avaliadas por sua quantidade, nem suas realizações são uma simples função do consumo e da demanda do

<sup>192</sup>MARCK, Magareth e PEARSON, Carol S. **O herói e o fora da lei: Como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2001. p. 221.

<sup>193</sup> Revista *Kosmopol*, Nov/Dez 1921

<sup>194</sup> Ver SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.p. 29 – 87 e MATINS, William de Souza. *Pascoal Segreto “Ministro das Diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920)*. UFRJ/IFCS-PPGHIS, 2004. (Dissertação de mestrado). p. 38 - 113.

<sup>195</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1969, p. 207-238.

mercado. Contudo, não há como negar que houve, nesse período, mais pessoas tentando ganhar seu sustento como artistas criativos (ou maior proporção delas na força de trabalho).<sup>196</sup>

Neste segundo capítulo buscaremos através da Consolidação das Leis (CLT), de 1943, da Lei de regulamentação da profissão dos artistas, a Lei Getúlio Vargas (1928) e da Lei de Sindicalização (1931) mostrar como o artista é encarado pelo poder público como trabalhador. Tal como proposto por E. P. Thompson, entendemos lei como um espaço de luta de classes, no qual o diálogo e o conflito entre o poder público e os diversos setores sociais são constantes.<sup>197</sup> De uma maneira geral, para os trabalhadores e empresários, as leis trabalhistas significaram um novo agente na dissolução dos conflitos, o Estado, mas ao invés de agir pela ação policial ele estava atuando por meio do judiciário. Isto significou elevar às questões ligadas ao trabalho para o terreno da cidadania e do respeito ao trabalhador. Por outro lado o empresário, que tinha o controle sobre os empregados rende-se ao “domínio da lei”, ou seja, ele que sempre deu as ordens se coloca em uma posição de acatar as determinações jurídicas e negociar pontos com os trabalhadores por intermédio do Estado.

Indubitavelmente, coloca o autor [E. P. Thompson], a noção de domínio da lei impõe mediações ao uso da força pura como meio de dominação, e pelas suas características possibilita mesmo vitórias parciais dos dominados, como muitas vezes ocorreram contra o próprio governo inglês nos tribunais. Por outro lado, reconhece que estas mesmas vitórias parciais contribuíram para consolidar a legitimidade das instituições vigentes e afastar os riscos de revolução.<sup>198</sup>

O trabalhador artista compartilha com os operários tal processo de criação de leis para o trabalho. No entanto, a categoria apresenta uma série de diferenças com relação ao operariado. Atuando no setor de serviços, os artistas precisam lutar contra o estigma de boêmios, ao mesmo tempo em que traçam estratégias específicas de luta. A necessidade de observar a história do trabalho de uma maneira ampla, englobando vários setores e categorias, assim como pensando variadas relações que são estabelecidas pela classe trabalhadora é um alerta feito por Francisco Foot Hardman. Ele defende a necessidade de não “isolar a “história operária” do restante da sociedade, deixando em suspenso o exame das relações do trabalhador com a classe empresarial e com o Estado”.<sup>199</sup>

## 2.1) A CLT - a definição legal da classe trabalhadora e seus direitos e deveres

Um debate importante neste tópico é sobre o quão sociais são as leis do trabalho. Esta resposta extremamente complexa varia segundo os instrumentos teóricos utilizados. Enquanto Thompson pensa o direito como uma área de conflito, Gramsci considera a sociedade política a representação da classe dominante e desse modo o direito teria pouco a ver com os problemas da classe subalterna.

<sup>196</sup> HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos Impérios (1875 – 1914)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p. 312.

<sup>197</sup> Ver: THOMPSON, E. P. **Senhores e Caçadores: a origem da lei negra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

<sup>198</sup> FORTES, Alexandre. “O direito na obra de E. P. Thompson”. In: *História Social*. Campinas, 1995. Nº2. p. 93.

<sup>199</sup> HARDMAN, Francisco Foot. “História e cultura operária no Brasil pré-1930: um campo de estudos em construção.” In: **Nem pátria, nem patrão: Memória operária, cultura e literatura no Brasil**. 3ªed. Ver e amp. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p.236-237.

O direito não exprime toda a sociedade (pelo que os violadores do direito seriam seres anti-sociais por natureza, ou deficientes metais), mas a classe dirigente, que “impõe” a toda a sociedade aquelas normas de conduta que estão mais ligadas à sua razão de ser e ao seu desenvolvimento. A função máxima do direito é esta: pressupor que todos os cidadãos devem aceitar livremente o conformismo assinalado pelo direito, de vez que todos podem se tornar elementos da classe dirigente;<sup>200</sup>

O debate em torno das leis trabalhistas é intenso. Munakata defende que elas foram instrumento para subjugar os trabalhadores organizados e enfraquecer a sua luta. O autor acredita que o corporativismo montado no Brasil tinha grande interesse em controlar os sindicatos fazendo deles um instrumento do Estado. A criação de muitas instituições e leis teria a função de retirar dos trabalhadores e militantes a possibilidade de estabelecer críticas sobre o mundo do trabalho e suas pautas de luta. Dessa forma, as grandes reivindicações operárias foram tratadas como questões técnicas e levadas ao Estado para ser decididas por pessoas estranhas aos trabalhadores. O Estado se colocava com uma instituição com a função de impedir o confronto entre patrões e empregados.<sup>201</sup>

Gomes, por outro lado, defende que o Estado Vargas conseguiu sucesso em sua retórica visando absorver as demandas trabalhistas. Fez isso melhor que o anarquismo ou o comunismo e esta seria a explicação de sua larga aprovação entre os trabalhadores. Para a autora, a relação Estado-trabalhadores não é maniqueísta ou de controle irrestrito como mostra Munakata, mas de reciprocidade.<sup>202</sup>

French e Fortes concordam que durante o governo Vargas, as medidas trabalhistas claramente apontaram para a legitimação da cidadania dos trabalhadores, a partir do reconhecimento de direitos, já anteriormente, muito reivindicados. Estes autores mostram que existiram grandes barreiras, inclusive legais, para impedir ou atenuar o cumprimento das leis trabalhistas. No entanto, apenas pelo fato de existir um aparato legal “protegendo” os trabalhadores fez com que suas ações ganhassem novos significados, uma vez que, com as leis, passam a operar e discutir com os patrões e com o Estado no terreno da legalidade.<sup>203</sup>

Buscar entender esse tema apenas como manipulação empobrece a explicação do processo. No caso do Brasil, as leis para o trabalho não foram inteiramente abraçadas pelos industriais em um grande acordo entre eles e o “Estado” para controlar os trabalhadores. Embora haja industriais que as apoiavam, como Roberto Simonsen, ele não era a única voz dentre os empresários. Ele estava em constante contato com o poder público durante o governo de Getúlio Vargas, mas uma parcela grande da elite econômica estava em desacordo com as políticas trabalhistas. No geral, Gomes, no texto que trata da criação de leis sociais e os empresários entre 1930 e 1935, quando a maior parte das leis trabalhistas foram criadas, argumenta que o empresariado aceitou a legislação, até o limite de entendê-la como um instrumento de distribuição de renda e de inversão dos “papéis sociais”.

Em 1943, o regime consolidou sua legislação trabalhista através da Consolidação das Leis de Trabalho (CLT). O decreto estabeleceu como norma

<sup>200</sup> GRAMSCI, A. **Quaderni del carcere**. 8ª ed. Torino: Einaudi, 2004. vol. 3. p. 773.

<sup>201</sup> MUNAKATA, Kazumi. **A legislação trabalhista**. São Paulo: Brasiliense.1981. p. 41 – 82.

<sup>202</sup> GOMES, Ângela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005 p 17 - 31.

<sup>203</sup> FRENCH, John. **O ABC dos Operários: conflitos e alianças de classe em São Paulo, 1900 – 1950**. São Paulo: Editora Hucitec. 1995. p. 7 – 24. FORTES, Alexandre. **Nós do quarto distrito: A classe trabalhadora porto-alegrense e a Era Vargas**. Caxias do Sul: Educs; Rio de Janeiro: Grammond, 2004. p.303-332.

a jornada de oito horas, concedeu a todos os trabalhadores 15 dias de férias remuneradas anuais e prescreveu um salário mínimo legal (demasiado baixo, na década de 1940, para exercer qualquer impacto real sobre os ganhos). Os menores de 14 anos foram proibidos de trabalhar, mas a lei nunca foi amplamente aplicada. Regulamentos estabeleceram normas para a inspeção das fábricas, mas o sistema foi logo crivado de pequenas fraudes.<sup>204</sup>

Dessa maneira, não é possível defender, para o caso do Brasil, que a sociedade civil representava a classe dominante de forma absoluta, uma vez que no interior dela havia muitos projetos diferentes com relação ao tema do controle do trabalho e do trabalhador. Em todas as categorias trabalhistas que foram dadas estudo sistematicamente é possível observar uma resistência imensa ao cumprimento das leis trabalhistas.<sup>205</sup> Enquanto os trabalhadores vislumbravam uma forma legal de lutar por melhores condições de trabalho e salário digno, o empresariado buscava maneiras de driblar a legislação.

Até a criação da CLT, o Código Civil era o principal meio para resolver problemas trabalhistas.<sup>206</sup> Ele ainda é, legalmente, responsável por solucionar o que não está previsto na CLT, embora pouca coisa tenha escapado das centenas de artigos nela contidos. Além do mais, ao invés de recorrer à justiça comum, os empresários e governos preferiram acrescentar, retirar ou reescrever termos da CLT, que atualmente possui 922 artigos. Isto mostra a consolidação da ideia de que os problemas relativos ao trabalho não podem ser tratado como crimes, nem pelo lado dos empresários nem pelo dos trabalhadores.

O objetivo da CLT foi expandir a todos os trabalhadores, devidamente registrados e sindicalizados, o direito de levar ao Estado questões ligadas ao universo de trabalho. Os empresários, que na Primeira República comunicavam à polícia ou simplesmente demitiam os empregados insubordinados ou os que faziam propagandas políticas, tiveram que se subordinar ao “domínio da lei”, como propõe Thompson. Assim, primeiro a Lei de Sindicalização e posteriormente a CLT institucionalizou a organização e o direcionamento do diálogo entre empresários e o Estado. Dessa maneira, a tríade trabalhadores, Estado e patronato tiveram mudanças de papéis.

French, analisando o desenvolvimento da CLT, defende que entre a letra da lei e a sua prática existia um abismo. Os empresários procuravam meios de descumprir a lei enquanto os trabalhadores lutavam pela sua fiscalização e cumprimento. Dessa forma a lei poderia ser entendida como uma medida real e imaginária.

A ambiguidade subjacente à ambiciosa lei trabalhista do Brasil, argumentamos, só pode ser entendida em termos da cultura política e legal das elites brasileiras, formadas pela herança ideológica do paternalismo autoritário. A CLT, desde o início era tão imaginária quanto real para os burocratas governamentais que a redigiam como para os trabalhadores que procuravam usar a lei para fazer avançar seus interesses. Para os primeiros, as visionárias e mesmo utópicas promessas das leis poderiam ser toleradas precisamente porque elas nunca pretenderiam ser “reais”. Já os trabalhadores desenvolveram uma complicada e fundamentalmente conflituosa relação com a CLT, pois eles

<sup>204</sup> GOMES, Ângela Maria de Castro. *Empresário e legislação social na década de 1930*. In: **A revolução de 1930: seminário internacional**. Brasília: Editora da UnB, 1983. p.321.

<sup>205</sup> FRENCH, *Ibidem*. 1995. FORTES, *Ibidem*, 2004. SANTOS, João Marcelo Pereira. “Eletricitários: toda energia é pouca”. In: **Cadernos AEL: populismo e trabalhismo**. Vol. 11, n. 20/21. Campinas: Unicamp/IFCH/AEL, 2004. p. 175 – 203.

<sup>206</sup> Boletim da Casa dos Artistas, 1927.

não poderiam se permitir ter ilusões tanto sobre e seus criadores como sobre seus executores.<sup>207</sup>

Ao fazer essa análise, French coloca duas coisas importantes: A primeira diz respeito à conquista das leis pelos trabalhadores que precisaram debater com instâncias legais para ver seus direitos cumpridos ao menos razoavelmente. O outro ponto seria essa característica ambígua de fazer política, a CLT como um conjunto de leis extremamente avançado no que diz respeito à proteção ao trabalho e ao trabalhador. No entanto, em sua maior parte não sendo cumprida.

Em resumo, ao analisar a legislação para o trabalho é muito importante considerar o paternalismo e o clientelismo embutido historicamente nas relações de trabalho no país. As leis que foram feitas para disciplinarizar os trabalhadores, criaram espaços de diálogo entre eles e o poder público. Isso permite a condenação de práticas consideradas inapropriadas de empresários e a montagem de novas estratégias de lutas legais dentre os trabalhadores.

Os conflitos em decorrência da CLT (Consolidação das Leis Trabalhistas) ficaram bastante conhecidos e por diversas vezes causaram atritos tanto nas empresas, quanto nas ruas, e como era muito comum, nos tribunais. A CLT foi efetivada e divulgada para os trabalhadores no dia 1º de maio de 1943. Neste dia se comemorava o dia do trabalho. Em São Januário após o discurso presidencial, aconteceria um jogo de futebol. O “presente” que o presidente, como de costume, “ofereceria” a classe trabalhadora era um conjunto de leis, a CLT.

Naquele dia, o presidente da República baixou o decreto Lei nº 5.452, que aprovou a Consolidação das Leis do Trabalho. A CLT não só reuniu, sistematicamente, a legislação trabalhista da época como também a alterou em alguns pontos. Isso foi possível porque estava em vigência a Constituição de 1937, que autorizava o Executivo a expedir decretos-leis, enquanto o Congresso Nacional não fosse instalado. A CLT entrou em vigor seis meses depois, em 10 de novembro de 1943.<sup>208</sup>

Essa característica da CLT de aglutinar as leis trabalhistas facilitou a definição legal da classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que criou pautas comuns a todos os trabalhadores nacionais. Mas nem todos eram os trabalhadores favorecidos, o artigo sétimo, conforme redação de 1943 excluía empregados domésticos, rurais e funcionários públicos. Isso permite ao pesquisador entender que a razão da elaboração de tal conjunto de leis, pelo menos nos seus primeiros anos, era transformar o Estado em ponto de equilíbrio nas relações entre patrões e empregados em zonas urbanas.

Art. 7º - Os preceitos constantes da presente Consolidação, salvo quando for, em cada caso, expressamente determinado em contrato, não se aplicam:

- a) aos empregados domésticos, assim considerados, de um modo geral, os que prestam serviços de natureza não-econômica à pessoa ou à família, no âmbito residencial destas;
- b) aos trabalhadores rurais, assim considerados aqueles que, exercendo funções diretamente ligadas à agricultura e à pecuária, não sejam empregados em atividades que, pelos métodos de execução dos respectivos trabalhos ou pela finalidade de suas operações, se classifiquem como industriais ou comerciais;
- c) Aos servidores públicos e das entidades paraestatais;

<sup>207</sup> FRENCH, John. **Afogados em leis. A CLT e a cultura política dos trabalhadores brasileiros**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.p. 10.

<sup>208</sup> Revista Consultor Jurídico, 01/05/2003. Disponível em:

[http://www.conjur.com.br/2003-mai-01/criador\\_clt\\_relembra\\_mai\\_1943](http://www.conjur.com.br/2003-mai-01/criador_clt_relembra_mai_1943) Acessado em 13/05/2012.



- d) aos servidores de autarquias administrativas cujos empregados estejam sujeitos a regime especial de trabalhos em virtude de lei;
- e) aos empregados das empresas de propriedade da União Federal, quando por esta ou pelos Estados administradas, salvo em se tratando daquelas cuja propriedade ou administração resultem em circunstâncias transitórias;<sup>209</sup>

A noção do Estado como instituição com a finalidade que evitar o conflito entre as classes está expressa já nos primeiros artigos, onde são definidos os empregados e os empregadores que têm direito a apropriar-se da lei. O fato da CLT ter sido divulgada em um lugar tão popular quanto um estádio de futebol faz pensar que se trataria apenas de benefícios para o trabalhador. Mas, ao contrário disso, trata-se de uma longa regulamentação sobre como empregados e empregadores deveriam se comportar no mundo do trabalho.

Art. 2º - Considera-se empregador a empresa, individual ou coletiva, que, assumindo os riscos da atividade econômica, admite, assalaria e dirige a prestação pessoal de serviço.

§ 1º - Equiparam-se ao empregador, para os efeitos exclusivos da relação de emprego, os profissionais liberais, as instituições de beneficência, as associações recreativas ou outras instituições sem fins lucrativos, que admitirem trabalhadores como empregados.

Art. 3º - Considera-se empregado toda pessoa física que prestar serviços de natureza não eventual a empregador, sob a dependência deste e mediante salário.

**Parágrafo único - Não haverá distinções relativas à espécie de emprego e à condição de trabalhador, nem entre o trabalho intelectual, técnico e manual.**

Art. 4º - Considera-se como de serviço efetivo o período em que o empregado esteja à disposição do empregador, aguardando ou executando ordens, salvo disposição especial expressamente consignada.<sup>210</sup> (**grifos meus**)

No que diz respeito aos artistas, está determinado no parágrafo único do artigo terceiro da CLT, grifado acima, que eles são membros da classe trabalhadora.<sup>211</sup> Primeiro através da Lei Getúlio Vargas que reconhece a profissão, depois por serem incluídos nesse conjunto de leis. A Lei Getúlio Vargas não foi introduzida na íntegra na CLT. Alguns pontos incluíam ou excluía os artistas do grupo geral de trabalhadores. Serão listados alguns itens que são particularmente importantes para a categoria artística na CLT: contratos de trabalho, trabalho do menor e trabalho feminino.

Os **contratos de trabalho** eram regulamentados pelo Título IV – “O contrato individual do trabalho” que compreende os artigos 442 ao 470. Nestes pontos, a lei regula o procedimento das empresas com seus contratados em caso de falência, versando sobre os tipos de contratos e estipulando de que maneira se constituiria um contrato de trabalho. Em caso de mudança de administração ou viagem, os contratos assinados pela empresa não seriam alterados, mas se houvesse falência os contratos continuariam existindo, no entanto, com possibilidade de serem feitas mudanças. Tal como foram considerados válidos os contratos verbais, que eram muito comuns no ambiente de trabalho teatral.

<sup>209</sup> DECRETO-LEI N.º 5.452, DE 1º DE MAIO DE 1943 (CLT). Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/De15452.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De15452.htm) Acessado em 23/01/2012. Acessado em 13/05/2012.

<sup>210</sup> *Idem*.

<sup>211</sup> Parágrafo único - Não haverá distinções relativas à espécie de emprego e à condição de trabalhador, nem entre o trabalho intelectual, técnico e manual.

Art. 443 - O contrato individual de trabalho poderá ser acordado tácita ou expressamente, verbalmente ou por escrito e por prazo determinado ou indeterminado.

Art. 448 - A mudança na propriedade ou na estrutura jurídica da empresa não afetará os contratos de trabalho dos respectivos empregados.

Art. 449 - Os direitos oriundos da existência do contrato de trabalho subsistirão em caso de falência, concordata ou dissolução da empresa.<sup>212</sup>

É bastante interessante observar os artigos que tratam sobre os prazos de contratos e sobre a constituição de um contrato indeterminado e prorrogações. Percebe-se a intenção de, através da flexibilidade na elaboração dos contratos, evitar conflitos, permitindo certa negociação entre patrões e empregados. No caso dos artistas, os artigos 451 e 452, que versam sobre o prazo limite de um contrato por tempo indeterminado, não eram válidos. O que significa que o artista poderia permanecer por anos trabalhando com contrato sem data estipulada, aumentando assim a insegurança do trabalho. Será possível identificar no próximo capítulo que a categoria profissional tinha sua hierarquia profissional pautada, em muito, pelo tempo de contrato que o firmava.

Art. 444 - As relações contratuais de trabalho podem ser objeto de livre estipulação das partes interessadas em tudo quanto não contravenha às disposições de proteção ao trabalho, aos contratos coletivos que lhes sejam aplicáveis e às decisões das autoridades competentes.

Art. 445. O prazo de vigência de contrato de trabalho, quando estipulado ou se dependente da execução de determinado trabalho ou realização de certo acontecimento, não poderá ser superior a quatro anos.

Art. 451 - O contrato de trabalho por prazo determinado que, tácita ou expressamente, for prorrogado mais de uma vez passará a vigorar sem determinação de prazo.

Art. 452 - Considera-se por prazo indeterminado todo contrato que suceder, dentro de 6 (seis) meses, a outro contrato por prazo determinado, salvo se a expiração deste dependeu da execução de serviços especializados ou da realização de certos acontecimentos.

único – Não se aplicam ao trabalho de artistas os dispositivos dos arts 451 e 452 que se referem à prorrogação ou renovação do contrato de artistas de teatro e congêneres.<sup>213</sup>

No caso do **trabalho dos menores**, a CLT absorveu o Código Mello Matos de 1927. Esse código proibiu menores de trabalhar e frequentar o teatro. Em 1927 houve quebra-quebra nas ruas e greve. A Casa dos Artistas emitiu uma nota na qual acusava o juiz de ferir o brio da “classe artística” ao dizer que a proximidade com o teatro: “faria temer uma influência perniciosa sobre sua educação moral, podem ofender o seu pudor e desperta-lhe precocemente inclinações desonestas”<sup>214</sup>. Esta nota também questiona o futuro dos menores pobres, trabalhadores em teatro, dizendo que:

Bastante já é a situação pouco auspiciosa de um punhado de menores que se vê privado do ganhar pão honesto e que terá forçosamente de procurar nova função. Abrindo caminho nesta para as possibilidades de prostituição e bandidagem como alternativas de vida para os menores pobres.<sup>215</sup>

Com a CLT não houve problemas nesse ponto, até porque, ela criava mecanismos junto ao juiz de menores para permitir o trabalho dos menores e a frequência ao teatro

<sup>212</sup> *Idem*

<sup>213</sup> *Idem*

<sup>214</sup> Boletim da Casa dos Artistas, Fevereiro de 1928.

<sup>215</sup> Boletim da Casa dos Artistas, Dezembro de 1927.

caso se tratassem de dependentes de artistas. Mas, forçar os estabelecimentos a pedir autorização para empregar menores era mais uma forma do poder público ficar a par do que acontecia do que, de fato, proteger o menor. Nesses termos, qualquer tipo de trabalho poderia ser registrado, inclusive para a função de coristas e dançarinas em espetáculos noturnos. Não tenho fontes para versar sobre a entrada dos menores no teatro, mas, pode-se dizer que o trabalho era livre, embora regulado. Isso se deu porque a CLT reconheceu que não era possível proibir o menor de trabalhar em qualquer atividade se sua renda fosse fundamental para a família. Enquanto o artigo 405 discrimina os lugares onde os menores não podem trabalhar, o seguinte libera o serviço em teatros e outras casas de diversões em caso de comprovação de necessidade financeira.

Art 405. Ao menor de 18 anos não será permitido o trabalho:

[...]

b) Em locais, ou serviços prejudiciais à sua moralidade.

§ 1º Considerar-se-á prejudicial à moralidade do menor o trabalho:

- a) Prestado, de qualquer modo, em teatros de revistas, cinemas, cassinos, cabarés, “dancings”, cafês-concertos e estabelecimentos análogos;
- b) Empresas circenses, em funções de acrobata, saltimbanco, ginasta e outras semelhantes.

Art 6. O juiz de menores poderá autorizar, ao menor de 18 anos, o trabalho a que se referem as alíneas a e b do § 1º do artigo anterior:

- a) Desde que a representação tenha fim educativo ou a peça, ato ou cena, de que participe, não possa ofender o seu pudor ou a sua moralidade;
- b) Desde que se certifique ser a ocupação do menor indispensável à sua própria subsistência ou a de seus pais, avós ou irmãos e dessa ocupação não poderá advir prejuízo à moralidade.<sup>216</sup>

Analisando o gráfico e a tabela abaixo percebemos uma semelhança entre a idade de início da carreira de artista entre homens e mulheres. Poucos artistas iniciam a carreira ainda criança, entre 0 e 11 anos. Essas podem ser filhos de artistas ou amadores do teatro infantil que atuaram nas escolas ou clubes recreativos. Eram ainda mais raros os casos de adultos acima dos trinta anos abraçarem a carreira artística. Isso pode ser explicado pela natureza do trabalho artístico no teatro, que busca a beleza corporal e exige atividade física. A faixa etária entre 12 e 17 anos inicia uma linha de continuidade de crescimento da inserção de artistas no mercado de trabalho, que alcança seu ápice na faixa de 18 a 23 anos. Nas idades entre 24 e 29 anos o índice de artistas iniciando a carreira decresce ao nível semelhante a um de entre 12 e 17 anos.

---

<sup>216</sup> DECRETO-LEI N.º 5.452, DE 1º DE MAIO DE 1943 (CLT). Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/De15452.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De15452.htm) Acessado em 23/01/2012. Acessado em 13/05/2012.

Gráfico 1 – Número de artistas que iniciam a profissão por idade (1935 – 1945)

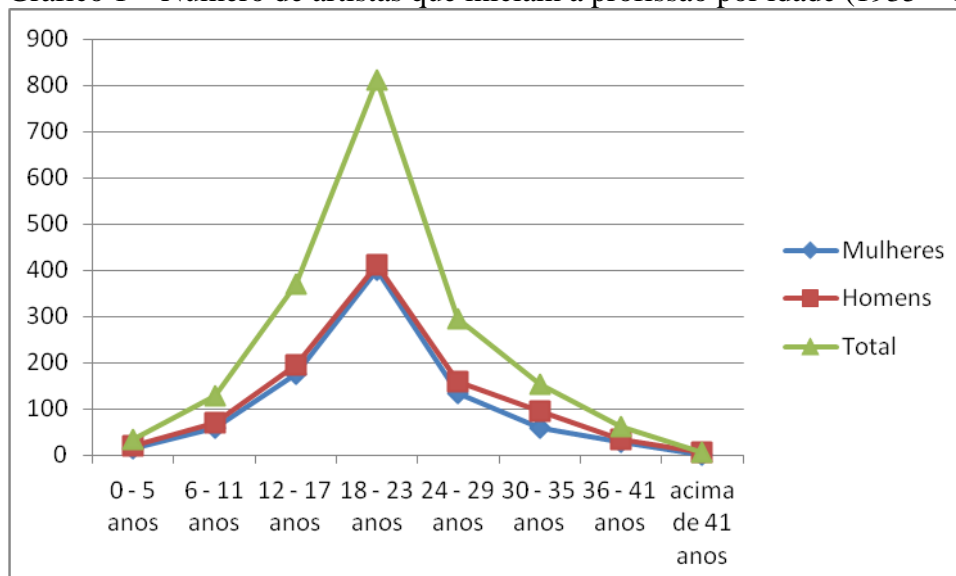


Gráfico montado a partir dos dados das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

Interpretando esses dados percebe-se que o número de menores que precisavam do atestado do juiz de menores para trabalhar e conseguiam era grande. Todos os artistas com menos de 18 anos, no caso de homens, e de 21, no caso de mulheres, tinham sua ficha anotada pelo Juizado de Menores declarando que permitia o trabalho do menor em determinado estabelecimento e durante certo horário e pelo prazo estipulado.

Com relação às **mulheres em atuação no teatro**, elas estavam assistidas na CLT como qualquer mulher no exercício de trabalho. A peculiaridade era que a mulher artista podia ter trabalho noturno e precisava apresentar atestado de idoneidade e de saúde para poder ser contratada, conforme regulamenta o artigo 380 da CLT. Isto demonstra uma espécie de preconceito e suspeita moral para com as artistas. Às mulheres era proibido o trabalho noturno, mas havia exceções:

Art 379. É vetado à mulher o trabalho noturno, considerado este o que for executado entre as vinte e duas (22) e as cinco (5) horas do dia seguinte.

Parágrafo único. Estão excluídas da proibição deste artigo, além das que trabalham nas atividades enumeradas no parágrafo único do artigo 372:

- a) As mulheres maiores de dezoito (18) anos, empregadas em empresas de telefonia, rádio telefonia ou radiotelegrafia.
- b) Mulheres maiores de dezoito (18) anos, empregadas em serviços de enfermagem;
- e) Mulheres maiores de vinte e um (21) anos, empregadas em casas de diversões, hotéis, restaurantes, bares e estabelecimentos congêneres;
- d) As mulheres que, não participando de trabalho continue ocupem postos de direção.

Art 380 – Para o trabalho a que se refere a alínea “c” do artigo anterior, torna-se obrigatória, além da fixação de salários por parte dos empregadores, a apresentação à autoridade competente dos documentos seguintes:

- a) atestado de bons antecedentes, fornecido por autoridade competente;
- b) atestado de capacidade física e mental, passado por médico oficial;<sup>217</sup>

Segundo os artigos 167 e 189 da CLT, os operários, sendo todos os menores ou os que trabalhassem em locais insalubres ou perigosos, deveriam apresentar atestados médicos. Os atestados de “bons antecedentes” eram pedidos apenas para as artistas e aos

<sup>217</sup> *Idem*

professores. No entanto, segundo Dercy Gonçalves, não eram apenas nas mulheres que precisavam destes atestados; garçons, camareiras, seguranças, ou seja, todos que tratavam com o público nos espaços de diversões públicas precisam mostrar os atestados. Isto ficou na memória das atrizes como agressão e descrédito, como mais uma forma de equipará-las com as prostitutas.<sup>218</sup>

O tema da mulher artista é muito importante para este trabalho. Neste momento será analisado em relação ao direito. Vale lembrar, que não era permitido por lei o pagamento diferenciado a homens e mulheres na mesma função. As mulheres, que construíam cerca de quase 50% dos artistas em atividade no Rio de Janeiro,<sup>219</sup> tinham muitos problemas no que diz respeito à respeitabilidade. No entanto, inclusive pelos atributos sexuais e pela sociedade ser dominada por homens, tinham mais possibilidades de manter-se na carreira artística do que os homens. As mulheres muitas vezes se tornavam próximas de homens poderosos e até mesmo de empresários artistas, o que permitia que elas tivessem mais oportunidades de trabalho. Pereira mostra, através das artistas que desembarcavam no Rio de Janeiro, que era comum as mulheres serem assistidas por homens poderosos ao chegar no Brasil. No entanto, a presença do intermediador (cafetão) entre essa artista/prostituta e seus parceiros era bastante negativo, em caso de estrangeiros os homens acusados de explorar mulheres eram deportados. Ou seja, através do que estudou Pereira é possível sugerir que mulheres sexualmente atraentes recebiam maior proteção masculina quando, sozinhas, trabalhavam no setor de diversões.<sup>220</sup>

No geral, a CLT considera os artistas como parte da classe trabalhadora, mas percebendo que existem pontos em relações aos quais estes trabalhadores precisam de regras especiais, o que não era uma posição adotada apenas para os artistas. Eles não conquistavam estabilidade no emprego, até pela natureza de seus contratos, nem as empresas teatrais e o sindicato estavam obrigados a seguir a determinação de dois terços de brasileiros ou nacionalizados em seus quadros. Porém, tinham direito à carteira de trabalho e todos os benefícios conseguidos individualmente através dela, tais como: férias, aposentadoria, folga semanal (dada normalmente nas segundas-feiras, diferente do operário industrial e no comércio), salário mínimo etc.

Art. 352 - As empresas, individuais ou coletivas, que explorem serviços públicos dados em concessão, ou que exerçam atividades industriais ou comerciais, são obrigadas a manter, no quadro do seu pessoal, quando composto de 3 (três) ou mais empregados, uma proporção de brasileiros não inferior à estabelecida no presente Capítulo.

§ 1º - Sob a denominação geral de atividades industriais e comerciais compreende-se, além de outras que venham a ser determinadas em portaria do Ministro do Trabalho, Industria e Comercio, as exercidas:

**l) nos estabelecimentos de diversões públicas, excluídos os elencos teatrais, e nos clubes esportivos;**

**Art. 35. As bailarinas, músicos e artistas de circos e variedades têm direito a carteira profissional, cujas anotações serão feitas pelos estabelecimentos, empresas ou instituição onde prestam serviço, quando diretamente contratados por algumas dessas entidades, desde que se estipule em mais**

<sup>218</sup> Depoimento de Dercy Gonçalves ao MIS – 03/06/1971

<sup>219</sup> Fichas de Registro de Artistas – Delegacia de Costumes e Diversões do Rio de Janeiro. (BR NA, RIO OC) – Arquivo Nacional.

<sup>220</sup> PEREIRA, Cristiana Schettini. *Circuitos de trabalho no mercado de diversões sul americano no começo do século XX. In: Cadernos AEL*, Vol. 17, No 29 (2010)

de sete dias o prazo de contrato, o qual deverá constar em carteira. (grifos meus)<sup>221</sup>

Com essas colocações fica clara a política de regulamentação do trabalho do artista incluindo essa atividade como uma forma de prestação de serviços oriundo de empresas capitalistas legalizadas.

## 2.2) Lei Getúlio Vargas – a inserção dos artistas entre os trabalhadores

Existe clara relação entre a edição da Lei Getúlio Vargas em 1928 e a simpatia dos artistas para com o ex-presidente. A lei é importante porque apesar de Getúlio ter uma postura bastante amigável com este setor essa não era uma peculiaridade de Vargas. Temos que considerar que ele tinha habilidade política para manter a simpatia por ele acima das paixões políticas. Sendo assim, artistas “antipopulistas”<sup>222</sup>, apolíticos ou mesmo comunistas não o viam como um malfeitor no contexto geral da política.

Barros defende que a Lei Getúlio Vargas é um preâmbulo da CLT. De fato, esta foi a primeira lei de contornos trabalhistas na carreira de Vargas, e a partir dela é possível ver garantidos os direitos dos artistas que seriam reafirmados na CLT. De uma maneira geral, a CLT, como próprio nome diz, “Consolidação das Leis Trabalhistas”, apresenta algumas novidades, mas no geral reafirma os direitos e deveres do universo do trabalho conquistados até 1943. Os códigos e leis estabelecidos para uma categoria específica foram absorvidos, garantindo que direitos conquistados não fossem perdidos. Dessa maneira, tanto a Lei Getúlio Vargas, quanto a lei que regulou o trabalho do menor (Código Melo Matos) e a Lei de sindicalização foram assimilados, e alguns pontos foram acrescidos.<sup>223</sup>

A sindicalização e politização do trabalho do artista no Brasil se dão em um momento de efervescência de reivindicações trabalhistas. Ainda na década de 1910 uma série de sindicatos da categoria dos artistas, dentre eles os dos eletricitistas, coristas e pontos se uniram, formando sindicatos, com a intenção de moralizar a profissão e garantir proteção para os artistas frente aos empresários. Todos eles estavam atentos às questões operárias e em alguma medida se alinharam bastante com as ideias anarquistas.<sup>224</sup>

No entanto, em 1918, foi fundada a Casa dos Artistas, que veio a ser o Sindicato dos Artistas. Como já foi mostrado anteriormente, ele tinha a proposta de agregar artistas e empresários-artistas, sem identificar entre eles diferenças de classe. Essa instituição foi ganhando funções junto ao poder público ainda na Primeira República e por isso pode oferecer aos seus sócios muitas beneficências. Através das fontes primárias e secundárias, percebemos que os artistas aos poucos foram desistindo da ação direta e dos sindicatos revolucionários para se alinhar à Casa dos Artistas. Está muito bem documentada a intenção dessa instituição, enquanto agente político, de forçar a regulamentação das relações entre empresários e artistas. O entusiasmo com a Lei Getúlio Vargas parecia ser uma estratégia para controlar o trabalhador-artista que muitas vezes resistia à

<sup>221</sup> DECRETO-LEI N.º 5.452, DE 1º DE MAIO DE 1943 (CLT). Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del5452.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del5452.htm) Acessado em 23/01/2012. Acessado em 13/05/2012.

<sup>222</sup> O termo é pode ser considerado inapropriado por ser anacrônico. Atribui o adjetivo de “antipopulistas” para as pessoas como Ester Leão, segundo o exemplo dado neste trabalho, conforme comentado no item anterior.

<sup>223</sup> Foi possível chegar a essa conclusão comparando as leis citadas com a CLT.

<sup>224</sup> BARROS, Olavo de. **Corações de chocolate. A história da companhia negra de revista.** Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 296 – 306.

regulamentação. Mas essa foi também uma forma de legitimar social e moralmente o trabalho do empresário-artista.

Essa lei foi recebida de maneira controversa entre os artistas. Antes dela, todos os impasses entre empresários e artistas eram resolvidas entre eles, ou levadas à Justiça com base no Código Civil. Todavia, esta relação entre patrão e empregados artistas era muito marcada por práticas costumeiras. Era papel do empresário cuidar do artista desempregado, oferecendo-lhes meios de sobrevivência.<sup>225</sup> Certamente o Código Civil era aplicado aos artistas mais insubordináveis, aos empresários que descumprissem leis ou por questões alheias ao trabalho, como brigas durante as apresentações presença de menores, etc. Vale lembrar que tanto a Lei Getúlio Vargas quanto a CLT previam o encaminhamento do caso para a justiça comum no caso de impossibilidade de resolvê-lo a partir de tais legislações.

Dependente mais dos contratos profissionais de teatro – do que dos contratantes – os empresários – a perfeita execução da lei Getúlio Vargas, que se alguns senões possuem, pode merecer, na interpretação das bem intencionadas, a boa vontade para solucioná-los. Infelizmente, porém, sabemos que existem profissionais de teatro que primam em manter situação dúbia anterior, a essa salutar medida, e que por tal forma, contribuem para maiores dificuldades na difusão da lei Getúlio Vargas concorrendo, de muito, para a dissolvência do meio teatral. A Lei Getúlio Vargas - que até agora tem tido tantos idealizadores, seus pais putativos – deve ser vista e apreciada como primeiro passo para a seleção de elementos no meio teatral por via da prática dos contratos.<sup>226</sup>

A Lei Getúlio Vargas inseria um novo agente nesta relação, o Estado. O pacto paternalista entre artistas e empresários começou a ruir em decorrência da maior capitalização do mercado da diversão, possibilitando o investimento de somas cada vez maiores de capital que deveria retornar multiplicado para os bolsos dos empresários. Com isso, era fundamental a existência de mão de obra disciplinada. Portanto, mesmo tendo a batalha contra a regulamentação do pagamento de direitos autorais perdida pela pressão e a luta da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT), os empresários teatrais conseguiram se desvincular das obrigações costumeiras com os artistas e discipliná-los, transformando o Estado em um agente fiscalizador e punitivo.<sup>227</sup>

Serão estes que nos indicarão quais os verdadeiros profissionais da nobre arte de Thalma [expressão para designar a arte dramática], os que – sem serem, embora sumidades tem a bossa do artista, e pelo teatro, com seu esforço e sua boa vontade, com sua educação de costumes, com a sua inteligência, com seu cultivo, podem fazer algo mais do que advertências mal intencionadas, vencidas noutras profissões liberais, que se lançam como naufragos à primeira bóia, a cena brasileira.

A lei Getúlio Vargas, sem criar de fato, escola para teatro, força aos que a estes procuram, a estabilidade na função. Aqueles adventícios – falhados e inúteis – essa estabilidade não comungam: evitarão o teatro deixando o campo livre para os verdadeiros profissionais.<sup>228</sup>

<sup>225</sup> BARROS, Orlando de. **Custódio Mesquita: Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930 – 1945)**. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 52

<sup>226</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Fevereiro/Maio de 1929

<sup>227</sup> Na época da criação da Lei Getúlio Vargas os empresários fundadores da Casa dos Artistas se mobilizavam contra o pagamento dos direitos autorais a músicos e escritores teatrais.

<sup>228</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Fevereiro/Maio de 1929

Na década de 1920 esse movimento do legislativo se tornou mais intenso, uma série de categorias trabalhistas levaram suas reclamações para o congresso e conseguiram que fossem aprovadas leis que regulassem suas atividades. Contudo, estas leis raramente abarcavam todos os trabalhadores. Tal como a Lei Getúlio Vargas foi criada visando os artistas, outras leis se destinavam a categorias específicas.<sup>229</sup> Com o crescimento dos movimentos reivindicatórios de direitos por parte dos trabalhadores, estas leis foram sendo elaboradas. No entanto, quando o tema do trabalho chega ao legislativo acabava por oferecer garantias ao trabalhador, mas também, criava mecanismos para discipliná-los<sup>230</sup>. Isto acontece claramente com a Lei Getúlio Vargas:

Para que o artista, ao deixar uma empresa, possa trabalhar em outra é necessário que se apresente um atestado liberatório declarando que o contrato está findo: Isto ocorrerá, quer se trate da extinção do prazo, quer o locador se despenca do serviço antes, uma vez que o faça por justa causa (art 1.221 do código civil), devidamente comprovada, ou ainda quando seja despedido pelo locatário nos casos dos artigos 1.228 e 1.229 do mesmo código. O empresário que alicia ou aceita o oferecimento de um artista sem este atestado é punido com multa. Igual punição sofre o artista que deixa uma empresa e vai prestar serviço em outra desprovido desse documento. Sobre o empresário é sempre mais fácil executar a multa: O mesmo não ocorre em relação ao artista. Neste, a alta de bens sobre os quais recaia a execução judicial pode furtá-lo à medida punitiva. Em tal caso, isto é, recusando pagar a multa ficará o contraventor, artista ou auxiliar da empresa suspenso de sua atividade profissional pelo prazo de um ano, data que novamente conchavar-se uma empresa congênera, independente do atestado. Parece-nos essa medida menos rigorosa que a prescrita no projeto – prisão por um a três meses e perda do salário sem interposição judicial.<sup>231</sup>

A partir do século XX no Brasil a profissão de artista vai passar por um processo de proletarização, tal como ocorreu em outras profissões, mas com algumas peculiaridades. O fim da escravidão legal coloca para todos os grupos de trabalhadores novas perspectivas, contudo setores que antes já utilizavam largamente o trabalho livre também precisaram se reciclar. Esse é, sobretudo, o caso dos trabalhadores do comércio<sup>232</sup> que oferece algumas pistas sobre as transformações na atividade profissional dos artistas.

O contato entre os artistas e os trabalhadores do comércio era intenso. Primeiro porque muitas vezes o ambiente de trabalho era comum. Além da comprovação, feita por Popinigis, sobre o contato dos caixeiros dos secos e molhados com diversos setores da classe trabalhadora na primeira década do século XX, a autora disserta também sobre rede de solidariedades que incluía prostitutas. Outro ponto é a proximidade entre as instituições dos artistas e dos comerciários. Muitas reuniões da Casa dos Artistas eram feitas em espaços dos comerciários, categoria que frequentemente apoiava os eventos dos artistas. Antes da formação da Lei Getúlio Vargas, Nicanor Nascimento havia proposto que as casas de diversões e teatros fossem regulados pelo Código Comercial como as outras empresas e comércio.<sup>233</sup>

<sup>229</sup> FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930. Historiografia e História**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1976. p.41 – 153.

<sup>230</sup> MUNAKATA, *Ibidem*, 41 – 61.

<sup>231</sup> Boletim da Casa dos Artistas de Dezembro de 1927.

<sup>232</sup> PEREIRA, Cristiana Schettini & POPINIGIS, Fabiane “Empregados do comércio e prostitutas na formação da classe trabalhadora no Rio de Janeiro”. *Uberlândia*, v. 11, n. 19, p. 57-74, jul.-dez. 2009. Disponível em: [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF19/c\\_schettini\\_19.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF19/c_schettini_19.pdf) - acessado em 13/07/2012.

<sup>233</sup> NUNES, Mário. **40 anos de teatro**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.V.3 P. 8



Dessa maneira, o político a primeiro se interessar pelos artistas como trabalhadores e propor leis trabalhistas para o teatro, considerando-o uma empresa capitalista, foi Nicanor do Nascimento, a partir do contato com a SBAT. Ele participou da implementação de uma série de leis trabalhistas, entre elas da Lei Getúlio Vargas e da que regulou o trabalho entre os comerciantes. Junto com Maurício de Lacerda ele fazia parte do grupo de congressistas que na década de 1920 tentavam implementar um Código de Trabalho, que não chegou a se concretizar.<sup>234</sup>

As fontes disponíveis sobre a Lei Getúlio Vargas, para além do documento oficial, são: a documentação do Sindicato dos Artistas e algumas críticas teatrais. Ambas as fontes atribuem muita importância a referida Lei. A Casa dos Artistas, que depois se tornou o Sindicato dos Artistas, foi porta-voz da memória da luta por direitos dos artistas. Será essa instituição que pedirá reformas na lei em favor dos “novos tempos”, remetendo-se sempre ao “histórico” da Lei Getúlio Vargas e ao papel do político na sua elaboração nos anos 1940. Getúlio foi considerado herói dos artistas talvez pela força empreendida pela Casa dos Artistas e posteriormente pelo Sindicato dos Artistas em conservar a memória da lei como um presente dado por Vargas quando ele ainda era deputado pelo Rio Grande do Sul. Moldar a memória dessa maneira certamente auxiliava no diálogo entre o Sindicato e o poder público durante os primeiros quinze anos da Era Vargas.

Analisando as críticas de Mário Nunes percebemos que existiram muito mais embates do que se percebe nas fontes do Sindicato dos Artistas. Esta lei aparece como o resultado de um processo bastante longo que se deu através de diálogo entre artistas “importantes” e políticos. Getúlio aparece como um personagem de peso, mas nem de longe lhe é dada tanta visibilidade como o sindicato propõe.

O fato de maior relevância do ano, e até então, em relação ao teatro, foi a aprovação, pelo congresso, muito demorada aliás, da chamada lei Getúlio Vargas, por haver esse deputado pelo Rio Grande do Sul, apresentado dois anos antes o respectivo projeto. Era de sua autoria? De modo algum! (...) Em 1925, recebi [Armando Vital] um ofício do dr. Alvarenga Fonseca, Presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, convidando-me, na qualidade de consultor jurídico da mesma Sociedade, a presidir uma comissão composta dos Drs Gomes Cardim, Raul Pederneiras, Batista Junior e Castilho de Oliveira, e que estudaria um projeto organizado pelo Dr. Gomes Cardim. [...] Apresentado o Projeto, e remetido à Comissão de constituição e Justiça, esta opinou pela sua constitucionalidade que foi aprovado em primeira discussão, voltando à Comissão, onde foi designado relator, o Dr. Getúlio Vargas. [...] O trabalho do Dr. Getúlio Vargas é digno de nota e revela um estudo cuidadoso da matéria. No substitutivo ele apresentou, e que, como uma única emenda tornou-se a nova lei, ele inclui várias disposições reguladoras da produção literária.<sup>235</sup>

Este relato difere do que é lembrado pelo Sindicato dos Artistas. Primeiro porque, segundo ele, a Lei Getúlio Vargas é fruto da organização da associação concorrente à Casa dos Artistas, a SBAT. Até 1940 um grande número de artistas–empresários eram membros da Casa dos Artistas (ou Sindicato dos Artistas depois de 1931). Enquanto a SBAT era composta por músicos e escritores de peças e lutavam pelo direito autoral. A Casa dos Artistas, inclusive seu fundador, Leopoldo Fróes se negava terminantemente a pagar direitos autorais. Com a edição da lei, ele passou a não contratar escritores filiados à SBAT.

234

CPDOC.

“Questão

Social”

Ver:

<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/QuestaoSocial> - Acesso em 15/05/2005.

<sup>235</sup>NUNES, Mário. **Quarenta anos de teatro**. Rio de Janeiro: SNT, 1956. V. 3 P. 101 – 102.

A ação de Getúlio Vargas, segundo Mário Nunes, está justamente na formação de resolução para os direitos autorais, o que a princípio causou grande desconforto à Casa dos Artistas. A proposta da Lei Getúlio Vargas começou a ser articulada politicamente no Congresso Artístico Teatral em 1924 e no Congresso Teatral Brasileiro em 1928. Ambos tiveram a participação das duas maiores associações de cunho artístico do Brasil: A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e a Casa dos Artistas.

Contudo, não é possível colocar as instituições como pólos opostos. Havia artistas filiados a ambas sociedades: era o caso de Custódio Mesquita ator, autor e conhecido boêmio, que chegou a ser vice-presidente da Casa dos Artistas.<sup>236</sup> Com a efetivação da Lei Getúlio Vargas, os artistas-empresários da Casa dos Artistas foram obrigados a pagar os direitos autorais, sendo vencidos no embate contra a SBAT. Porém, conseguiram impor os contratos trabalhistas, controlando o trabalho do artista, através de uma legislação especial para o teatro. Além de conseguir elevar seu status social, uma vez que passaram a empresariar e atuar em um setor reconhecido pelo poder público.

Nesse jogo de poder entre as duas instituições a proposta de regulamentar a profissão do artista é bem aceita pela Casa dos Artistas. A lei transforma o artista (e o artista-empresário) legalmente em trabalhador o que o afasta, na medida do possível, da malandragem e da boemia.<sup>237</sup> A lei Getúlio Vargas instituiu algumas medidas bastante favoráveis aos artistas, tais como: que as empresas ficariam responsáveis pelos acidentes de trabalho e que deveriam indenizar os artistas e a sua família. Delegou à empresa a responsabilidade de fazer o pagamento de passagens de ida e volta para os artistas em *turnée*. No caso de falência ficou instituído que os artistas possuíam penhor legal sobre o material cênico. Mas, maior benefício para os empresários foi a determinação que nenhum artista poderia iniciar um contrato sem apresentar o atestado liberatório<sup>238</sup>. Ou seja, o artista ficava preso ao contrato feito com um empresário. Práticas como a citada acima reforça a dependência dos artistas para com os empresários, mas também eleva a atividade artística ao *status* de trabalho. O maior argumento para a criação de leis trabalhistas para o teatro consiste em declarar que o Código Civil Criminal era insuficiente para resolver os problemas ligados ao teatro e as complicações advindas da luta de classe no setor.

Foi presente a Comissão de Constituição e Justiça o projeto do ilustrado e operoso representante, Sr deputado Nicanor do Nascimento, regulando a organização de empresas de diversões que se constituírem no país. Era de intuitiva necessidade a sua proteção a essa forma de atividade social, abrangendo a produção artística na vida dos teatros e no funcionamento dos espetáculos públicos em geral. A falta de uma lei protetora nas relações das empresas de espetáculo públicos com os artistas ou produtores intelectuais e mesmo os simples auxiliares destas empresas permitia a implantação de práticas viciosas, geradoras de arbítrios e incertezas. As prescrições do Código Civil sobre locação de serviços, Seção II, cap IV, Liv III, em suas linhas gerais não são aplicáveis às relações entre empresários, artistas e auxiliares das empresas. Apesar de certa resistência dos artistas no aceitá-lo, tais relações enquadram-se perfeitamente na figura jurídica locação de serviços, considerando-se os empresários como locatários e outros como locadores. Mas os dispositivos da lei comum são insuficientes. Não atendem a certas particularidades da vida profissional na sua complexa variedade: Só uma lei especial poderá fazê-lo, incorporando, do mesmo passo, aos seus textos e modelando pela sucessidades da classe as normas genéricas do direito comum.

<sup>236</sup> LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas: Editora UNICAMP, 1995. p. 21 – 37.

<sup>237</sup> LENHARO, *Ibidem*. p.35.

<sup>238</sup> Termo que garantia que o artista tinha cumprido seu contrato com seu empregador anterior.

Existem regulamentos policiais, disciplinando a atividade interna dos teatros. São, porém, disposições mais de natureza administrativa, com aplicação restrita, e sem eficiência como normas reguladoras de direitos e obrigações que se impunham na vida jurídica. A precisão e clareza dessas normas, as garantias recíprocas de que se revistam, a certeza da aplicação, são outros tantos elementos geradores de confiança e estimulantes da produção artística.<sup>239</sup>

Como foi dito, um importante agente para a construção da memória sobre a Lei Getúlio Vargas foi o Sindicato dos Artistas. Esta lei foi utilizada, no discurso do Sindicato, como forma de marcar proximidade com o então presidente Vargas. Ela se tornará no pós 1930 um marco para a legitimidade da profissão de artista. As fontes sindicais existentes para analisar esse papel da Lei Getúlio Vargas são os anuários da Casa dos Artistas. Neles, até o volume editado sobre o ano de 1938, ou seja, o Anuário de 1939, o Sindicato tem uma postura bastante satisfatória com relação à Lei. No boletim mensal de Dezembro de 1927 chega a publicar na íntegra a ata da Câmara dos Deputados tratando da aprovação da Lei Getúlio Vargas.

Já no anuário de 1939, divulga os principais pontos dessa lei explicando com linguagem acessível os benefícios de cada tema, eles são: organização das empresas; Relações dos empresários com os artistas e auxiliares teatrais; Locação de serviços; Atestado liberatório; Despesas de viagem; Acidentes na execução dos contratos; Horas de trabalho; Juízo Arbitral; Falência das empresas teatrais; Empresas estrangeiras; Direitos do autor; e formas de processo entre empresários e artistas ou auxiliares teatrais. Os artigos seguem exaltando a importância da Lei, condenando os que não “pertencem a verdadeira classe artística” por descumpri-la e homenageando os políticos que participaram de sua criação.<sup>240</sup> O Sindicato admite que as modernizações propostas pela Lei transformaram o ofício do artista em um trabalho assalariado típico, por transmitir para eles direitos trabalhistas, mas ainda existiam muitos problemas no trato dos empresários com os artistas. No entanto, defende também que esta lei não assegura os direitos dos artistas apresentando muitas falhas e brechas. A partir do ano de 1940 o Sindicato empreende uma campanha pela revisão da lei Getúlio Vargas, que é feita, e reivindica seu cumprimento.

No anuário de 1941/1942 o Sindicato publica um anteprojeto da Lei Getúlio Vargas, pretendendo atualizá-la, de maneira a encaixar os artistas na política trabalhista do governo. O anteprojeto foi elaborado por artistas importantes para a história do sindicato, tais como: Oduvaldo Viana, Itália Fausta entre outros. Nele se reivindica a criação de dispositivos que garantam o cumprimento da legislação; penalidades mais duras para os empresários, criação de direitos que defendam o artista e o técnico em espetáculos, já que a lei existente “beneficia muito mais os empresários”; e reformulação das penalidades a cerca do atestado liberatório, que poderia deixar o artista por até um ano impedido de “trabalhar no seu sustento e da sua família”.<sup>241</sup> Certamente foi esta pressão do Sindicato dos Artistas sobre o poder público, se reclamando como trabalhadores e reivindicando para si as leis trabalhistas que fez com que as causas dos artistas tivessem espaço na CLT.

Da criação do Ministério do Trabalho e da 1ª Lei de Sindicalização até o funcionamento da Justiça do Trabalho, dia a dia, o Direito trabalhista vem lutando pela sua maioridade. E, empregados e empregadores, no comércio e na indústria, têm suas divergências resolvidas, interpretadas e esclarecidas, por uma série de magníficas leis e regulamentos, nós, artistas, atores e atrizes,

<sup>239</sup> Boletim informativo da Casa dos Artistas, Dezembro de 1927.

<sup>240</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1940.

<sup>241</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1941/1942.

auxiliares teatrais, temos nossas relações de trabalho com o empregador (empresário), regulamentadas por uma lei obsoleta, como seja esse decreto 5.492, de 1928, que não mais se deve denominar “lei Getúlio Vargas”, pois bem sabemos quanto tem dado de leis avançadas ao proletariado brasileiro o atual chefe da Nação.<sup>242</sup>

Vemos, dessa maneira, que o processo de construção e assimilação da Lei Getúlio Vargas é longo e bastante complexo. Começando pelos esforços da SBAT em buscar um representante do poder público - como muitas vezes as diretorias de categorias trabalhistas faziam visando levar uma lei ao congresso – como também, travar diálogo com outras associações de artistas, inclusive a que congregava os empresários, a Casa dos Artistas. Nicanor Nascimento, político que dialogou com a SBAT, pouco é lembrado quando se fala da lei de regulamentação da profissão do artista, enquanto Getúlio Vargas dará o nome a essa lei. A Casa dos Artistas tomou a dianteira na construção da memória sobre a Lei Getúlio Vargas e da luta dos artistas (ainda que se trate dos autores teatrais) pela regulamentação do seu trabalho.

Contudo, não foram apenas os artistas que tiveram sua atividade regulamentada pela Lei Getúlio Vargas. A partir de 1935 ela foi estendida para amplas áreas no setor de diversões públicas, inclusive o futebol. É possível dizer que a esta lei foi a primeira a pensar na profissionalização do futebol, apesar do motivo para a interferência do poder público no meio futebolístico tenha sido constantes conflitos entre as lideranças cariocas e paulistas. Com isso, apenas poderiam ser contratados ou negociados os jogadores registrados pela censura. Os clubes por sua vez precisavam seguir as normas da censura que os fiscalizava a partir de prontuários enviados pelos próprios clubes. Tal como os artistas, os jogadores de futebol eram considerados trabalhadores que deveriam obedecer às leis impostas mesmo que à custa de multas e suspensões.<sup>243</sup>

Com a polarização entre especializadas e ecléticas, o futebol parece mais dividido do que nunca. A reorganização das forças no Rio e em São Paulo equilibravam mais a balança que antes pendia para o lado da FBF. A crise no esporte parece não ter mais solução. É nesse quadro de cisão e enfraquecimento das lideranças do esporte, mais preocupadas com a outra facção do que com a intervenção externa, que o governo faz sua primeira intervenção no esporte. No início de 1935 o governo busca respaldo na chamada “Lei Getúlio Vargas”, e a Censura Theatral, um órgão de vistoria policial, passa a regulamentar o futebol, aplicando ao jogo da bola regras definidas e utilizadas no controle de outras diversões públicas.<sup>244</sup>

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a Lei Getúlio Vargas garante direitos, cria deveres aos artistas e atletas, alargando consideravelmente o conceito de trabalhador. Com isso expande o poder da censura teatral, instrumento do poder público para fiscalizar o setor das diversões. Através da regulamentação e da institucionalização das atividades ligadas ao lazer ele se faz presente neste setor da economia. A lei, dessa maneira será o instrumento de negociação entre a classe política e a sociedade civil.

Em 1978, durante o governo Geisel, foi criada a lei 6.533, de 24 de maio de 1978 que substituiu a lei Getúlio Vargas. Ela versa sobre a regulamentação das profissões de

<sup>242</sup> *Idem.*

<sup>243</sup> COSTA, Maurício da Silva Drummond. “*Os gramados do Catete: futebol e política no governo Vargas*”. In: SILVA, Francisco Teixeira da & SANTOS, Ricardo Pinto dos. **Memória social dos esportes. Futebol e política, a construção de uma identidade nacional**. Rio de Janeiro: Mauad Editora: Faperj, 2006. p. 119 – 120.

<sup>244</sup> COSTA, *Idem.* p.119.

Artistas e de Técnicos em Espetáculos de Diversões.<sup>245</sup> Cinquenta anos depois da decretação da Lei Getúlio Vargas e trinta e oito anos de sua única revisão, a Lei Getúlio Vargas já estava bastante defasada. Todos os artistas que deram seus depoimentos ao MIS entre as décadas de 1960 e 1970 e tiveram seus depoimentos selecionados para integrar as fontes dessa dissertação reclamaram das leis pouco eficientes para os artistas e que “verdadeiros artistas que deram sua vida para o teatro” não conseguiam se aposentar e “vivem na miséria”.

Através dessa nova lei, os artistas de rádio deixam legalmente de poder estar filiados ao Sindicato dos Artistas. Uma série de direitos foi assegurada: os filhos dos artistas, que por viver viajando não podiam matricular as crianças em escolas regulares, passam a poder frequentar escolas sem burocracia para matricular-se. As roupas deixaram de ser responsabilidades dos artistas. Acabou-se com o atestado liberatório. Foram reafirmados os direitos sociais. Entre outros pontos. A revisão dessa Lei certamente justifica a inauguração de um busto ao General Geisel e sua condecoração pelo sindicato em 1978. Esta postura do sindicato não refletiu a visão dos artistas, muitos dos quais se dedicaram a lutar contra a ditadura militar, pela anistia e pela redemocratização.<sup>246</sup>

### 2.3 – A Casa dos Artistas e a Lei de Sindicalização

Uma das frases mais populares de Marx é: “os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem”. Ele continua: “não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.”<sup>247</sup> Esta frase é interessante para a reflexão sobre as noções de processo e experiência. De fato, o Sindicato dos Artistas apenas pode se tornar uma instituição de classe e seus membros, os artistas, trabalhadores em reivindicação pelas leis do trabalho por um amplo conjunto de lutas, que inclui propostas e líderes vitoriosos e derrotados.

A Lei Getúlio Vargas, que dividiu os artistas (trabalhadores) dos artistas-empresários e dos artistas que vislumbravam a possibilidade de montar companhias próprias, é um desses marcos. Ela significou também um embate ideológico, pois como é evidenciado pelas críticas de Mário Nunes e foi analisado por Barros, anteriormente muitos artistas militavam no anarquismo e no comunismo, às vezes montando instituições e sindicatos em constante contato com o operariado.<sup>248</sup>

A Lei de Sindicalização, de 1931, funcionou, no caso dos artistas, como mais um desses dispositivos. O incentivo do Estado para a transformação da Casa dos Artistas em sindicato classista único no Rio de Janeiro desmobilizou outros sindicatos da categoria e transformou em porta voz da categoria uma instituição historicamente atrelada ao poder público. Enquanto sindicato, a Casa dos Artistas se reciclou fazendo propostas que não agrediam o governo, mas reivindicava melhor qualidade de vida e trabalho para os seus membros. Ao atrelar-se à política trabalhista geral o Sindicato passou a reclamar seus membros como parte da classe trabalhadora. Dessa maneira, novamente, e de forma homogênea, compartilhou lutas e experiências com os operários.

No decreto 19.770, que ficou conhecido como a Lei de Sindicalização de 1931, regulou-se a montagem e legalização de sindicatos classistas. Os sindicatos deveriam apresentar quadro e regulamento administrativo, ter no mínimo 30 membros, contar com

<sup>245</sup> Lei Nº 6.533/78 - Regulamentação de Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões. Disponível em: [http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=124:lei653378&catid=54:legislacao-cinema&Itemid=67](http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=124:lei653378&catid=54:legislacao-cinema&Itemid=67) – Acesso em 15/05/2005.

<sup>246</sup> *Idem*

<sup>247</sup> MARX, Karl. **18 Brumário e Cartas a Kugelmann**. São Paulo: Paz e Terra. 2010. p.21

<sup>248</sup> BARROS, *Ibidem*, 2005. p. 296 - 306.

mais da metade dos trabalhadores em atividade na unidade da federação e era vetado ao sindicato fazer propagandas ideológicas.

Art. 1º Terão os seus direitos e deveres regulados pelo presente decreto, podendo defender, perante o Governo da Republica e por intermédio do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, os seus interesses de ordem econômica, jurídica, higiênica e cultural, todas as classes patronais e operarias, que, no território nacional, exercerem profissões idênticas, similares ou conexas, e que se organizarem em sindicatos, independentes entre si, mas subordinada a sua constituição ás seguintes condições:

a) reunião de, pelo menos, 30 associados de ambos os sexos, maiores de 18 anos;

b) maioria, na totalidade dos associados, de dois terços, no mínimo, de brasileiros natos ou naturalizados;

c) exercício dos cargos de administração e de representação, confiado á maioria de brasileiros natos ou naturalizados com 10 anos, no mínimo, de residência no país, só podendo ser admitidos estrangeiros em numero nunca superior a um terço e com residência efetiva no Brasil de, pelo menos, 20 anos;

d) mandato anual em tais cargos, sem direito a reeleição;

e) gratuidade absoluta dos serviços de administração, não podendo os diretores, como os representantes dos sindicatos, das federações e das confederações, acumular os seus cargos com os que forem remunerados por qualquer associação de classe;

f) abstenção, no seio das organizações sindicais, de toda e qualquer propaganda de ideologias sectárias, de caráter social, político ou religioso, bem como de candidaturas a cargos eletivos, estranho á natureza e finalidade das associações.<sup>249</sup> (ortografia vigente na época)

Para se tornar sindicato, o que se reverteria em mais verbas e reconhecimento, a Casa dos Artistas acatou as exigências e buscou atingir as metas propostas pela lei. Na documentação da instituição estão presentes, por exemplo, os clamores para arregimentar membros a fim de atingir os dois terços da categoria, pois com isso se estabeleceria como sindicato único. Além disso, em 1930, o Sindicato dos Artistas chegou a fazer, inclusive, anistia de todos os que tinham sido expulsos dos seus quadros por falta de pagamento a partir de 1926.<sup>250</sup> Essa era mais uma tentativa de aumentar o número de sócios com a finalidade de ter como membro da instituição mais da metade dos artistas em atuação no Rio de Janeiro e dessa maneira conseguir se estabelecer como sindicato único na Capital.

#### AVISO E APELO AOS ARTISTAS E AUXILIARES DE TEATRO, CINEMA, RÁDIO, CIRCO E VARIEDADES.

O artista ou auxiliar sindicalizado, a bem de seus interesses, só deve trabalhar com artista ou auxiliar sindicalizado. Com isso só advirão mais força, benefícios maiores e mais seguridade no exercício da profissão. A Casa dos Artistas, para lograr essa medida beneficiadora e necessária precisa que, de acordo com a lei, apresente na sua matrícula um mínimo de dois terços dos profissionais que a constituem no Rio. Pois, quando tal se verificar, o Ministério do Trabalho determinará, em cumprimento de lei sindical, a obrigatoriedade da inscrição na Casa dos Artistas, e quem então, não fizer parte deste sindicato não poderá de modo algum trabalhar. Calculamos em mil, mais ou menos, os profissionais em função no Rio, mas, para conseguirmos aqueles dois terços só precisamos na Casa dos Artistas de mais 300 sócios, o que não é difícil conseguir com um pouco de boa vontade.<sup>251</sup>

<sup>249</sup> Decreto 19.770 - Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/Antigos/D19770.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D19770.htm) acesso em 15/05/2012.

<sup>250</sup> NUNES, Mário. 40 Anos de teatro. v.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. p. 163.

<sup>251</sup> Boletim da Casa dos Artistas Junho – Outubro de 1935.

O Sindicato, assim como já havia feito enquanto sociedade beneficente (Casa dos Artistas), empregava a retórica de negar ou desconhecer a existência de artistas membros que partilhavam de ideologias diferentes da concebida pelo Estado. No entanto, o Sindicato dos Artistas, sobretudo nos primeiros anos de sua formação procurou perseguir as instituições classistas congêneres “concorrentes”. A citação abaixo, retirada do seu boletim informativo, mostra a maneira legalista como o Sindicato entendia seu papel social. Retirando de si próprio a possibilidade de definir que espécie de sindicato a categoria quer ou precisa, a Casa dos Artistas defendia que ela, diferente das outras, estava de acordo com a legislação vigente. Nesta matéria o Sindicato chega a sugerir que seus críticos deveriam ser fascistas ou bolcheviques. Embora seja uma matéria longa acredito que seja interessante apresentá-la na íntegra:

A Casa dos Artistas fundada em 1918 e com relevantes e inegáveis serviços à classe teatral se constituiu em sindicato a 27 de julho de 1931, satisfazendo por tanto, todas as exigências legais congêneres ao decreto número 19770 de março de 1931. É sindicato de profissionais de teatro e congêneres desde essa época.

Muita gente, operários braçais ou intelectuais, julga que o sindicato entre os que tem poderes miraculosos da vara de Moisés por exemplo. Querem uns a transformação completa de uma mentalidade, de um movimento para outro, com a reivindicação de direitos. Outros desejam demonstrações de força, desforços, penas de talião, guerra surda e sistemática ao capital.

Os primeiros serão talvez adeptos do fascismo: a intervenção do Estado diretamente nas organizações sindicais, emprestando-lhes a força política. Nessa modalidade prevalece a opinião do governo – boa ou má- mas orientada. Enquanto os outros, são bolchevistas: a massa sem selecionamento, aparentemente, embora sem dirigente. Nessas duas hipóteses verificar-se-ão de fato mudanças nas classes. O sindicalismo brasileiro, porém, não adotou nem uma nem outra dessas duas formas, valeu-se de algum modo de ambas as modalidades tentando um meio termo.

Errou? Acertou? Não estamos aqui para julgar, mas respeitar o Estado. A Casa dos Artistas, assim compreendendo o sindicato brasileiro não tem guerreado o capital nem a este se sujeitando automaticamente. Tem apelado para a união dos elementos da classe em proveito deles mesmos – enquanto recorre ao governo para consecução de medidas que julga acertadas.

De quem é a culpa, pois, se não tem logrado a Casa dos Artistas de maior eficiência na sua missão sindical? De sua ação? Das leis sindicais brasileiras? **Alguns profissionais, no entanto, exigem ação mais rápida: organizaram em SP e nesta capital novas sociedades**, se não o afirmaram categoricamente pelo menos, desde que se organizaram condenaram a ação da Casa dos Artistas.

O que obterão estas sociedades, dentro do espírito da lei sindical em proveito da classe teatral? Ambas de início contraria, dispositivos do decreto n. 19770, pois tem em seus corpos dirigentes reconhecidos artistas – empregadores (empresários), e a recém fundada nesta capital, pelo menos em decreto não pode criteriosamente legalmente ser reconhecida como sindicato no RJ, existindo, como existe, a CDA. Alegarão que o quadro da CDA contém artistas empresários. É fato. Mas estes elementos já eram associados e por força dos estatutos não podem fazer parte da administração, como empresários poderão até ser denunciados em juízo...

Assim, o Sindicato se declara cooperador do Estado pelo “engrandecimento da classe teatral” e, mesmo tendo em seu corpo de associados muitos comunistas e anarquistas, rechaça estas ideologias.<sup>252</sup> Nas eleições de delegado eleitor para a

<sup>252</sup> Boletim da Casa dos Artistas Junho – Outubro de 1933.

constituente de 1934 lançou candidato, embora sem vitória. Neste momento, foi possível perceber grande desinteresse dos artistas membros em se organizarem em torno da escolha do delegado eleitor que representaria o Sindicato dos Artistas. Apesar dos apelos do Sindicato a primeira votação para delegado eleitor não pode acontecer por falta de quórum. Mesmo assim, marcado um novo encontro com mais pessoas, quando foi escolhido o nome de Olavo de Barros para representar o Sindicato dos Artistas.

A Casa dos Artistas, como sindicato que é dos profissionais de teatro e congêneres (como sejam de rádio, circo, variedades, music-hall, etc), tem direito, pela Constituição brasileira vigente apresentar um associado, para na qualidade de seu “delegado eleitor” concorrer às eleições de deputados classistas em Janeiro próximo. Classificada pelo egrégio Superior Tribunal de Justiça Eleitoral, na categoria de sindicato de profissionais liberais, a Casa os Artistas, deixando para ocasião oportuna solicitar que seja ratificada essa classificação, nem por isso quis prescindir que lhe facultava a aludida Constituição. Assim, pois, a diretoria por seu presidente, convocou em sessão ordinária, para 31 de Outubro último, e por falta de quorum para seu funcionamento promoveu nova convocação para 7 de novembro, quando realizou a sessão. Essa assembleia suscitou desusado movimento no seio da classe teatral, que demonstrou sério interesse pelo assunto tratado. Apresentaram-se candidatos, inicialmente, os srs. Restier Junior, Amorim Diniz (Duque), Nestorio Lips, Jayme Costa, Olavo de Barros, e por último, João do Rego Barros. O sr. Jayme Costa lançando sua candidatura a delegado eleitor fez publicar nas colunas do “O radical”, de 28 de outubro a seguinte plataforma.<sup>253</sup>

Era justamente a eleição do Delegado Eleitor, que poderia tornar um sindicalista Deputado Classista. Esta medida foi proposta ainda nos primeiros anos de Governo Vargas. Os Deputados Classistas seriam a representação dos trabalhadores na montagem de uma nova constituição. Essa medida legal que dava ares democráticos poderia ser muito perigosa para o Estado se fossem eleitos deputados com ideias políticas muito à esquerda, por exemplo. Por essa razão apenas os sindicatos oficiais poderiam enviar representantes e a oficialização de instituições sindicais, embora tenha sido muito fácil para a Casa dos Artistas foi um processo lento em muitos sindicatos. Os sindicatos oficiais deveriam indicar dentre seus sócios um representante para participar da escolha dos deputados classistas que seria selecionado entre eles, esta era a função do delegado-eleitor.

Aos trabalhadores e aos empregadores foi destinado espaço para debate sobre os termos da Constituição, através dos sindicatos eles poderiam ocupar a bancada classista. Gomes defende que os primeiros três anos de governo Vargas foram marcados por grande efervescência popular devido às expectativas como o novo regime. Na política sindical, o decreto 19.770 (Lei de Sindicalização) marca a oficialização de muitos sindicatos, embora houvesse resistência de algumas categorias. A autora coloca que nesse período havia um conflito aberto entre as formas de gerir os sindicatos e a lei teria a função de “transformar e ao mesmo tempo concorrer com o padrão de associações até então existente no movimento operário”<sup>254</sup>. Gomes verifica que a maioria dos sindicatos oficializados correspondia a categorias ligadas ao setor de serviços. Os sindicatos combativos e com largo histórico de mobilização poderiam ser representados se concordassem em se oficializar. Tornar-se sindicato oficial significava, além de ter voz na Assembleia Constituinte, poder usufruir dos benefícios conquistados na lei, mas para

<sup>253</sup> Boletim da Casa dos Artistas Junho – Outubro de 1935.

<sup>254</sup> GOMES, *Ibidem*, 2005. p 163



isso, se tornava necessário abrir mão de práticas e discursos que construíram a história desses grupos<sup>255</sup>.

A própria Lei de Sindicalização já previa que os artistas montariam um sindicato. Já em 1930, antes mesmo do golpe que lhe daria a presidência, Getúlio havia visitado o Retiro dos Artistas e conversado com os membros da Casa dos Artistas. Na redação da lei sindical consta:

Art. 11 Na tecnologia, jurídica do presente decreto, não há distinção entre empregados e operários, nem entre operários manuais e operários intelectuais, incluindo-se, entre estes, artistas, escritores e jornalistas que não forem comercialmente interessados em empresas teatrais e de publicidade.

Tal como aconteceu com a Casa dos Artistas, algumas associações classistas que dependiam e apoiavam o governo durante a Primeira República foram transformados em sindicatos e gozaram de privilégios no pós 1930.<sup>256</sup> O Sindicato dos Artistas até 1934 recebeu uma série de privilégios: 1) quota do imposto sobre o trânsito de automóveis na Avenida Rio Branco, durante o carnaval (1932), 2) baile carnavalesco no João Caetano em favor dos cofres do Sindicato (1933), 3) Baile das atrizes foi incluído no programa oficial de turismo (1934).<sup>257</sup> Além disso, as verbas destinadas pelo Estado excediam em muito a levantada através dos sócios.

Incentivados pela Lei de Sindicalização (1931) foram reconhecidos sindicatos de diversas categorias e com influência ideológica variada. O caso do Sindicato dos Artistas Teatrais ilustra uma agremiação que crescia baseada em incentivos estatais, mas o Sindicato dos Metalúrgicos de Porto Alegre, fundado no mesmo ano, apresenta características bem diferentes. Além de contar com antigos militantes como membros, a influência comunista e de outras ideologias era marcante.<sup>258</sup> No entanto, é preciso ponderar a situação financeira dos dois sindicatos. Enquanto o Sindicato dos Metalúrgicos se mantinha com a mensalidade dos associados e com o pagamento da joia dos novos membros, o Sindicato dos Artistas desde 1938, quando é possível ter acesso às contas, até 1941 (antes do recolhimento do imposto sindical) as subvenções federais superaram em muito a arrecadação de mensalidades dos sócios. Como pode ser retificado na tabela abaixo:

Tabela 1: receita do Sindicato dos Artistas por ano

Ano	Subvenção Federal	Mensalidade
1937	1:853\$00	856\$00
1939	120:000\$00	18:350\$00
1940	60:000\$00	21:430\$00
1941	60:000\$00	17:560\$00

Tabela montada a partir de dados coletados nos anuários da Casa dos Artistas entre os anos de 1937 e 1942.

<sup>255</sup> GOMES, Ângela Maria de Castro. **Regionalismo e Centralização política. Partidos e constituinte nos anos 30**. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1980. p. 469 - 472

<sup>256</sup> ARAÚJO, Ângela. **A construção do consentimento: corporativismo e trabalhadores nos anos trinta**. São Paulo, Scritta, 1998.

<sup>257</sup> NUNES, Mario. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: SNT, 1956. V. 4. p. 6, 13, 18, 24 e 32.

<sup>258</sup> FORTES, *Ibidem*, 2004. p. 331 – 345.

### 2.3.1) As instituições para a regulação da atividade artística durante o Primeiro Governo Vargas

A Casa dos Artistas, ao se tornar sindicato, precisou se adaptar às regras impostas pelo Estado varguista e se contextualizar com as novas profissões advindas da modernização dos meios artísticos. No entanto, as rádioatrizes e rádioatores, assim como artistas de cinema, só puderam se integrar legalmente ao sindicato a partir do estatuto de 1945. No entanto, existia no Rio de Janeiro uma associação dos radialistas, que se tornará sindicato em 1949 e um Sindicato dos Empregados de Agências Cinematográficas existente ao menos desde 1946. Porém, dificilmente estas pessoas estariam fora do Sindicato dos artistas, pois era muito comum que o artista do teatro, maior empregador do setor na época, muitas vezes conhecidos pelo público, atuasse concomitantemente no rádio e no cinema.

A atuação do Estado ao apoiar o sindicato dos artistas, assim como ao incentivar a inclusão de setores sociais através do campo da cultura forçou o sindicato a ampliar seu leque de associados e cooperar com as diretrizes estatais. Visando se tornar o sindicato único da categoria, ainda em 1930, a Casa dos Artistas fez anistia irrestrita de todos os sócios excluídos do quadro social por falta de pagamento a partir de 1926.<sup>259</sup> Nos documentos do sindicato eram publicadas muitas medidas do Estado voltadas à categoria, tais como, a Lei Getúlio Vargas e o decreto lei que determinou e estabeleceu a função do DIP.<sup>260</sup> A primeira intenção do sindicato ao estruturar sua publicação desta forma pode ser informar seu leitor, mas claramente cumpre a função de exaltar o governo e alertar para possíveis irregularidades tanto da parte do Estado quanto da categoria.

A categoria dos artistas estava se ampliando a partir do início do século XX. O crescimento urbano e comercial da cidade do Rio de Janeiro impulsionou o incremento das empresas de diversão, produzindo maior demanda de empregos e relações de trabalho mais reguladas. A introdução de novas tecnologias afetam as diretrizes do sindicato e a posição do artista no interior do mercado de trabalho. O mundo das artes será afetado por uma visão tecnicista, inclusive na atuação teatral. A iluminação é cada vez mais importante para o trabalho no teatro, e paulatinamente o ponto vai sendo substituído pelo diretor, enquanto o ensaiador vai ganhando um papel cada vez mais importante. Contudo, a tecnologia não era algo novo, como se viu. Muito se falava sobre a modernização do teatro e sobre o cinema, que existia na Europa e nos EUA no final do século XIX, sendo as primeiras cenas gravadas no Brasil no início do século XX. O cinema, assim como a fotografia e o gramofone, faz com que a arte passa a poder ser reproduzida e enviada a muitos lugares, ainda que bastante distantes. No entanto, a grande revolução nos meios de divulgação de informações e material artístico é feita pelo rádio. Extremamente popularizado na década de 1940, existia já na década anterior, mas pouco difundido. Ele era o principal veículo de propaganda do governo e empregava, com bons salários, muitos artistas.<sup>261</sup>

Muitos autores defendem que no Estado Novo foi planejada pelo governo a criação e a circulação de uma cultura efetivamente de massas.<sup>262</sup> No entanto, esta não

<sup>259</sup> NUNES, Mário. **40 Anos de teatro**. v.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. p. 163.

<sup>260</sup> Ver Anuários da Casa dos Artistas, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941/1942.

<sup>261</sup> SEVCENKO, Nicolau . “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. v.3, p. 513-620

<sup>262</sup> Ver: GOMES, T. M. **Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920**. 2003. Tese

seria expressão de uma classe, mas da nação. É claro que a censura atuou fortemente para a construção da imagem e valorização do trabalhador responsável e sóbrio, enquanto reprimia o estereótipo contrário: o malandro, boêmio que rejeitava o trabalho. Em contra medida, costumava laurear artistas e companhias que zelavam e propagavam a “cultura nacional”.

A censura teatral atuava através Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Este órgão, criado em 1939, substituiu o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) que, em 1934, havia substituído ao Departamento Oficial de Propaganda (DOP), cuja estrutura obsoleta obrigou ao governo a ampliar sua abrangência. O DOP e seu sucessor DPDC existiam desde 1931, mas tinham grandes limitações. Embora subordinados diretamente ao Gabinete do Presidente da República, estes primeiros órgãos não regularizavam e não fiscalizavam de maneira tão particular os meios de comunicação, as artes e não eram tão eficazes quanto o DIP na propaganda do governo.

O regulamento do DIP regia as atividades de imprensa e propaganda exercidas no território nacional e ainda estabelecia prêmios e penalidades. Os setores eram: a imprensa; o cinema; o teatro e as diversões públicas (incluindo os blocos e sociedades carnavalescas); os programas, independente do meio de irradiação (podendo ser programas de rádio, carros de som etc); as empresas; os artistas e auxiliares teatrais; e os menores. Por meio do DIP toda publicação, atividade cultural ou de diversões estaria sendo vigiada e fiscalizada de perto pelo Estado. No caso do teatro e das diversões públicas ele atuava em todos os gêneros e sobre as principais atividades:

#### CAPÍTULO III – DO TEATRO E DIVERSÕES PÚBLICAS

Art 53 – Dependência de censura e autorização do DIP

I – as representações de peças teatrais;

II – as representações de variedades;

III – As execuções de bailados e pantomimas e peças declamatórias;

IV – As execuções de discos falados e cantados;

V – As exposições públicas de espécimens teratológicos;

VI – As apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc, e estandartes carnavalescos;

VII – Transmissões rádio-telefônicas;

VIII – As propagandas e anúncios de qualquer natureza, quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca ou ainda quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;

IX – A publicação de anúncios na imprensa e a exibição de cartazes em lugares públicos, quando tais anúncios e cartazes se referirem aos assuntos consignados nas letras anteriores deste artigo;

X – As excursões individuais ou de companhias e conjuntos teatrais e artísticos no exterior.<sup>263</sup>

Além destes pontos, outros trinta e um artigos procuram regular a atividade teatral, chamada a atenção a proibição de cenas improvisadas, muito comum no teatro de revista e no teatro de rua. Todo texto de teatro, como também a representação dos artistas, deveria ser aprovado pela censura, sendo passível de multa qualquer alteração na apresentação do texto e dos gestos aprovados. Quando o empresário submetia o texto de sua peça à censura, pagava por esta revisão e se o texto não fosse aprovado deveria fazer um novo pagamento para que o ele fosse revisto e novamente julgado. Os ensaios e as

---

(Doutorado em História)—UNICAMP, Campinas, SP, 2003; SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. v.3, p. 513-620.

<sup>263</sup> CPDOC, Fundo Capanema Código: GCg 1937.02.13 Microfilmagem: rolo 46 fotos 326 à 366.

apresentações eram abertos aos órgãos de censura e em caso de irregularidades a peça poderia ser suspensa e o ator, o diretor ou a empresa multados.

Não é possível determinar em que medida esta fiscalização tão forte transformou o teatro brasileiro. Muitos autores acreditam que a profissionalização dos amadores, sobretudo da companhia “Os comediantes”, sobre direção de Ziembinski, teria modernizado as artes cênicas brasileiras. No entanto, este, como outros grupos amadores, seguia as determinações do DIP, quando elaboravam peças extremamente técnicas e com recursos variados como luz, áudio e direção.<sup>264</sup>

As peças populares no Brasil desde o século XIX eram as revistas e burletas que se caracterizavam por usar muita ironia e sarcasmo para relembrar as notícias do ano. Este gênero, bastante musicado, lançou muitas marchinhas de carnaval e empregava um número impressionante de artistas, sobretudo coristas. Pelos relatos de muitos artistas, estes espetáculos tinham como característica fundamental o improvisado, que classificava para o público o ator como fenomenal ou medíocre. Procópio Ferreira, Dercy Gonçalves, Grande Otelo entre outros caíram na graça do público justamente pela sua espontaneidade.<sup>265</sup> Outro estilo de muita popularidade era o teatro de rua ou aqueles feitos em tabladros improvisados. Estes dois tipos de produções eram especialmente malvistas pela censura.

No final dos anos de 1940 e início de 1950, seja pela popularização e crescimento do cinema, pela entrada da televisão no mercado de comunicações brasileiro ou pela ação repressiva do Estado, o teatro tinha se tornado uma diversão de elite. Assim, o teatro de revista estava em decadência, tal como os artistas que nele se tornaram celebridades. Por exemplo, a dupla Jararaca e Ratinho apesar de ter feito muito sucesso entre os anos de 1930 e 1940 não continuou popular. Embora ainda fizesse alguns programas de rádio, televisão e até filmes seus trabalhos não conseguiam atingir sucesso satisfatório. Por outro lado, o teatro de rua como atividade cotidiana nos locais de muita circulação de pessoas havia quase se extinguido. Esta modalidade teatral só foi revivido nos anos pós-ditadura militar, sobretudo na década de 1980 com a participação da UNE<sup>266</sup>.

Para regular e incentivar a produção teatral, foi criado o Serviço Nacional de Teatro. Sob a direção de Villa-Lobos, ele funcionava no interior da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), órgão subordinado ao Ministério da Saúde e Educação no tempo de Capanema, ministro da pasta de Educação e Saúde Pública a partir de 1934. Essa secretaria elaborou uma “relação de alguns compositores populares classificados pelo valor de originalidade”. As classificações possíveis eram: os “espontâneos” (originais e extremamente típicos) os de “samba do morro” (intencionais), os de carnaval (intencionais), os de teatro (intencionais) e os do rádio (intencionais; imitadores do tipismo americano).<sup>267</sup> Isto demonstra que a política do Estado de absorver intelectuais e artistas para o interior do regime se refletia em políticas que são marcantes para o sucesso de muitos artistas distantes do círculo de poder. Eis a listagem dos artistas “de qualidade”:

- Freire Jr – Teatro, Carnaval e Rádio
- Lamartine Babo -Teatro e Rádio
- Eduardo Souto - Teatro e Carnaval

<sup>264</sup> MAGALHÃES, Vânia de. “Os comediantes”. In: **O teatro Através da história**. Vol.2. Rio de Janeiro: CCBB/Entrourage Produções Artísticas, 1994, p.160-172.

<sup>265</sup> VENEZIANO, Neyde. “O teatro brasileiro: décadas de 1920 – 1930”. In: **O teatro Através da história**. Rio de Janeiro: CCBB; Entrourage Produções Artísticas, 1994. p. 140 -154.

<sup>266</sup>CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. “Teatro de rua: mito e criação no Brasil.” Disponível em [http://www.ceart.udesc.br/Revista\\_Arte\\_Online/Volumes/artandre.htm](http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm), acessado em 15/04/2001.

<sup>267</sup>CPDOC, Fundo Capanema Código: GCg 1937.02.13 Microfilmagem: rolo 46 fotos 326 à 366.

- Alfredo Vianna (Pixinguinha) - Espontâneo
- Ernesto Santos (Donga) - Carnaval
- João Teixeira Guimarães (Pernambuco) - Espontâneo
- André Filho - Carnaval
- Nelson Alves - Espontâneo
- Caninha - Espontâneo
- Tupinambá - Espontâneo
- Heitor Catupiry - Espontâneo
- Almirante - Carnaval e Rádio
- Chico Alves - Carnaval e Rádio
- Candido Silva (Candinho) - Espontâneo
- Mário Reis (Dr) - Rádio
- Vogeler - Teatro, Rádio; Carnaval
- Adalberto Carvalho - Teatro
- Bento Mossurunga - Teatro
- Noel Rosa - Carnaval e Rádio
- José Maria Abreu - Rádio
- Jararaca - Espontâneo
- Ratinho - Espontâneo
- Lupercio Miranda - Rádio
- João de Deus - Rádio
- Estefânia Macedo - Espontâneo
- Benedito Lacerda - Rádio
- João Martins - Rádio
- Aberlado Neto- Carnaval
- Romeu da Silva - Samba
- Ernane da Silva - Samba
- Satyro - Carnaval e Rádio
- Vasseur - Teatro, Carnaval e Rádio
- Rubens Soares - Carnaval e Rádio
- Pedro Cabral - Espontâneo
- Assis - Carnaval
- Luiz Americano - Teatro e Rádio<sup>268</sup>

Cabia também a SEMA classificar e julgar qual tipo de produção seria definida como popular (ou seja, no juízo do Estado, nacional) e regionalista ou étnica. Nas palavras de Villa Lobos:

Não se deve confundir música popular com floclórica. A 1ª pode ou não ser original, transplanta e arranjada, etc, como por ex: canções com temas de músicas já conhecidas. A 2ª é a música original, indígena quase automática, embora não seja popularizada. Ex: os cânticos dos silvícolas, dos sertanejos e caipiras, os desafios, os das reuniões fetichistas etc.<sup>269</sup>

Além disso, cabia a SEMA, enquanto órgão técnico, incentivar produções de qualidade e nutrir o gosto de crianças e jovens pelas artes. O artista, embora vigiado, perde paulatinamente a imagem de anti-social. Isto acontece porque tanto a censura e o controle social exercido pela ditadura estadonovista quanto o atrelamento do sindicato classista ao Estado dificultaram a crítica das diretrizes estatais na política cultural. Sobre o teatro nas escolas, Villa Lobos argumentava ser “preciso também compreender-se que nunca se deve desviar no aluno o desejo de ser um artista de teatro, nem tão pouco desanimar as vocações precoces, ou imprevistas ou as quais vão se revelando no período escolar”<sup>270</sup>. O Estado atraiu o artista para seu interior, com a intenção de moralizá-lo

<sup>268</sup> CPDOC, Fundo Capanema Código: GCg 1937.02.13 Microfilmagem: rolo 46 fotos 326 à 366.

<sup>269</sup> *Idem.*

<sup>270</sup> *Idem.*

profissionalmente e atribuir para ele um papel importante na sociedade era fundamental. O então ministro da educação e saúde, Capanema, em entrevista ao anuário da Casa dos Artistas, defendeu o papel social do teatro.

Anuário – Acha V. Exc. Que o teatro deve ser apenas um divertimento, uma distração, um passatempo?

Capanema – O teatro é uma expressão da cultura, e o seu papel é o da própria cultura, isto é, o elevar e renovar a personalidade humana.

Anuário – Não terá o teatro, numa época de confusão, a possibilidade de instruir, esclarecer, orientar?

Capanema – Nas épocas de confusão, o papel da cultura é esclarecer a claridade. Ao teatro cabe cooperar com esse objetivo. Cabe-lhe ainda dar ao público sentimentos fundamentais da ordem, da fé e da própria alegria.

Anuário – O pensamento do governo, protegendo materialmente o teatro, não foi o de assim, proteger intelectualmente o teatro?

Capanema – O pensamento do governo, protegendo o teatro, foi o de fazer a nossa cultura ficasse maior, mais bela, mais útil, mais digna.

Anuário – É o teatro uma arte popular? (O verdadeiro teatro). Ou deveria ser?

Capanema – O teatro é uma arte, não digo arte popular ou arte nobre, superior, erudita, é uma arte simplesmente. Sendo outra coisa, não poderá ser teatro, poderá ser até o anti-teatro, e nada terá a ver com a cultura.<sup>271</sup>

Até a Academia Brasileira de Letras, da qual fará parte Getúlio Vargas a partir de 1941, terá essa função didática e de cooperação com o Estado na construção da boa cultura. Ao “imortal” cabia “no conjunto das atividades gerais, uma função ativa, coordenadora de tendências, ideias e valores capaz de elevar a vida Intelectual do país a um plano superior. Imprimindo-lhe direção construtiva, força e equilíbrio criador.”<sup>272</sup>

Além da SEMA, foram criados dois outros organismos dentro do Ministério: o Departamento de Música e Teatro e o Serviço Nacional de Teatro. O primeiro tinha uma função didática, pedagógica e reguladora, além de zelar pelo Conservatório de Nacional da Música, pelo Conservatório Nacional de Teatro e pelo Conservatório Nacional do Canto Orfeônico. Era atribuição desse organismo fiscalizar todos os estabelecimentos estaduais, municipais e particulares de música, canto orfeônico e teatro, controlar a prática do canto orfeônico e do teatro em estabelecimentos de ensino secundário, normal e profissional. Além de controlar a repartição estadual destinada à direção de canto orfeônico e teatro nas escolas primárias,<sup>273</sup> cabia a ele ainda:

- Formação de professores e artistas e fiscalizar os estabelecimentos reconhecidos
- Função cívica
- Prover coordenar e incentivar a exceção das medidas que tenham por objetivo o culto e o desenvolvimento da música e do teatro, como expressão da alta cultura do país e como meios de divertimento popular, bem como a proteção dos artistas que pratiquem esta arte.
- Controlar, do ponto de vista artístico, todas as modalidades e meios de execução da música e representação teatral que, a fim de coibir as exibições que atentem contra o bom gosto artístico que deve ser preservado, ou que, apresentando-se como expressão da arte nacional, não se revistam deste caráter, ou seja, mesmo deturpações desta arte.

<sup>271</sup> Anuário da casa dos Artistas, 1941/1942.

<sup>272</sup> OLIVEIRA, Lúcia Luppi. “Os intelectuais e as raízes da ordem. In: D’ARAÚJO, Maria Celina (org). **As instituições da Era Vargas**. Rio de Janeiro: EdUERJ e Ed. FGV, 1999. p. 83.

<sup>273</sup> CPDOC, Fundo Capanema Código: GCg 1937.02.13 Microfilmagem: rolo 46 fotos 326 à 366.

- Pesquisa das altas e legítimas expressões da cultura e “sondagem e recolhimento de todas as formas puras e expressivas da arte popular do país no passado e no presente.”<sup>274</sup>

O Departamento de Música e Teatro possuía duas divisões. A primeira cabia cuidar do amparo e orientação das sociedades artísticas e dos conjuntos musicais, bandas, orquestra e coro, além do próprio artista, fazer o controle artístico dos rádios, concertos, gravações e filmagens e trabalhar no serviço de oficina de gravação e impressão. A segunda fiscalizava e controlava a prática do canto orfeônico e teatro no nível do Estado.

Em 21 de Dezembro de 1937, foi criado o SNT, mais uma subpasta no Ministério da Educação e Saúde, tendo como seu primeiro diretor o jornalista e comediógrafo Alexandre Abadie Rosa Faria, que exerceu o cargo até 10 de janeiro de 1945, quando faleceu. Sua função era zelar pelo que o Estado chamou de “Teatro Nacional”, amparar as companhias nacionais de teatro da iniciativa particular e controlar de teatro de rádio, assim como, fiscalizar as festas populares tais como festa junina, religiosas e carnavais<sup>275</sup>. O teatro passa legalmente a ser considerado “uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo.”<sup>276</sup>

O “Teatro Nacional” pode ser entendido de duas formas diferentes. A primeira expressão pode ser usada para designar a produção cênica nacional. Na segunda concepção seria uma plataforma de ação do Estado para o teatro. Pensava-se sobre a formação de companhias estatais, a valorização do artista e a educação da plateia. No entanto, o Estado e o sindicato não se entenderam sobre como montar conjuntamente este plano.<sup>277</sup> Esse esforço de “nacionalizar” o teatro não se refletiu com sucesso no mercado de trabalho. Existia uma série de clamores para que no mínimo dois terços dos elencos das empresas nacionais fossem compostos de brasileiros<sup>278</sup>. Foi neste período que o sotaque português de Portugal foi sendo abolido das peças apresentadas no Brasil. Esta iniciativa foi aprovada pelo público e pelo Estado, mas que não apresentou continuidade.<sup>279</sup> Além do número de estrangeiros que se dedicavam ao teatro ser enorme, a passagem de artistas em *turnées* pelo Brasil era frequente. Assim, durante o primeiro governo Vargas, diferentemente dos outros sindicatos classistas, a Casa dos Artistas não tinha limite de registro de estrangeiros. E mesmo a lei dos dois terços, que obrigava a toda empresa no Brasil a empregar no mínimo 2/3 de força de trabalho nacional, editada no primeiro ano do governo provisório, não valia para as empresas teatrais.<sup>280</sup>

O SNT despertou muita atenção e revolta no sindicato dos artistas. É corrente nos seus anuários a denúncia contra o não cumprimento das leis trabalhistas por companhias estatais, a corrupção na distribuição de verba para companhias privadas e às vezes inclusive críticas pessoais ao diretor. Quando buscamos traçar paralelos entre o Estado e o Sindicato dos Artistas, este é sem dúvida o órgão que mais oferece material de trabalho. Isto porque o SNT era o principal interlocutor do Sindicato com o Estado. Vale lembrar que como está explícito na fala de Capanema, citada mais acima, e no texto da lei que

<sup>274</sup> CPDOC, Fundo Capanema Código: GCg 1937.02.13 Microfilmagem: rolo 46 fotos 326 à 366.

<sup>275</sup> Idem

<sup>276</sup> Decreto-lei nº29 de 21 de Dezembro de 1937.

<sup>277</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1937.

<sup>278</sup> Havia determinações neste sentido nos projetos de criação das Companhias vinculadas ao Estado: Companhia de Teatro Normal e na Comédia Brasileira. A Casa dos Artistas e a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais se mobilizaram neste sentido. Alguns empresários como Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes declaravam que procuravam empregar em suas companhias o mínimo de dois terços de atores nacionais.

<sup>279</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta à Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; EDUERJ: FUNARTE, 1996. p. 370.

<sup>280</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1940.

criou o SNT, o teatro tinha uma função no plano político e para isso recebia verbas. O sindicato se reportava ao SNT cotidianamente. Requeria benefícios diversos, como custeio de viagens, melhoria em guarda-roupa ou no próprio teatro e inclusive para tratar de assuntos internos do sindicato e fazer denúncias. Seguem algumas cartas sobre assuntos diversos enviadas do Sindicato para o SNT.

Sindicato dos atores sindicais Cenógrafos e cenotécnicos (Casa dos Artistas)

Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1945.

Ilmo. Sr. Dr. João Batista Massot, D.D. Diretor do Serviço Nacional de Teatro. Nesta. Saudações Atenciosas. Comunicamos a V.Sa. para os devidos efeitos, que a empresa Pascoal Segreto S.A. está demolindo os camarins do Teatro Carlos Gomes, de sua propriedade, destruindo assim aquele local de uma das características de ter sido edificado para funções teatrais. Aguardo suas ordens a respeito, subscreve-se com estima e consideração o presidente NOGUEIRA SOBRINHO.<sup>281</sup>

Rio de Janeiro, 11 de Novembro de 1938

Exmo. Snr. Diretor do Serviço Nacional de Teatro

A Casa dos Artistas por seu Presidente abaixo assinado desejando prevalecer-se do que dispõe o decreto nº25.655 de 27 de Dezembro de 1933, no que diz respeito a recepção de quarto passagens gratuitas, para o uso próprio, em estradas de ferro da União ou desta dependentes, vem por esta forma, requerer a utilidade pública e se mantém vasto serviço de beneficência, além de um departamento de assistência social e cultural. Nestes termos, Candido Nareth.<sup>282</sup>

Rio de Janeiro, 20 de Agosto de 1938

Exmo. Snr. Dr. Abadie de Faria Rosa

D.D. Diretor do Serviço Nacional de Teatro

Saudações atenciosas

A Casa dos Artistas comemorando na próxima quarta-feira, 24 do corrente, o vigésimo aniversário de sua fundação tem a subida honra de convidar Vossa Excelência e Excelentíssima família para assistirem a inauguração do busto do Dr. Getúlio Vargas, seu vice-presidente de honra.

A solenidade logar [sic] no “Retiro dos Artistas”, às 14 horas, havendo transporte especial na sede da Casa dos Artistas, à Praça Tiradentes, 39, ao meio dia. A presença de V. Excia. A essa solenidade será justo desvanecimento para esta sociedade, pelo que muito grata, subscreve-se o presidente, Candido Nazareth.<sup>283</sup>

Esta relação aparentemente amigável presente nestas correspondências às vezes não condiz com as matérias elaboradas nos anuários. Apesar da morosidade do Departamento Nacional do Trabalho, a Casa dos Artistas se colocava de maneira inflexível na denúncia do descumprimento das leis trabalhistas por empresas teatrais, sobretudo do Estado, e na defesa dos artistas injustiçados pelos empresários.

Como metas para o desenvolvimento do “Teatro Nacional”, foram criadas duas companhias estatais que estavam no papel desde a década de 1920: a Comédia Brasileira e a Companhia Nacional de Operetas, sob responsabilidade do SNT. Estas companhias foram subvencionadas pelo Estado, mas contavam com a participação de empresários do ramo teatral para administrá-las. A Casa dos Artistas percebe uma série de irregularidades e encaminha ao Ministério do Trabalho de maneira conjunta os reclames dos artistas lesados pela Companhia Comédia Brasileira.

<sup>281</sup> Acervo da Casa dos artistas, RJ – Funarte.

<sup>282</sup> Idem

<sup>283</sup> Idem



Exmo Sr. Dr. Diretor Geral do Departamento Nacional do Trabalho – O Sindicato Casa dos Artistas, com sede nesta Capital, à rua Alvaro Alvim, 33-37, 3º andar, vem expor e requerer a V. Exa., em favor de seus associados individuados: Antônio Ferreira Maia; José Maria de Mendonça Balsamão; Sandy Cabral; Jorge Augusto Diniz Miguens Jorge; Suzana Maria Negri Silva; Maria de Lourdes Caiazzo; Jayme Soares de Almeida; Carlos Machado da Silva; Moacyr Augusto Soares Brandão; o seguinte: a) que os referidos artistas teatrais, sócios deste Sindicato contrataram com Álvaro Pires e Abadie Faria Rosa, ambos encontrados na Avenida Gracha Aranha, 29, 2º andar, nesta Capital prestar-lhes os seus serviços de profissionais na Companhia Brasileira de Comédia, organizadas pelos mesmos que esteve atuando no Teatro Ginástico, desta Capital de 3 de Maio a 10 de Novembro corrente – b) que pelas declarações dos próprios responsáveis pela Companhia Brasileira de Comédia, os artistas sempre bem serviram e cumpriram suas obrigações contratuais, não havendo pois, quanto a esta parte, justa causa para rescisão contratual que ora se discute. – c) que os contratos de trabalho dos artistas dispensados, em sua maioria terminam em 22 de Dezembro próximo futuro – d) que os salários recebidos pelos artistas, motivo da presente reclamação são os seguintes: Antônio Ferreira Maia – 1:800\$; José Maria de Mendonça Balsamão – 1:400\$; Sandy Cabral – 2:400\$; Jorge Augusto Diniz Miguens Jorge – 2:000\$ ; Suzana Maria Negri Silva – 3:000\$; Maria de Lourdes Caiazzo – 270\$; Jayme Soares de Almeida – 900\$; Carlos Machado da Silva – 1:500\$; Moacyr Augusto Soares Brandão – 1:500\$; - f) que alega o referido senhor, haver sido suspensa a subvenção oficial, o que não é verdade e, mesmo que o fosse, de nenhuma validade se revestiria tal ato em face ao disposto, taxativamente pelo parágrafo Único do Dec. 5.492 de 1928, ainda mais, - g) que a Companhia Brasileira de Comédia não era subvencionada pelo Ministério da Educação, mas sim, organização do próprio Ministério, POR ELE ORGANIZADA, DIRIGIDA, ENSAIADA, CUSTEADA E FISCALIZADA. – Finalmente, em face do que acima ficou exposto, requer o suplicante, no interesse de seus associados prejudicados, que V. Ex. se digne a ordenar a remessa da presente reclamação a uma das juntas de conciliação e julgamento desta Capital, para conhecer do pedido que ora se faz, afim de que nos termos do Parágrafo Único do dec. 5.492, de 1928 (Lei Getúlio Vargas), sejam os salários dos artistas pagos até seu término contratual objeto da cláusula 9ª dos inclusos contratados por sereníssima – JUSTIÇA! 21/11/40.<sup>284</sup>

Esta reclamação é muito interessante, pois mostra o Estado descumprindo as regras por ele criadas. Tendo em vista outros artigos publicados nos anuários do Sindicato, ignorar os direitos trabalhistas era uma prática muito comum entre os empresários teatrais. Esta denúncia partindo de um sindicato bastante ligado ao Estado e também prestigiado por ele poderia causar desconforto em ambas as partes. No entanto, a Casa dos Artistas atribuiu a culpa à má fé de Abadie, enquanto alerta ao Estado, especialmente ao Presidente Vargas e ao Ministro Capanema, o quanto os desmandos do diretor do SNT prejudicam os artistas e o interesse nacional.

O Governo, por intermédio desse Ministério [da Educação e Saúde] de tão sábia e justa orientação de V. Excia concedeu em abrir crédito de 3.060:000\$ a fim de auxiliar o teatro. O que ao particular receoso de investir capitais em indústria tão insegura como é o teatro no Brasil, por certo faltaria, - o dinheiro – foi sobejamente fornecido ao Diretor do SNT. A classe teatral supôs que uma nova era se lhe apresentava e, se não conseguisse a estabilidade profissional, pelo menos a sua atuação tornar-se-ia menos penosa, menos incerta e, assim, mais produtiva. – O Diretor do SNT se incumbiu, no entanto, de desiludir essa classe, respondendo a uma pretensão da Casa dos Artistas em favor dos profissionais, que o Serviço não foi criado para colocar desempregados, porém

<sup>284</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1941/1942.

para cuidar da feição cultural e artística do teatro – Louvável intuito, honesta pretensão, mesmo com o menosprezo de todos aqueles que, durante tanto tempo, sem ajuda ou auxílio de espécie nenhuma, se sacrificaram, se fizeram sustentáculo de um teatro para cuja decadência não concorreram. O diretor do SNT cumprira esse [SIC]? Cuidara, como se propusera, da feição artística do teatro brasileiro? Não houve como fazê-lo. Faltou-lhe visão e iniciativa pessoal e conseguiu até adiar o plano que Vossa Excia. traçara.<sup>285</sup>

É importante informar que quando as companhias estatais estavam apenas no papel a Casa dos Artistas estava em júbilo com a ideia e chegou inclusive a encaminhar para o SNT uma lista de artistas associados que estavam desempregados. O sindicato passou a acusar Abadie de favorecer os artistas que eram seus amigos, em detrimento das indicações do Sindicato. Isto teria ocasionado mais gastos, dadas as exigências destas pessoas. Além disso, denunciou o encaminhamento de verbas para “empresas prósperas que nunca solicitaram o auxílio do governo”.<sup>286</sup> A administração de Abadie, segundo a Casa dos Artistas, era tão ruim que em alguns momentos procurava tirar a autoridade do Estado.

A Casa dos artistas após apontar assim alguns erros do Diretor do SNT, pede a vénia de Vossa Excia. Para que, no cumprimento de um dever - que a lei lhe determina, se valha de todos os recursos legais para amparar, defender e salvaguardar os direitos de vários profissionais, salvaguardando a própria classe teatral, contra esse ato de irreflexão daquele diretor, pois de outra forma, amanhã não poderá agir contra as empresas particulares em casos semelhantes. Se esse diretor de um serviço público dá tão deplorável exemplo de desrespeito às leis trabalhistas, qual o critério a adotar contra um particular que tenha o mesmo procedimento? – Ainda sobre as duas companhias em apreço, a Casa dos Artistas tem a deduzir a maneira porque o Diretor do SNT despreza as leis trabalhistas; o seguro contra acidentes de trabalho, a que eram obrigadas não foi feito; e o desconto da quota obrigatória dos contratos para o Instituto de Pensões e Aposentadoria dos Comerciários só foi feito pela Companhia Nacional de Operetas, que até esta data não o recolheu àquele Instituto. Isso quanto às Companhia Brasileira de Comédia e a Companhia Nacional de Operetas. – No que diz respeito às companhias “controladas” pelo SNT, o panorama assemelha-se, antes, agrava-se.<sup>287</sup>

A Casa dos Artistas alegava ainda que o SNT, tal como era posto em prática pela direção, favorecia a luta de classes no interior da categoria teatral. Esta era uma acusação grave, tendo em vista o modelo corporativista de sindicato pautado na harmonia de classes.

Apregoa o Diretor do SNT que todos os seus atos têm sido aprovados por V. Excia. O Chefe da Nação ignora, por completo, como se processam tais atos, como subterfúgios, em pareceres e informações bem urdidas, de modo a conseguirem o beneplácito colimado. – Foi essa a última maneira que o Diretor do SNT encontrou, mais a mão, para esquivar-se à responsabilidade inconsútil de seus erros. Com isso pretende o diretor do SNT, escudando-se na decantada desunião da classe, fazer nascer, senão a má vontade, pelo menos a indiferença do eminente Chefe da Nação e de V. Excia. para esta mesma classe, culpando a Casa dos Artistas, por tão doloroso estado de coisas, que só atingiu esta fase pela má vaidade desmedida daquele senhor.<sup>288</sup>

No entanto, as críticas ao SNT já se faziam presentes no anuário anterior. Enquanto os projetos do SNT andavam morosamente, a Casa dos Artistas registrava que

---

<sup>285</sup> *Idem.*

<sup>286</sup> *Idem.*

<sup>287</sup> *Idem.*

<sup>288</sup> *Idem.*

o modelo de intervenção estatal no teatro elaborado pelo governo chileno, através da Direção Superior de Teatro Nacional, era muito interessante. Essa era uma demonstração da intenção da Casa dos Artistas de participar das políticas públicas para o teatro. Além disso, evidenciava que o projeto do Estado excluía em alguma medida os profissionais já estabelecidos no mercado de trabalho. Muitos dos pontos traçados para o teatro no Chile foram reclamados pelo Sindicato no Brasil, no entanto a maioria deles foi negada ou negligenciada.

O Conselho Diretivo, reconhecendo o descontrole em que se encontrava o Teatro Chileno e não pressupondo mesmo por exagerado patriotismo a existência de uma arte cênica essencialmente nacional, indígena, se impôs a tarefa ingerente de organizá-lo em bases culturais e de diversões, sem, contudo, descurar os profissionais existentes. Traçou um plano geral de amparo ao Teatro e seus componentes. Instituiu, de princípio: a aquisição ou adaptação de casas para espetáculos; prêmios anuais para as melhores peças, sujeitas a concursos; iguais benefícios para conjuntos artísticos; ensino da arte cênica e da cenografia; empresamento ou organização direta de companhias, formadas em sua maioria, de artistas chilenos, que representavam ou executavam obras dramáticas ou musicadas de autores nacionais ou óperas de autores chilenos ou estrangeiros cantadas por artistas chilenos, escolha e seleção de repertórios; facilidades de transportes para conjuntos com 75% de profissionais chilenos; depósito de passagens de parte das empresas quando suas companhias vão excursionar, e, o que é interessante, registro obrigatório de todas as companhias na Direção Superior do Teatro Nacional, para que possam, mediante fiscalização desse departamento, auferir vantagens e benefícios de parte do Governo.<sup>289</sup>

Pereira elaborou um artigo com a intenção de refletir sobre a produção teatral e o Estado na Era Vargas. Para isto, ele traça amplo histórico do SNT através de alguns artigos publicados na revista *Cultura Política*. Na avaliação do autor, assim como verificado nos anuários da Casa dos Artistas, Abadie, diretor do SNT desde sua criação até o fim do Estado Novo, foi muito criticado, enquanto funcionários de maior escalão como Carlos Drummond de Andrade, o Ministro Capanema e até o Presidente esquivavam-se das críticas. Isto porque o conflito entre os artistas amadores e profissionais, por verbas do SNT ocasionavam muitas indisposições entre os setores artísticos e o Estado. No entanto, estes conflitos não recaíam no Poder Executivo ou no Ministério da Educação e Saúde, mas no SNT.

As polêmicas na classe teatral acompanharam a existência do Serviço Nacional de Teatro. Porém, como afirmei anteriormente, raras vezes, na sua difusão pela imprensa escrita, chegavam elas arrancar o prestígio do ministro Capanema, responsável direto pelo funcionamento do órgão, e muito menos a imagem do presidente da República. A avaliação da atuação dessa repartição governamental divulgada pela revista *Cultura Política* não deixa dúvidas sobre a estratégia adotada pelos especialistas em comunicação ao tratar dessa questão espinhosa: deixar que se concentrassem na figura de Abadie Faria Rosa, diretor do Serviço Nacional de Teatro e homem profundamente relacionado com a classe teatral, todas as críticas à política levada a cabo no setor. Assim sendo, em julho de 1941, essa revista, canal das posições oficiais do regime, em artigo que louva as relações especiais do presidente com o teatro.<sup>290</sup>

<sup>289</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1940.

<sup>290</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro”. In: BOMENY, Helena (Org.). **CONSTELAÇÃO Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001. p.70

Pereira desenvolve a ideia de que Vargas tinha interesse pessoal no setor artístico, e que esta posição já estava bastante clara com sua atuação na Câmara dos Deputados ainda na década de 1926. Além disso, Vargas exercia função de crítico teatral no Rio Grande do Sul durante os anos de 1920. Tais posições norteavam a atuação do SNT e estavam muito comprometidas com o projeto cultural do Estado. Isso foi bastante complicado para os artistas profissionais sindicalizados, pois o SNT não era um órgão para beneficiar o teatro existente, mas sim comprometido em buscar uma estética diferente da que até então existia. A Casa dos Artistas, como sindicato da categoria, também investia na proposta de transformar o teatro e moralizá-lo enquanto parceiro do Estado, ao mesmo tempo em que também valorizava a posição do artista como trabalhador. No entanto, as propostas do sindicato e do Estado diferiam nos métodos de promover estas transformações. Dessa maneira, dos artistas profissionais foram sendo afastados as verbas e os benefícios estatais, enquanto os grupos de amadores se viram bastante beneficiados.<sup>291</sup> Este ponto pode ser também confirmado pelo relato feito por Procópio Ferreira e exposto no tópico anterior sobre o modo simplório como o presidente resolveu o problema entre o Sindicato e Abadie. Parece claro que a posição do diretor do SNT não contrariava, ou sequer incomodava, o Estado.

---

<sup>291</sup> *Idem* p.67-68.

### CAPÍTULO III

*Todos os artistas, os verdadeiros artistas,  
abominam a sujeição e adoram a independência.  
( Honoré de Balzac )*

#### DESVENDANDO A CATEGORIA DOS ARTISTAS

Como busquei expor no capítulo anterior, o Presidente Vargas teve um bom relacionamento com os artistas estabelecendo vínculos pessoais e de classe. Apesar deste bom convívio com o poder político e dos esforços, sobretudo no Estado Novo, de “nacionalizar as artes”, os artistas não escaparam dos olhos atentos da polícia. Além das dependências do artista para com o empresário, estabelecidas pela Lei Getúlio Vargas, havia uma série de departamentos que visavam investigá-los.

A **Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)** tem sua gênese em um decreto de 1934, pelo qual Getúlio Vargas criou o **Departamento de Propaganda e Difusão Cultural**. Em 1939, surge outra instituição com a função de vigiar a produção artística e os meios de comunicação: o **Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)**, que regulou as atividades no teatro, no rádio e no cinema. A **Censura Teatral**, que por muito tempo esteve aliada ao Sindicato dos Artistas, registrava e traçava o perfil da categoria. Através destes órgãos foram produzidas fichas, ao menos em tese, de todos os artistas em atuação no Brasil. Era a **Delegacia de Costumes e Diversões Públicas**, com repartições estaduais que registravam não apenas os artistas, mas todos aqueles que trabalhassem à noite ou com diversões. A primeira parte desse capítulo utiliza as fichas arquivadas pela Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro.<sup>292</sup>

As fichas, apesar de servirem para registrar todos os artistas, continham informações diferentes dependendo da categoria ocupada. Artistas nacionais e estrangeiros, chefes de orquestra, músicos e pugilistas compartilhavam as mesmas fichas, embora arquivadas em gavetas diferentes. Mas, o grupo das bailarinas que não atuavam em peças teatrais era tratado de forma bem distinta dos outros. No segmento das bailarinas são apresentados dois tipos de fichas, uma muito semelhante as primeiras e outra expedida pelo Ministério do Exterior. Acredito que estas últimas fichas sejam os registros das mulheres reconhecidas efetivamente como as prostitutas em sua época. Essa sugestão é dada por dois motivos. Primeiramente, porque não há menção da profissão atual, apenas da profissão anterior. Em segundo lugar, porque elas costumavam ser contratadas pelos dancings e cabarés, raras vezes eram empregadas em cassinos e nunca em companhias teatrais ou rádios. Isto demonstra que existia separação do lugar de trabalho das atrizes e das dançarinas, que se reflete no *status* da profissão, mesmo reconhecendo-se que a prostituição era uma prática corrente no meio artístico, como declara Dercy Gonçalves em sua biografia.<sup>293</sup> A distinção, entretanto, não era absoluta.

Vale ressaltar, que existe um discurso corrente no senso comum que visa denunciar a degradação moral das mulheres artistas nesse período, entendendo que tanto as atrizes quanto as prostitutas seriam identificadas com o mesmo tipo de carteira. Isto é verdade, mas apenas em parte. Na realidade todos eram registrados na mesma delegacia e poderiam até possuir carteiras iguais, mas as fichas, e o que era questionado para seu preenchimento eram diferentes. Certamente, a licença para trabalhar à noite era a mesma

<sup>292</sup> Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

<sup>293</sup> AMARAL, Maria Adelaide. **Dercy de Cabo a Rabo**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1994.p.28.

para ambas.<sup>294</sup> No caso do Rio de Janeiro, não apenas os artistas profissionais eram registrados, os amadores, muitas vezes de famílias nobres, também eram fichados, assim como crianças e pessoas que atuassem em peças de comunidade, como, por exemplo, na igreja que frequentavam, na fábrica em que trabalhavam ou mesmo nas escolas. Isso tinha mais a ver com a censura e com o controle do conteúdo e da natureza da produção do que com a fiscalização do trabalho dos artistas. Outro argumento que pode servir para endossar ou contrariar a identificação entre atrizes e prostitutas é o fato das primeiras possuírem carteira de trabalho. As prostitutas ao contrário não poderiam registrar sua real ocupação sendo possível sugerir que estas se declaravam artistas ou mais especificamente bailarinas ou dançarinas.

Figura 1 – Ficha de Bailarina

Corresponde ao Processo nº 08553-D.A. e 3176-D.C.D., publicado em B.S. 107 em 10/5/52 (cancelamento de ordem de Exmo. General Chefe de Polícia). Processo arquivado nesta D.C.D.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES  
DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA  
DELEGACIA DE COSTUMES E DIVERSÕES

S/D N.º 2.048

FICHA DE BAILARINA

Nome ..... Apelido .....

Nascido em ..... de ..... de ..... Cór ..... Estado civil .....

Filho de ..... e .....

Nacionalidade ..... Natural de .....

Profissão anterior ..... Identificado em ..... de ..... de .....

Residência ..... Cart.ª prof.ª n.º ..... série .....

Assinatura .....

VISTO

Rio, ..... de ..... de 19.....

Delegado de Costumes e Diversões ..... Comissário Chefe da S/D .....

Fonte: Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

As fichas continuaram a ser usadas no pós Estado Novo, chegando até a década de 1960 sob os cuidados dos mesmos órgãos: O Serviço de Censura a Diversões Públicas (SCDP) e a DCDP, que a partir de 1947 começam a colocar suas siglas nas fichas. No caso do Rio de Janeiro, este acervo está disponível no Arquivo Nacional e abarca as empresas que foram multadas pelos decretos 20.493 de 1946 e 37.008 de 1955, que versavam respectivamente sobre a censura prévia e a segurança nacional. No Recife, estes registros enumeram as empresas de diversões, incluindo os terreiros de umbanda.<sup>295</sup>

<sup>294</sup> Dercy declara em seu depoimento ao MIS que foi examinada. Porque “todo aquele que trabalhasse depois da meia noite tendo contato com o público tinha que ser examinado”. A atriz falou que o exame médico se estendia, por exemplo e que era uma interpretação do Juiz do Trabalho. A razão desse exame seria evitar a proliferação de doenças com DSTs e tuberculose. No entanto não encontrei nem documento ou bibliografia que ateste a veracidade do depoimento.

<sup>295</sup> BRANDÃO, Maria do Carmo. *A localização de xangos na cidade do Recife*. *Clio*, série História do Nordeste, n.11, 1988.p. 117- 135.

Em Porto Alegre, também foram preservadas as fichas dos artistas da cidade entre 1937 a 1943, que estão disponíveis no Museu da Polícia.

Tais fichas são materiais bastante importantes quando se trata de pensar a articulação dos artistas enquanto trabalhadores e sua organização em sindicato, pois oferecem ao pesquisador a possibilidade de ter informações de toda a categoria. Estes dados, cruzados com outras fontes, podem oferecer muitas respostas.

Elas apresentam diversos itens: a) data de emissão; b) nome e pseudônimo; c) filiação; d) nacionalidade e naturalidade; e) idade; f) data de nascimento; g) estado civil e número de filhos; h) endereço; i) características biológicas; j) gênero artístico; k) cursos e premiações; l) data de início da carreira e se o artista exercia outras atividades; m) contratos de trabalho (empresa, prazo, prorrogação e atestado liberatório). Além disso, a Delegacia de Diversões Públicas divulgou nestas fichas se o artista foi multado ou suspenso no trabalho e qual o motivo dessas penas. Expôs ainda se o registrado tinha pedido licença ao juiz de menores para o exercício da atividade.

Figura 2 – Ficha de registro de artista (Frente)

A imagem mostra a frente de uma ficha de registro de artista, impressa em papel amarelado. O formulário contém campos para coleta de dados pessoais, profissionais e físicos do artista. No topo, há campos para 'DATA' e 'REG. DE ARTISTA N.º'. Abaixo, os campos são organizados em linhas e colunas para: 'NOME' e 'PSEUDÔNIMO'; 'FILHO DE' e 'E DE'; 'NACIONALIDADE' e 'NATURALIDADE'; 'IDADE', 'DATA DE NASCIMENTO', 'EST. CIVIL' e 'PROLE'; 'INSTRUÇÃO' e 'RESIDÊNCIA FIXA'; e 'RESIDÊNCIA ATUAL'. Há duas seções principais de características físicas: 'CARACTERES CROMÁTICOS' (com subcampos para CUTIS, BARBA, SOBRANCELHAS, CORPO) e 'MARCAS PARTICULARES' (com subcampos para CABELOS, BIGODES, OLHOS, ESTATURA, MÃO DIREITA, MÃO ESQUERDA, CABEÇA, OUTRAS). Na base do formulário, há campos para 'CARTEIRA DE IDENTIDADE N.º', 'CARTEIRA PROFISSIONAL N.º', 'PASSAPORTE N.º', 'POLICIA EMISSORA', 'DEPARTAMENTO EMISSOR' e 'PAIS EMISSOR'. No rodapé, há uma pequena linha de texto: 'M. J. N. I. - D. F. S. P. - S. C. D. P. - Ficha para Identificação de Artistas'.

Fonte: Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

Figura 3 - Ficha de registro de artista (verso)

**ESPECIALIZADA**

GÊNERO ARTÍSTICO ATUAL \_\_\_\_\_ GÊNERO ARTÍSTICO NO INÍCIO DA CARREIRA \_\_\_\_\_

CURSOS } EM INST. OFICIAL, COMPLETO \_\_\_\_\_ NOME DO INSTITUTO \_\_\_\_\_  
 EM INST. OFICIAL, INCOMPLETO: \_\_\_\_\_ NOME DO INSTITUTO \_\_\_\_\_  
 DE PROFESSOR PARTICULAR \_\_\_\_\_ NOME DO CURSO \_\_\_\_\_

SEM CURSO: \_\_\_\_\_ É LAUREADO? \_\_\_\_\_ VIVE EXCLUSIVAMENTE \_\_\_\_\_

DA PROFISSÃO \_\_\_\_\_ QUANDO INICIOU A CARREIRA ARTÍSTICA? \_\_\_\_\_  
 (DATA E LOCAL)

VISTO, \_\_\_\_/\_\_\_\_/195\_\_\_\_ VISTO, \_\_\_\_/\_\_\_\_/195\_\_\_\_ VISTO, \_\_\_\_/\_\_\_\_/195\_\_\_\_ VISTO, \_\_\_\_/\_\_\_\_/195\_\_\_\_

**CONTRATOS CELEBRADOS:**

CONTRATANTE	N.º DO REGIS.	P R A Z O		PRORROGAÇÃO	V A L O R Cf\$	ATESTADO LIBERATÓRIO	RESCISÃO
		INÍCIO	TÉRMO				

Fonte: Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

Procuo analisar e descrever o ambiente de trabalho do artista os agrupando em três tópicos: companhias teatrais, cassinos e rádios e cinema. Mas, antes considero importante contextualizar o leitor sobre como o trabalho artístico era percebido no meio social e qual a posição do artista no conjunto dos trabalhadores. As formas de ascensão, manutenção e prestígio do trabalho serão avaliadas através da conjugação entre salários, tempo de contrato de trabalho, características pessoais presentes nas fichas e trajetórias individuais. A questão de gênero é muito importante, sendo tema transversal em toda a análise desenvolvida neste capítulo. As posições ideológicas são questões difíceis de mensurar, mas com certeza afetam a oferta e a qualidade dos empregos oferecidos, assim como restringiam a possibilidade do artista de negar a aceitar um emprego, por pior que fosse, ou de conseguir uma boa indicação. Mario Lago lembra que já teve dificuldade para encontrar emprego por ser comunista, no entanto trabalhou para a Rádio Nacional durante muitos anos. Joracy Carmargo, pelo contrário fez sua carreira escrevendo para Procópio Ferreira, também declaradamente comunista, depois, Joracy Camargo se torna empresário teatral, mas sempre bastante ligado a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT) e às ideias comunistas.

Do total de 3284 dos artistas, 2455 (75%) eram nacionais. Percebendo a força dos artistas brasileiros, resolvi tratar apenas deles. Não se trata de negar a influência do estrangeiro, pois com certeza os portugueses são muito importantes para o teatro no Brasil. Até as primeiras décadas do século XX, atuava-se utilizando o sotaque do português de Portugal.<sup>296</sup> Já os imigrantes italianos, com o teatro anarquista, que muitas

<sup>296</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta à Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; EDUERJ: FUNARTE, 1996. p. 370



vezes agradava o público geral fez parte da história do teatro brasileiro.<sup>297</sup> Assim como são importantes os argentinos, que não cansavam de fazer excursão para o Brasil e vice-versa<sup>298</sup>. Além de tantos outros estrangeiros que se dedicaram a atividade artística no país.

Mesmo não tratando especificamente sobre os artistas estrangeiros, defendo a hipótese de que no período estudado houve uma espécie de “nacionalização dos artistas”. Muitos dos brasileiros na categoria tinham origens estrangeiras, sobretudo aqueles que pertenciam às famílias de artistas. Às vezes, os pais eram estrangeiros, mas os filhos brasileiros. Foi muito comum encontrar parte da família na gaveta dos artistas nacionais e outra na gaveta dos estrangeiros, como no caso da família Piccini. O chefe da família, Alfredo Piccini era italiano e sua esposa Gertrud alemã, ambos conseguiram visto permanente no Brasil, e aqui tiveram seus filhos, Luiz e Renée Piccini que também se tornaram artistas. Certamente os primeiros imigrantes artistas não se registraram, por já terem morrido ou estarem muito velhos em 1935. Um exemplo é a família Moraes, onde nasceu Dulcina Moares. Embora nos registros da polícia se trate de uma família brasileira, quando Viotti fez a biografia de Dulcina identificou que seus avós eram espanhóis por parte de mãe e portugueses por parte de pai, e ambos eram artistas.<sup>299</sup>

Além da nacionalidade, outra característica interessante presente nas fichas, mas que não será analisada com maior profundidade é a “cútiis”<sup>300</sup> dos artistas. Como mostra a Tabela 2, dos 2544 artistas brasileiros catalogados no Rio de Janeiro apenas 251 se declararam negros, enquanto 2186 se declararam brancos, e apenas 18 não responderam ao questionário. É difícil lidar com a questão da autodeclaração e com as problematizações sobre como definir um indivíduo racialmente, mas o que essa fonte leva a crer é que na categoria dos artistas a grande maioria era composta por pessoas brancas.

TABELA 2 – Artistas por distinção racial

	Homens	Mulheres	Total
Negros/Pardos	148 (11%)	103 (9%)	251 (10%)
Branco	1125 (88%)	1061 (90%)	2186 (89%)
Não respondeu	11 (1%)	7 (1%)	18 (1%)

Tabela montada a partir dos dados das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

No Brasil, pouquíssimos pesquisadores se dedicaram ao estudo do trabalho do artista, mas em dois livros que tangenciam o tema, na área da história, tratam justamente da Companhia Negra de Revista.<sup>301</sup> Esta companhia era composta apenas por artistas negros e pardos, e foi de reconhecida como “de qualidade”. Os dois trabalhos mencionados analisam sua montagem durante a década de 1920, no entanto nos anos

<sup>297</sup> CABRAL, Michelle Nascimento. **Teatro Anarquista, Futebol e Propaganda: tensões e contradições no âmbito do lazer**. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Rio de Janeiro. p. 77 -84.

<sup>298</sup> BARROS, Olavo. **A guerra dos artistas: Dois episódios da história brasileira durante a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. p.54 – 55.

<sup>299</sup> VIOTTI, Sérgio. **Dulcina e o teatro de seu tempo**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 2000.p. 131 – 152.

<sup>300</sup> Termo usado nas fichas de registro de artistas.

<sup>301</sup> GOMES, Tiago de Melo. **O espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926 – 1927)**. Rio de Janeiro: Livre expressão, 2005.

1940 ela foi remontada, ainda sob a direção de De Chocolate<sup>302</sup> e com a filosofia de só empregar artistas negros.

Mesmo contabilizando poucos artistas negros ou pardos durante a pesquisa, consegui encontrar documentos que indicam o preconceito racial do público, o que pode ser um indício para entender porque existiam poucos artistas negros, ou porque muitos artistas negros ou pardos se declaram brancos. Um deles é uma carta enviada por um general da marinha, Benício da Silva, ao Ministro Gustavo Capanema no dia 12/10/1941, reclamando do fato de uma mulata ter representado a nação brasileira num espetáculo do Cassino da Urca e de “ser comum os tipos negros” entre os artistas brasileiros. Esta carta sugere os limites da inclusão social para o negro, embora ele pudesse estar no palco (desde que não fossem em grande número) não seria digno de representar a nação.

O Brasil em uma casa de diversão ficou no meio. Se apenas ficasse na penumbra, como pretendeu deixar quem concebeu a alegoria, já isto seria motivo de justo reparo. Mas foi muito além, o Brasil, enunciado pelo speaker foi ridícula e indecentemente exaltado pelo tipo que representou exibindo as cores nacionais, uma mulata, com lúbricos e imorais marreios de cadeiras, gestos só tolerados em teatrinhos de ínfima categoria. Muito devemos ao negro na formação da nossa nacionalidade. A mãe preta é símbolo da nossa veneração. O escravo que trabalhou em nossa terra é outro motivo de respeito e gratidão. Os soldados pretos que verteram sangue e esbanjaram bravura em campanhas internas e externas, são outros tantos padrões de nossas glórias. Os homens de cor ainda hoje, em todas as esferas mourajem nossas grandezas, são nossos irmãos em direitos e deveres. Mas, fazer do preto, do mulato, o tipo nacional ; escolhe-lo para modelo de raça, exhibi-lo como padrão brasileiro aos estrangeiros que nos visitam aos milhares , em nossos teatros, em nossos cassinos e até manda-los para o exterior - isso é inadmissível e merece uma repressão decisiva e severa.<sup>303</sup>

Diferente do que o militar aponta no início de sua carta sobre a presença de pessoas negras no Cassino da Urca<sup>304</sup> Otelo diz que era o único negro a se apresentar. Segundo as fichas analisadas, ambos estão equivocados, mas o número de brancos empregados era bastante superior ao de negros. Carecemos ainda de trabalhos que analisem o negro no teatro, de uma perspectiva empregatícia, no pós-1930. A organização equivocada do acervo, que incluiu alguns músicos na gaveta dos artistas de teatro permite uma consideração: dos 108 músicos catalogados, 43 deles se declaram negros e pardos, uma porcentagem bem maior do que dos artistas de palco. De qualquer forma, parece claro que os artistas negros tinham mais dificuldades de conseguir emprego e se estabelecer na profissão quando comparado aos brancos. Os valores encontrados com a análise das fichas, verdadeiros ou não, apontam o trabalho do negro no teatro como escasso, enquanto as músicas de carnaval e os sambas tão apreciados não cansavam de louvar a *mulata*.

Outro assunto interessante é o que trata de habitação, a maioria dos artistas morava o centro do Rio de Janeiro. Isto certamente porque ali estavam a maior concentração de teatros, pessoas circulando, além da possibilidade de encontrar pensões baratas na maioria das vezes de péssima qualidade. Contando com 2544 artistas brasileiros em atividade no Rio de Janeiro cerca de 1000 moram no Centro e em suas

<sup>302</sup> Diretor e artista negro muito conhecido e respeitado em sua época

<sup>303</sup> CPDOC - Código: GCb Silva, V. Microfilmagem: rolo 6 fot 172 à 179.

<sup>304</sup> “Entre os artistas brasileiros destacavam-se os tipos negros; cujas graças e os aspectos físicos não deixavam de provocar comentários desfavoráveis. Houve até uma branca, alias muito apreciada, que se metaformoseou de negra em homenagem ao comparsa, este preto legítimo.” CPDOC - Código: GCb Silva, V. Microfilmagem: rolo 6 fot 172 à 179.

imediações como bairros Saúde, Gamboa, Santa Teresa e Lapa.<sup>305</sup> A maioria dos hotéis que serviam de hospedagem e moradia para os artistas se localizavam no centro, e, às vezes pertenciam a donos de teatro, como o Hotel Serrador. Muitas vezes os artistas declararam viver no teatro em que trabalhavam.

No entanto, era muito comum, artistas morarem em certas ruas da Zona Sul, nos bairros do Flamengo, da Glória, do Catete ou de Copacabana. Não é possível dizer que essas pessoas eram aquelas com melhores condições financeiras, já que seus contratos eram frequentes e não pagavam muito bem. Certamente, alguém, fora do mundo artístico, mantinha-nas financeiramente.

A Zona Norte consistia em um lugar especial no Rio de Janeiro para os artistas, o que hoje conhecemos como Grande Tijuca, constituído pelos bairros da Tijuca, do Grajaú, de Andaraí e de Vila Isabel era uma boa opção de moradia para os artistas que podiam pagar por um maior conforto e discrição. Dercy Gonçalves conta que depois de sua filha presenciar muitos casos de violência doméstica praticada pelos vizinhos no Centro da Cidade ela se viu obrigada a gastar mais dinheiro e ir morar na Tijuca. Os Bairros de São Cristovam e Rio Comprido eram os locais de moradia de artistas importantes, lá estavam próximos do Centro e as festas protagonizadas por eles eram bem aceitas, segundo relatos de Linda Batista. A preferência dos artistas por esses dois bairros podem ser atestada também pelos registros presentes nas fichas de artistas. O restante da zona norte não apresenta concentração de artistas como moradores, mas podemos dizer que existem grupos que certamente trabalham nos empreendimentos locais, em Bonsucesso, Bras de Pina, Méier, Engenho de Dentro, Penha, Cascadura, Madureira, etc. Um grande número de artistas morava em Niterói, mas poucos na Baixada Fluminense e em outras cidades como Petrópolis, Angra dos Reis ou Sepetiba.

Com esse espaçamento geográfico é possível pensar que muitos artistas, embora possam ser filiados ao Sindicato, não tinham através dele participação ativa na categoria. Ao contrario, sua mobilização poderia se dar em caráter local e por questões que suscitasse mais o bairro do que o Rio de Janeiro como um todo. Os artistas que moravam nas imediações do Centro, ou em partes da Zona Sul ou da Zona Norte poderiam usar mais o sindicato como atividade política. Com isso não quero dizer que as zonas mais afastadas ficaram a parte das mobilizações do período, mas que os artistas afastados do Centro não tinham tanta fiscalização e a cobrança do poder público através do Sindicato.

### 3.1) Artista - o trabalho e o estigma

É marca do governo Vargas a transformação das noções de trabalho e trabalhador. Como expus nos capítulos anteriores, a elaboração de leis que regulavam o mercado de trabalho e a montagem de um aparato de diálogo entre o poder público e os trabalhadores fizeram das lutas operárias parte de um novo conceito de cidadania, que englobou os trabalhadores. As reivindicações trabalhistas, ao se tornarem lei, e a montagem do Ministério do Trabalho e da Justiça do Trabalho, criam espaços de legitimidade para as reivindicações operárias. Dessa forma, o trabalhador, assim como o patrão, é chamado para dialogar com o Estado. É nesse momento que o operariado passa a ser um ator político legítimo possuindo e exercendo cidadania.<sup>306</sup>

<sup>305</sup> Informações tidas a partir das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

<sup>306</sup> FRENCH, John. **O ABC dos Operários: conflitos e alianças de classe em São Paulo, 1900 – 1950**. São Paulo: Editora Hucitec. 1995. p. 7 – 24. FORTES, Alexandre. **Nós do quarto distrito: A classe**

O trabalho como um direito e um dever era exercido por pessoas que mereciam respeito. A carteira de trabalho se transformou em atestado de boa conduta.<sup>307</sup> Essa ideia de valorização do trabalho por Vargas já foi estudada exaustivamente na historiografia, mas como tal transformação se aplica aos artistas?

House, estudando a profissionalização dos músicos negros de Chicago, desenvolve um trabalho bastante interessante. Além de relacionar o trabalho com o histórico de migrações das áreas rurais para as cidades, pensando no surgimento de uma cultura operária e sua absorção pelo mercado fonográfico, ele se dedica bastante a tratar do tema da qualidade de vida e trabalho dos artistas que pesquisa. O autor mostra a dualidade entre a vida glamorosa do artista e as dificuldades básicas. Seu texto revela as organizações montadas para proteger os músicos, os lugares de trabalho, os conflitos de classe, ou seja, toda a experiência e as estratégias em torno da categoria.<sup>308</sup>

Já no Rio de Janeiro, o trabalho no teatro poderia ser a única opção de muitas pessoas. Às vezes as famílias de artistas não tinham outra perspectiva para seus filhos, senão torná-los também artistas. A vida de viagens dificilmente permitia que as crianças e adolescentes frequentassem a escola regularmente, caso, tanto o pai quanto a mãe não abrissem mão da profissão ou não tivesse algum parente a quem confiar os filhos. Entretanto, alguns artistas desaconselhavam seus filhos a seguir a carreira artística. Muitas também eram as pessoas que, sem ninguém para introduzi-las na categoria, tentavam a vida como corista, bailarina ou técnicos. A acomodação na profissão era muito mais difícil nesses casos.

Eu perdi meu pai aos 9 anos e ele pedia sempre pra minha mãe: - quando eu faltar, se você quiser fazer da Abigail atriz não faça. Mas infelizmente eu perdi meu pai aos 9 anos, comecei a estudar, família pobre, a vida era uma pouco difícil. Então uma vez minha mãe perguntou: - Você não gostaria mesmo de ser atriz. Você compreende eu preciso de uma ajuda, nós duas sozinhas. E um dia me chamou e disse: - Agora você tem que me ouvir, você vai fazer teatro. Eu levei três dias chorando no quarto porque eu não queria teatro. Resultado, acabei cedendo e estreei. Formava-se nessa época um grupo, não era nem uma companhia, que ia para o Rio Grande do Sul e minha mãe falou com o diretor: - Eu tenho uma filha, ela nunca fez teatro, mas quer experimentar. Ele disse: - Pois bem! Vamos ver. E fomos para o Rio Grande do Sul. Eu estreei na cidade de Porto Alegre no teatro Coliseu com 15 anos.<sup>309</sup>

Para outras pessoas, o teatro era um sonho que os fazia transpassar a barreira do socialmente aceito sem muitas preocupações. Pensando retrospectivamente, muitos artistas relembram que iniciaram a profissão muito jovens e inocentes, romantizando suas escolhas. Recordam que trabalhavam muito em comparação com o que recebiam e os maus tratos que sofriam. O teatro era uma atividade que acarretava grande descrédito social, mas, por alguma razão, o sucesso era buscado com muita gana. A independência,

---

**trabalhadora porto-alegrense e a Era Vargas.** Caxias do Sul/Rio de Janeiro: Educs/Grammond, 2004. p.303-332.

<sup>307</sup> Ver por exemplo: GOMES, Ângela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005./ FRENCH, Jonh **O ABC dos operários: conflitos e alianças de classe em São Paulo, 1900 – 1950.** São Paulo: Editora Hucitec. 1995. CAPELATO, Maria Helena. *O Estado Novo: o que trouxe de novo?* In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930.** 2. ed. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 163 - 189. NEGRO, Antônio Luigi. *Paternalismo, populismo e história social.* In: **Cadernos AEL: populismo e trabalhismo.** Campinas: UNICAMP/ IFCH/ AEL, v.11, n.20/21. p. 9 – 40.

<sup>308</sup> HOUSE, Roger. “Work House Blues: Black Musicians in Chicago and the Labor of Culture during the Jazz Age.” In: **Labor** (2012) 9(1): 101 – 118.

<sup>309</sup> Depoimento de Abigail Maia ao MIS – 20/9/1967.

o convívio direto com a diversão e mesmo a expectativa de se tornar celebridade deveriam permear o imaginário dos artistas. Mas, observando o cotidiano de trabalho repleto de exploração e abusos por parte do público, dos empresários, da hierarquia da profissão e até mesmo dos censores, além dos preconceitos advindos da moralidade da época, o “ser artista” perdia muito de sua magia. No entanto, depois de muitos anos de carreira, a maioria dos artistas ainda se emociona ao falar de uma noite de estreia e dos rituais que a antecedem.

Alda Garrido não primava por salários astronômicos. Ela pagava muito discretamente seus atores, então todos viviam com o cinto apertado. [...] Naquela noite, noite de estreia, todo mundo sabendo das dificuldades, ensaiou-se até o último instante da tarde. O Fernando preparando as luzes, acabando de pintar, colocando um pano a mais nos fundos do cenário, porque Alda tinha comprado uma fazenda tão fina que a luz transpassava. E aquela gente que eu sabia pobre, que eu sabia numa dificuldade, manda buscar seu jantar no restaurante Rex. Então nessa noite eles tomam seu guaraná, sua cervejinha, comia seu bife com fritas, aquilo era alegria, era festa. Porque eles, eu sabia, não podiam fazer aquilo mais do que uma vez por mês, na estreia, aquilo era alegria.<sup>310</sup>

Nessa conjuntura, ser mulher e artista acarretava falta dupla. Primeiro, porque se exercia uma atividade por si só estereotipada, e segundo, não cumpria como esperado o papel de mulher-mãe-esposa. As artistas, mesmo depois de casadas, ou com filhos, dificilmente deixavam o teatro. Algumas conseguiam reconhecimento do público, passando a ser pessoas bem quistas nos meios sociais, mas isto era uma exceção. Mesmo os artistas de muito sucesso sofriam certas interdições. Procópio Ferreira, por exemplo, foi impedido de matricular sua filha, Bibi, em um colégio religioso.<sup>311</sup> O nível de exclusão socialmente produzida era inversamente proporcional à visibilidade e popularidade dos artistas, mas todos eles a sentiam em algum grau.

Mas notava [preconceito com o fato de ser artista] com algumas colegas. Uma vez em Petrópolis era um almoço para o presidente Vargas e eu e Dircinha estávamos em uma mesa almoçando, quando chegou uma caravana mandada pela Rádio Nacional. [...] E ficaram [os artistas] todos num canto jogados fora e eu levantei e fui na dona da casa. Dona Leda, eu falei:

-Olha Dona Leda, os artistas chegaram.

-Axi! Depois do almoço eu atendo.

-Não, a senhora não vai fazer isso! Vai colocar uma mesinha pra eles se não eu vou ter que parar de almoçar e ir lá com eles. E a Dircinha também. Porque são nossos colegas e está muito feio isso.

Ela ficou toda vermelha. E eu disse:

-Não fica bem, artista não é bicho.

Sempre me queixei desse negócio. Tratar a mim bem por simpatia ou porque eu era amiga do presidente desde criança é diferente. Mas tem que tratar todo mundo igual. Na mesma hora colocaram duas mesinhas e todos sentaram. Isso em diversas vezes acontecia, em várias festas, com colegas. Onde eu estava não permitia não.<sup>312</sup>

No mundo do trabalho do artista era comum que os famosos introduzissem pessoas novas ao meio. Uma das formas de fazer isso era levando o novato para se apresentar em festas ou confraternizações sociais, além de indicá-lo para papéis nas empresas em que tinham contatos. Cabia aos “amigos importantes” dos artistas

<sup>310</sup> Depoimento de Mario Farias Brasini ao MIS - 22/6/1993.

<sup>311</sup> FERREIRA, Procópio. **Procópio apresenta Procópio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.p. 289 -291.

<sup>312</sup> Depoimento de Linda Batista para o MIS – 19/11/1970.

receberem bem os convidados, por mais desconhecidos que fossem. Era também elegante presentear os artistas que sempre animavam e davam visibilidade aos eventos. No entanto, muitas vezes, os novatos passavam despercebidos. Isto demonstrava falta de etiqueta do anfitrião para com o seu amigo artista. Tal caso aconteceu com Silvio Caldas, que tendo sido levado a um evento por Floriano Faissal, sentiu-se, de certa forma destrutado, e se negou a fazer sua apresentação para os donos da casa e seus convidados. Em sinal de protesto, ele se apresentou somente para os empregados e ao sair criticou duramente a recepção que recebeu. Essa forma de acesso ao mercado de trabalho é registrada por muitos artistas.

Domingo tinha macarronada e segunda feijoada, para reunir artistas, políticos e jornalista, era Alzirinha, o chefe de polícia, artistas estrangeiros. Minha casa parecia o Canecão. Os artistas principiantes entravam. Gente que eu nem sabia quem era. E muito artistas nós ajudamos e também empreguei muita gente. Mas nunca pedi emprego, pra mim nem pra minha irmã sempre achei horrível pegar lugar de gente que precisa mais que nós. Agora pra pedir pros outros era só dizer: - Cadê o ministro? Que manda um cartão e despachava porque sabiam que eu combinava com os presidentes era só chegar lá e resolvia.<sup>313</sup>

Não falo [que ajudei muitos artistas] porque eu não considero ajuda. Se eu tenho uma boa mercadoria na mão eu vou ser tão imbecil que não vou colocar essa mercadoria na prateleira? Não, eu vou vender essa mercadoria. Eu não considero isso ajuda.<sup>314</sup>

Aqueles que se declaram atores ou atrizes o fizeram por já ter a profissão estabilizada, por tempo de atuação ou por terem sido iniciados por outros do setor. Nas fichas, muitas mulheres declaram ter iniciado a profissão como coristas ou bailarinas, tendo se tornado posteriormente atrizes. Existem algumas exceções, como bailarinas com formação, caso, por exemplo, de Cacilda Becker. No entanto, a maioria delas integrava os conjuntos de maneira subalterna, com contratos curtos e baixos ordenados. O número de homens bailarinos ou coristas é bastante inferior ao de mulheres, mas as condições de trabalho eram semelhantes. Havia poucos com formação, e em geral eles recebiam estigma de homossexuais e michês.<sup>315</sup>

Assim, para os artistas conquistarem sua estabilidade profissional, precisavam de auxílio e quando já se encontravam seguros passavam a ajudar os mais novos. A posição de artista famoso vendo o desprezo dispensado àqueles pouco conhecidos e a forma paternalista de ter acesso aos melhores postos de trabalho indica o caminho para se perceber uma forma de solidariedade no interior da categoria que diferenciava artistas aceitos e não aceitos no próprio meio. A formação dessa identidade passa por um diálogo estreito entre artista, empresários e contatos por fora da categoria.

Além dos contatos, o casamento poderia ser uma forma do artista obter legitimidade, respeitabilidade e aceitação profissional desejadas tanto para os homens quanto para as mulheres. É interessante observar alguns dados:

<sup>313</sup> *Idem.*

<sup>314</sup> Depoimento de Floriano Faissal ao Mís – 7/9/1976.

<sup>315</sup> GREEN, James N. Além do carnaval. **A homossexualidade masculina no Brasil do século XX.** São Paulo: Editora UNESP, 2000. 119 – 157.

TABELA 3 – Os artistas brasileiros pelo Estado Civil

	Mulheres	Homens	Total
Casado (a)	348 (30%)	456 (35%)	804 (33%)
Solteiro (a)	703 (60%)	756 (59%)	1459 (59%)
Desquitado (a)	32 (3%)	9 (1%)	41(2%)
Viúvo (a)	52 (4%)	17 (1%)	69 (3%)
Não respondeu	36 (3%)	46 (4%)	82 (3%)

Tabela montada a partir das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

Como mostra a tabela 3 existe equilíbrio dos números entre homens e mulheres, sendo a única discrepância razoável, a quantidade de homens casados em relação às mulheres. Isto pode estar relacionado à existência de homens ocupados em atividades técnicas, tais como eletricitistas, carpinteiros etc, ou pode ser influência da presença dos músicos. Vale lembrar que artistas e músicos são tratados no arquivo como fundos separados, mas que algumas fichas, por engano, foram parar na gaveta dos artistas sendo, por isso, também computadas aqui. Embora o casamento fosse uma forma de estabilidade na carreira, possibilitando a criação de números em conjunto com toda a família e abrindo oportunidade de maior sucesso na montagem de companhias - visto que um dos maiores problemas dos artistas empresários era a corrupção dos sócios – a maioria dos artistas ainda se mantinha solteiros.

Para sublinhar a importância do casamento para a sociedade da época, sobretudo, no caso de mulheres de moral facilmente suspeitável, podemos analisar o relacionamento entre Getúlio Vargas e a vedete Virginia Lane. Segundo ela, Getúlio teria arranjado seu primeiro casamento.

Foi casamento arranjado, convencionado. Um cala-boca. Getúlio fez força para que eu casasse com ele [o engenheiro agrônomo Sérgio Kroess]. Sabe que sou advogada formada? Eu ia encontrar Getúlio no palácio e de lá saía para a faculdade. Ele dizia: “Eu te fiz advogada, agora quero ver você casada!” Não queriam deixar eu me casar no Outeiro da Glória. Acho que porque eu tinha acabado de fazer o filme Anjo do Lodo, no qual interpretava uma prostituta, que aparecia nua. Procurei o Getúlio, ele disse que seria meu padrinho de casamento. Quem ia me impedir de casar no Outeiro assim? Casei lá!<sup>316</sup>

Esses números e as práticas de compadrio no meio artístico refletem uma categoria grande, que apresenta um núcleo bastante coeso, mas pouco estável. Em grande parte das fichas, os artistas declaram ter iniciado a carreira no mesmo ano que se registraram na polícia.<sup>317</sup> Destas pessoas grande parte pode ter desistido da carreira ainda no primeiro ano. Apesar de declararem viver somente da profissão de artista (Ver tabela 4), esta afirmação poderia se referir ao período em que acharam necessário registrar-se. Esta hipótese é reforçada pelo fato de muitos artistas registrados apresentarem um ou nenhum contratante, o que leva a pensar que eles não trabalharam, ou que os empregadores não os registraram, o que seria ilegal, mas corrente. Vale lembrar que para obter o atestado, necessário para o registro como artista, bastava ser sócio do Sindicato

<sup>316</sup> Entrevista de Virginia Lane para “Aventuras na história”. Acessado em 13/07/2012. Disponível em: <http://guiadoestudante.abril.com.br/estudar/historia/virginia-lane-vedete-brasil-435662.shtml>

<sup>317</sup> Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões do Rio de Janeiro

dos Artistas ou conseguir uma declaração com algum empresário ou comprovar com recortes de jornais ou testemunhas idôneas a realização de três trabalhos.<sup>318</sup>

TABELA 4 – Artistas por exercício de atividades além da artística

Trabalha apenas como artista?	Mulheres	Homens	Total
Sim	1000	859	1859
Não	124	363	487
Não respondeu	47	62	109

Tabela montada a partir dos dados das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

House, tratando dos músicos de Chicago, mostram que muitos deles tinham outras profissões ligadas ao mundo operário<sup>319</sup>, no entanto, no caso dos artistas de palco do Rio de Janeiro isso acontecia pouco, já que o tablado exige dedicação exclusiva pela necessidade de ensaios. Às vezes acontecia do artista tentar conciliar a vida de ator com outro trabalho, mas não obtinha sucesso.

### 3.2) O trabalho nas companhias teatrais

Agrupando-se os gêneros artísticos declarados por homens e mulheres percebemos que atores, bailarinos/ coristas e cantores são as atividades a que os artistas mais se dedicam. Enquanto no segmento atores e atrizes há equilíbrio nos números, a ocupação de bailarina/corista é muito mais comum entre as mulheres, enquanto a de técnico entre os homens. Os amadores são os simpatizantes das artes cênicas, que atuam, mas não tiram seu sustento da atividade. Os que se definiram simplesmente como “artista”, são provavelmente os artistas genéricos, que exerciam atividades variadas. A tabela abaixo também expressa que uma parcela de homens exercia as atividades de músico e pugilista. No entanto, a inclusão dessas fichas no fundo pesquisado resulta de um equívoco na organização do acervo, pois, tanto músicos quanto pugilistas têm gavetas próprias, separadas da dos artistas. Conforme foi dito anteriormente, as bailarinas também possuem gaveta diferenciada, no entanto, as bailarinas que trabalhavam em teatro eram arroladas junto dos artistas. No entanto, tal como aconteceu com os músicos e pugilista, pode ter havido alguns erros de catalogação fruto da desorganização do fundo. Todavia, estes pequenos contratemplos não afetam o poder interpretativo da fonte, já que, como já foi explicado, as fichas de artistas e as das bailarinas eram diferentes. Os artistas arrolados como de “circo” são ginastas, trapezistas, equilibristas, mágicos, ventríloquos, domadores, arremessadores de facas e acrobatas. Todavia, no circo, tal como nas companhias teatrais, se apresentavam cantores e atores. Os de “rádio” são locutores (*speakers*) e rádioatores (ou rádioatrizes). Tanto no rádio como no circo, atuavam artistas que não eram exclusivamente desses meios.

<sup>318</sup> Boletim informativo da Casa dos Artistas, Março/Maio de 1934.

<sup>319</sup> HOUSE, *Ibidem*, p. 107 – 108.



TABELA 5 – Os artistas por gênero artístico

	Mulheres	Homens	TOTAL
AMADOR (A)	73	118	191
ARTISTA	56	84	140
ATRIZ/ ATOR	243	308	551
AUXILIAR	4	107	111
BAILARINO (A) E CORISTA	507	117	624
CANTOR (A)	181	229	410
CIRCO	57	106	163
MÚSICO	-	108	108
PUGILISTA	-	1	1
RÁDIO	35	93	128
NÃO RESPONDEU	15	13	27

Tabela desenvolvida através das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

Os locais de trabalho dos artistas registrados nessas fichas eram diversos. Foi feita a listagem de cerca de duzentos empregadores, a maioria deles companhias teatrais (ver Tabela 6). Dada a quantidade esmagadora de companhias e o fato do trabalho no teatro abrir portas para outros espaços como o rádio, cassino e cinema as características pessoais dos artistas catalogados podem ser generalizadas a partir das informações sobre o pessoal empregado nas companhias teatrais. Isso porque, a maioria dos artistas empregados em qualquer dos três estabelecimentos citados, incluindo alguns dos locutores de rádio, foi revelado no teatro ou no circo, que não deixavam de apresentar espetáculos teatrais.

TABELA 6 – Locais de trabalho

Companhias teatrais	129
Cinemas	4
Circo e circo teatros	9
Rádio	10
Cassinos/Cabarés	10
Outros	19
Total	181

Tabela montada a partir dos dados das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

O circo e as companhias teatrais eram em geral os empregos menos estáveis. O tempo de funcionamento das empresas era bastante variado, às vezes, apenas um/dois anos ou nem isso. Outras vezes, as empresas conseguiam ser competitivas por gerações, como no caso da empresa Pascoal Segreto, da Pinto Ltda e de Procópio Ferreira. Mas, empresas que funcionaram por mais de cinco anos já podem ser consideradas estáveis, como a Companhia Jardel Jercolis, a Companhia Alda Garrido ou a Companhia Dulcina e Odilon. É possível observar que, com a exceção da empresa Pascoal Segreto, todas as outras empresas teatrais citadas levam o nome do artista que a fundou. Segreto não era

artista, mas apenas empresário do setor, o “ministro das diversões”,<sup>320</sup> sendo depois de sua morte a empresa administrada pelos seus familiares.

Abrir uma companhia não era complicado, mas mantê-la em funcionamento gerando lucros era o desafio. Procópio Ferreira é um bom exemplo, assim como Jardel Jercolis, Walter Pinto e outros que, embora cheios de particularidades, ilustram companhias com muita vitalidade montadas por artistas.

Apesar do desgosto dos seus familiares pela atividade escolhida por Procópio, ainda moço ele declara ter terminado a faculdade de Direito para dar o diploma de presente para seu pai. Sair de casa e se sustentar com pequenos bicos e com a mesada que a mãe lhe dava escondido do pai, enquanto procurava se afirmar com o artista fez sua condição de vida cair bastante. Na sua autobiografia, descreve as condições desagradáveis do quarto onde vivia, bem abaixo das quais estava acostumado.<sup>321</sup> No entanto, seus contatos sociais, muitos deles conseguidos por influência familiar, possibilitaram que ele tivesse acesso a pessoas importantes ligadas ao meio artístico. A boa articulação com as palavras, devido aos muitos anos de estudos, aliado à busca pessoal incessante, possibilitou que ele trabalhasse com Leopoldo Fróes e Itália Fausta já nos primeiros anos de carreira. Seu estilo perspicaz e engraçado fez com que ele caísse nas graças do público. A montagem de sua companhia, em 1936, foi consequência de brigas internas na companhia em que trabalhava. Ele acreditava que seu trabalho estava sendo abafado. A possibilidade de montar a Empresa Procópio Ferreira existiu por causa do seu talento pessoal, algum capital acumulado, contatos em jornais e colegas que o auxiliaram.

Quando a noite, durante o espetáculo, Cristiano me comunicou a resolução da Empresa, resolvi apoiá-lo e sair com ele. A este meu gesto aderiram Ítala, Marcelino Teixeira e Georgina Teixeira. Cristiano sugeriu a formação de uma companhia com o meu nome. Fizemos uma lista de artistas para convidar e iniciamos a organização do elenco. [...] O teatro, um barracão de zinco com o pomposo nome de Royal, foi-nos cedido pelo empresário J. R. Staffa. Faltávamos, porém, dinheiro para as primeiras despesas. Estávamos todos “prontos”. Só Ítala possuía algumas joias que pôs à nossa disposição. Felizmente não houve necessidade de lançar mão desse generoso oferecimento. Marcelino teve uma ideia oportuna: realizar no Politeama do Brás uma festa em benefício dele com a revista *O pauzinho*, fazendo eu o *compère*<sup>322</sup>. O êxito financeiro desse espetáculo foi absoluto. O Politeama teve suas lotações esgotadas na véspera. No dia houve excesso de lotação. Com o produto dessa festa, pagamos o cenário da peça de estreia, os pertences e ainda demos vales aos artistas.<sup>323</sup>

Mesmo tendo começado a vida com ator e sentido as dificuldades de viver como um artista desconhecido, Procópio era tido como um patrão exigente e que fazia seus contratados “trabalhar sem parar”<sup>324</sup>. Joracy Camargo, que trabalhou com contrato muitos anos pela companhia de Procópio como autor teatral, relata algumas experiências com o empresário.

Depois que eu firmei contrato com o Procópio ele queria que eu fosse uma fábrica de peças, então foi a minha grande época. Eu tinha que fabricar

<sup>320</sup> MARTINS, William de Souza Nunes. **Paschoal Segreto: "ministro das diversões do Rio de Janeiro (1883-1920)**. Rio de Janeiro : UFRJ, 2004. (Doutorado em História).

<sup>321</sup> FERREIRA, *Ibidem*. p. 24 – 41.

<sup>322</sup> Denominação utilizada para o artista principal de uma peça.

<sup>323</sup> FERREIRA, *Ibidem*. p. 51- 52.

<sup>324</sup> Depoimento de Joracy Camargo para o MIS – 2/8/1967.

peças, ele tinha que representar e eu fiquei dez anos consecutivos em cartaz.[...] Então ele reclamava que eu estava sempre parado, que não estava certo, que tinha um contrato, que estava faltando a uma das cláusulas. Por outro lado eu não podia estar fabricando peças continuamente não há imaginação que chegasse.<sup>325</sup>

Essa fiscalização ferrenha feita por Procópio sobre os seus contratados certamente condizia com sua postura com os sócios na parte financeira de sua empresa. Era comum às empresas irem à falência não só por temporadas infelizes e descontrole nos gastos. Aracy Cortes, Dercy Gonçalves e outros artistas reclamam de terem sido enganados por seus sócios que fugiam com o dinheiro das apresentações deixando, às vezes, toda a companhia sem receber.

Artistas com menos berço que Procópio, mas com muito sucesso, também tentaram montar companhias próprias. Algumas como as de Itália Fausta, de Alda Garrido, entre outros lograram sucesso, mas a maioria caiu no esquecimento. Mesmo pessoas como Renato Viana, que chegou a coordenar a Comédia Brasileira, companhia teatral estatal, tiveram infelicidades na hora de montar sua própria empresa. Estes artistas, que tentavam abrir um empreendimento e não tinham sucesso, retornavam à vida de atores teatrais, autores ou cantores. Voltavam a viver de cachês e a estarem sujeitos às amizades e conflitos do trabalho no teatro. Vale lembrar, que na maioria dos casos as companhias não eram montadas por empresários que resolvessem investir no setor de diversões, mas sim por artistas que exercessem as atividades de cantores e/ou atores/autores/diretores no teatro. Não houve registro de companhias montadas por pessoas de nenhum outro ramo de atividade artística.

Como foi dito, muitos artistas iniciaram suas próprias companhias. Isto não era muito complicado, mas algumas decisões tomadas pelos empresários novatos na montagem de sua companhia seriam fundamentais. Ao empresário cabia alugar o teatro, montar o cenário e, se houvesse necessidade de roupas de época, emprestá-las aos atores. Os cachês não eram grande problema se as bilheterias favorecessem, caso contrário seria um fiasco. Existiam teatros com condições físicas bastante variadas. Isso se reflete no valor dos aluguéis, no conforto das poltronas, nas condições do tablado, na acústica do teatro, na capacidade de iluminação e por fim na própria bilheteria e no público. Os empresários, junto com a Casa dos Artistas, faziam constantes pressões sobre o Serviço Nacional de Teatro (SNT) pela construção de novas casas de espetáculos e pela subvenção estatal no seu aluguel. Os cenários também podiam variar bastante de qualidade segundo o investimento da empresa. Nos teatros de revista, eles eram os mais baratos possíveis, sendo às vezes motivo de piada entre a crítica. No entanto, peças inicialmente desacreditadas quando bem aceitas pelo público costumavam ter o cenário melhorado depois da estreia. Isso porque, no teatro de revista as peças tinham alta rotatividade, precisavam estar prontas com rapidez e por isso muitas vezes os cenários eram reaproveitados.<sup>326</sup>

Mas o gasto da montagem e execução das peças não recaía somente sobre o empresário. O artista era o responsável em providenciar seu traje e adereços para a peça. Obviamente a roupa é um ponto importante na interpretação. As mulheres que atuavam como ingênuas<sup>327</sup> ou damagalãs<sup>328</sup> e os homens que atuavam como galãs eram os que mais precisavam investir na sua autoimagem quando estavam no palco. Esse investimento

<sup>325</sup> *Idem.*

<sup>326</sup> TROTTA, Rosyane. “O teatro brasileiro: décadas de 1920 – 30”. In: **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. p. 111.

<sup>327</sup> Denominação da personagem da atriz que interpretava a mocinha da peça.

<sup>328</sup> Denominação da personagem da atriz que interpretava uma jovem senhora muito bonita e elegante.

poderia colocá-los à frente de outros artistas, além de dar a eles reconhecimento como “artistas de bom gosto”. As roupas pomposas exibem o luxo advindo do reconhecimento e diferenciação do próprio trabalho, mas eram também um custo bastante alto para os que viviam com baixos cachês. Margarida Max, dona de companhia de teatro, era muito elogiada pela crítica e considerada pelo público pelo seu guarda-roupa, mas isso não era comum. Alguns empresários se especializavam em alugar roupas para apresentações. Floriano Faissal, por outro lado, optou pelo trabalho de ponto ao invés do de ator, justamente por causa dos altos custos com o alfaiate.

O ponto ficou doente, o ponto da companhia, e eu já tinha prática de pontar. Ficou doente e não teve recuperação porque ele teve uma hemoptise, ficou muito ruim e o Fróes mandou para uma estação de cura por aí. E eu fui pontar, então eu preferi ficar pontando, porque eu ganhava 1 cote e 200<sup>329</sup> e não tinha que dar nada pro alfaiate. Foi o meu primeiro emprego fixo. Porque era mais negócio ganhar 1 cote e 200 de macacão do que ganhar 800 mensais e deixar tudo no alfaiate.<sup>330</sup>

Além da grande possibilidade de quebrar, deixando todos os empregados sem pagamento total, “mambeare”<sup>331</sup> às vezes era a única alternativa para a companhia continuar ativa. Estas viagens eram bastante incertas, tanto no que diz respeito ao sucesso da companhia quanto à possibilidade de encontrar lugar para se instalar eram surpresas. Dulcina Moraes conta em depoimento ao MIS sobre seu nascimento em Valença:

Eu nasci por acaso, meus pais excursionavam e quando a minha mãe chegou ao hotel o hoteleiro olhou para ela e não quis recebê-la porque viu que ela estava esperando um bebê, urgentemente esse bebê chegaria. Então houve uma grande indignação do elenco todo em solidariedade a minha mãe não ir para o hotel. Então, essas pessoas simpáticas que há assim em todo lugar, apareceu uma dessas pessoas e colocaram a casa do Marques de Valença a disposição da minha mãe. Então colocaram camas e cobertas a disposição da minha mãe. E o hoteleiro estava certo, porque nessa noite eu nasci. Nasci e no final de oito dias a companhia continuou seu trajeto, porque ela estava excursionando.<sup>332</sup>

Nem todas as histórias de companhias em apuros contaram com a mesma sorte da família Moraes. Para os que excursionavam, a fama dos “hotéis de artistas” não eram das melhores. Conchita de Moraes, mãe de Dulcina, viu-se expulsa do hotel precisando contar com seu prestígio e com simpatia das habitantes. Sobre as hospedagens de artistas, em 1936 o Sindicato lança em seu informativo a seguinte denúncia, que embora se refira ao Rio de Janeiro pode perfeitamente se aplicar a em outros lugares.

#### PSEUDAS “PENSÕES DE ARTISTAS”

Sobre a proliferação de pseudas “pensões de artistas”, enviamos em data 9 de Maio, a S. Excia. O Sr. Chefe de polícia o seguinte ofício:

“A Casa dos Artistas que tem merecido parte de V. Excia. as melhores atenções e apoio em prol da classe que a constitui, tamanho é o concurso eficiente que lhe vem proporcionando, que, ainda desta vez, toma a liberdade de solicitar de V. Excia. as necessárias providências, no sentido de fazer cessar o abuso reiterado, pelo qual os proprietários de casas duvidosas teimam a rotulá-las de “Pensão de artistas”, “Hotel de artistas”, etc, fazendo assim acreditar que seus moradores são de fato artistas. Essa medida se impõe, pois

<sup>329</sup> O equivalente a 1\$200,000 reis

<sup>330</sup> Depoimento de Floriano Faissal ao Mis – 7/9/1976.

<sup>331</sup> Expressão utilizada pelos artistas que significa viajar com a companhia pelo interior do país.

<sup>332</sup> Depoimento de Dulcina Moraes ao MIS – 11/01/1968

não é admissível que toda uma classe de profissionais honestos e laboriosos se veja, assim confundida, e, intuítos comerciais daqueles proprietários, sujeita a lábios infamantes. Além do mais, os proprietários eludem, quase sempre, os artistas que chegam do interior e, mais facilmente, do exterior do país que, se alojando nestes locais, na esperança de preços mais equitativos ou do convívio mais íntimo com colegas, bem cedo se percebem do malogro, e, certamente, ficam fazendo juízo desairoso para a fiscalização do costume entre nós, pela facilidade com que estes espertos ludibriam a boa fé dos incautos, livres de uma autoridade que lhes ponham cobro à chantagem evidente. É por tudo isso que a Casa dos Artistas, escudada na maneira criteriosa e solícita porque V. Excia. vem desinteressadamente auxiliando a sua obra de amparo à classe teatral, espera, ainda desta vez que V. Excia. determine a quem de dever a medida que julgar conveniente para extinguir semelhante abuso daqueles proprietários, livrando os artistas desse vexame.  
Olavo de Barros.<sup>333</sup>

Dercy Gonçalves nos deixou exemplos dos problemas enfrentados pelos artistas tanto com relação às qualidades das “pensões de artistas”, quanto com relação a má sorte ao excursionar com sua companhia. Sobre os hotéis, comenta sobre as dificuldades de trabalhar com a sua filha.

O problema começou na chegada, na hora de procurar um quarto pra me hospedar. Nos hotéis onde artistas costumavam ficar não aceitavam crianças. Os mais caros não aceitavam artistas nem eu tinha dinheiro para pagar. Se estivesse sozinha me ajeitava até num bordel, como acontecia muitas vezes. Mas estava com a menina e não tinha onde ficar.<sup>334</sup>

Dercy é um exemplo ótimo, porque poucas artistas conseguiram manter sua memória preservada como ela. Ela era uma “atriz da Praça Tiradentes”, que tinha saído do interior para tentar a vida no teatro, sofreu preconceitos de diversas ordens, mas conseguiu se afirmar na mídia mesmo depois da Ditadura Militar. Ela adotou a estratégia de adentrar o universo masculino, falando palavrões e expondo sua vida pessoal após a década de 1970. Sem homens, pai ou marido, para conservar-lhe a “pureza” mesmo levando uma vida de artista, ela viveu e contou fatos que muitas atrizes escondem ou não tem a chance de expor. Abortos, estupros, cenas de violência, abusos policiais e preconceito fazem parte da vida e dos relatos dessa atriz. Conhecida nas décadas 1930 e 1940, como uma caprichosa atriz, cantora e dançarina, conviveu com o glamour e com as penas que cabiam a uma mulher artista.

Ela também montou sua companhia e seguiu viajando, mas esta foi uma história difícil desde o início:

Começamos a dirigir a companhia, mas Nicolau tirou o dinheiro. Acabou a companhia, depois ficamos sem trabalho. Compramos material de uma companhia, eu, Danilo e Assunção e formamos uma companhia. Ai eu virei empresária por falta de contrato.<sup>335</sup>

A companhia teve algum sucesso, embora sem preparação técnica. Tratava-se de uma companhia de revista convencional, sem muitos custos, mas competente na função de fazer rir. Dessa maneira conseguiu um contrato com o Estado venezuelano, mas devido a problemas políticos naquele país o contrato foi rompido e chegaram a passar fome, sem dinheiro e sem meios de voltar ao Brasil.

<sup>333</sup> Boletim Informativo da Casa dos Artistas – Março e Junho de 1936.

<sup>334</sup> AMARAL, *Ibidem*, p. 68.

<sup>335</sup> Depoimento de Dercy Gonçalves ao MIS – 3/6/1971

Na Venezuela Danilo ficou preso como refém, porque nós ficamos devendo a todo mundo. Quando eu escrevi uma carta para o Sr. Ademar de Barros pedindo uma passagem ele mandou. Eu pela primeira vez passei fome mesmo, porque todo mundo estava em um hotel com comida e eu e o Danilo estávamos na rua. Danilo fedia, porque ele não tomava banho, não tinha aonde tomar banho, porque não tinha como ir embora, eles seguraram as passagens. As mulheres debandaram todas, arrumaram homens.<sup>336</sup>

Na continuação desse relato, Dercy conta sobre o convite de um militar venezuelano para um jantar. Segundo ela, o militar chegou muito atrasado, e não falou com ninguém, simplesmente subindo para o quarto e mandando chamar as atrizes para seu aposento. Ao descer todas saíam com um frasco de perfume<sup>337</sup>. Além dos presentes suspeitos dado pelo militar às atrizes, o interessante da passagem citada é a condição do artista-empresário. Enquanto eles estavam na rua famintos e sujos os empregados estavam hospedados, mas sem seus ordenados. Nesse sentido a comparação entre Dulcina Moraes e Dercy Gonçalves é bastante interessante para pensar as relações de trabalho no teatro, sobretudo no tocante à mulher. As duas eram atrizes e em algum momento se tornaram empresárias, mas a legitimidade delas diante do público e a memória preservada sobre cada uma delas são muito distintas.

Dulcina Moraes era filha de Conchita Moraes e de Átila Moraes, ambos artistas. Conchita e Átila tiveram companhias próprias e também trabalharam com os maiores artistas de sua época. Dentre eles, o maior foi Leopoldo Fróes, que apadrinhou Dulcina. A família Moraes vivia a vida “de artista”, ou seja, sempre na estrada “mambeando”, quando as possibilidades de emprego no Rio ficavam escassas e sem muito luxo, como é possível verificar através da já citada história do nascimento de Dulcina. Mas, pela longa linhagem de artistas, era uma família reconhecida no meio, o que lhes proporcionava muitos contatos e facilitava a resolução de problemas ligados ao trabalho. Dulcina e suas irmãs acompanhavam a seus pais desde muito novas e trabalharam no teatro. Em depoimento ao MIS, Dulcina conta que teve muitos namorados e chegou a ser noiva duas vezes.

Em uma excursão por Cruzeiro, passando com uma excursão o prefeito da terra seduziu meu pai para que ficasse na cidade para incrementar o teatro. Meu pai que estava cansado de excursionar resolveu descansar, fazer um repouso em Cruzeiro. Então se instalou, montou uma casa, éramos todas solteiras, as filhas, eu já era noiva, e meu noivo [músico] foi lá também e passou uma temporada. E aí, os rapazes, estudantes todos de Pindamonhangaba, porque tinha uma escola superior de odontologia, medicina, engenharia, e nós tínhamos passado por Pindamonhangaba e éramos quatro moças solteiras, namoramos todos os estudantes, todos os estudantes nos namoraram. Quando fomos para Cruzeiro, vários desses estudantes acabaram encenando conosco e meu pai montou várias peças.<sup>338</sup>

Mesmo a história de seu noivado com Odilon Azevedo foi um pouco confusa, pois Dulcina estava noiva do tal músico.

Eu me casei com Odilon, aí eu conheci o homem da minha vida. Nós namoramos, noivamos e casamos. Foi amor a primeira vista no Rio de Janeiro. Ele tinha estudado com Fróes, mas depois ficou sem ter o que fazer, então ele pediu dinheiro emprestado para o pai que era fazendeiro, montou uma companhia e contratou a mim e meu pai. Estreamos no Teatro Lírico e fomos

<sup>336</sup> *Idem.*

<sup>337</sup> *Idem.*

<sup>338</sup> Depoimento de Dulcina Moraes ao MIS – 11/1/1968

para a Bahia. Quando voltamos da Bahia já estávamos noivos e casamos. A grande dificuldade foi meu pai desmanchar meu outro noivado.<sup>339</sup>

Viotti, ao escrever a biografia histórica de Dulcina expõe os detalhes do seu namoro com Odilon. Apesar de ser relatado que ele entrou “por acidente” no quarto de Dulcina, Átila acompanhava os dois com olhos bem atentos, sempre avisando a Dulcina que ela era noiva.<sup>340</sup>

Dulcina e Odilon montaram a companhia do casal. Segundo Dulcina, a companhia foi duradoura, mas ela não se considerava capaz de dizer se foi “estável”, pois quem cuidava de toda parte financeira era o seu marido. Dulcina escolhia os textos, os atores e, muitas vezes, atuava e dirigia, chegando inclusive a empregar seu pai.

O meu lugar era no palco. Nunca ninguém me falou de dinheiro. Nem eu também. Sabe uma coisa? Desde que eu comecei a trabalhar na nossa companhia nunca mais recebi salário. Parece um absurdo, mas é verdade. Dinheiro era uma coisa que não entrava no meu dia a dia. Se a bilheteria ia mal, eu estava logo pensando em encenar outra peça para equilibrar. Se estava indo bem, melhor: poderia gastar um pouco mais em uma montagem mais cara. Gastar comigo foi coisa que nunca me preocupou. Eu nunca dei trabalho ao nosso administrador, pedindo dinheiro *para mim*. Os lucros eram da companhia. Nós sobrevivíamos, o Odilon e eu, bem, com conforto, mas nunca nos apegamos à idéia de riqueza.<sup>341</sup> (*grifo do documento*)

Dessa maneira, é perceptível que Dulcina sempre foi assistida por homens. Primeiro seu pai, segundo seu marido. Os dois artistas. Assim, ela conseguiu esquivar-se do preconceito que cercava a mulher artista. Ser atriz para Dulcina surgiu como uma influência natural da família, o que a fazia muito orgulhosa. Vindo de uma família de artistas ela declara: “Eu conheço as lutas de meu pai e de minha mãe. Eu viajei de carro de boi. Por isso minha mãe é uma mulher fabulosa. Viajava de carro de boi com quatro crianças na mamadeira.”<sup>342</sup>

Reis, ao refletir sobre a respeitabilidade moral das atrizes identifica que a presença masculina é muito importante, mas destaca que Cinira Polônio, atriz que viveu até 1930, a obteve mesmo sem associar-se a figuras masculinas, devido a sua educação europeia e ao seu esforço em ocultar sua vida pessoal.<sup>343</sup>

Dercy Gonçalves, pelo contrário, não contou com homens para “protegê-la”, nem guardou sua vida pessoal. Certamente, não o fez pela necessidade, já que era uma jovem pobre do interior do Rio de Janeiro (Santa Maria Madalena), apenas com o terceiro ano primário e que fugiu da casa do pai com uma companhia teatral que passava por sua cidade. Seu pai foi buscá-la, mas quando ela declarou ter dormido com Pascoal, ator da companhia, não haveria mais como Dolores (Dercy Gonçalves) continuar na sua cidade natal.

Mas foi naquela época que comecei a aprender a ignorar os rótulos. “Putá? Então sou puta!”. Porque nos anos 20, 30, 40 e até 50, teatro era sinônimo de gatinha que não entrava em casa de família. Ao me chamar de puta, Madalena me colocava na mesma categoria de artista, e não havia nada

<sup>339</sup> *Idem*

<sup>340</sup> VIOTTI, *Ibidem*, p. 113.

<sup>341</sup> *Idem*.p.162.

<sup>342</sup> Depoimento Dulcina Moraes ao MIS – 11/1/1968

<sup>343</sup> REIS, Ângela. **Cinira Polonio, a Divette Carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999. p. 61 – 63.

que eu achasse mais bonito. Até me orgulhei do título. Sou puta? Então quero ser uma grande puta.<sup>344</sup>

Na capital, ela passou por uma série de privações, inclusive a dissolução da companhia na qual tinha viajado. Em sua biografia ela conta de tentativas de aborto, namoros, problemas para encontrar moradia e o caso com Ademar, um homem rico, que tratou dela e de Pascoal quando estavam com tuberculose. Desse envolvimento nasceu a filha de Dercy. Ela relata que Ademar a ajudou até adoecer e falecer, mas após sua morte Dercy e sua filha ficaram a mercê da sorte, pois ele era casado. Dercy Gonçalves como típica “atriz da Tiradentes”, era mal vista tanto na sociedade como entre os artistas renomados. Embora tenha trabalhado como nomes importantes do teatro da sua época não conseguiu galgar seu espaço com o mesmo brilho de Dulcina.

As mulheres artistas de teatro merecem atenção especial porque ao se pesquisar as fichas de artistas a primeira informação que salta os olhos é a paridade entre homens e mulheres: de 2995 artistas nacionais 1171 são fichas de mulheres e 1284 pertencentes a homens. Certamente o setor de diversões proporcionalmente era um dos que mais empregavam mulheres neste período.

O papel masculino no setor não é irrelevante, visto que os homens representam a maioria. Mas eles tinham mais liberdades do que as mulheres nas décadas de 1930 e 1940, podendo frequentar bares e andar à noite. Poderia recair sobre eles seria o estigma de boêmio ou de malandro, mas a boemia parecia inerente à profissão do artista, embora muitos declararem que não bebiam e alguns conseguiram evitar esse rótulo por dedicar-se à família. A malandragem era muito mais típica ao músico do que do artista de teatro, pois remetia à ideia de um homem sem emprego, enquanto o artista, se ele estivesse atuando por alguma companhia, era um trabalhador, com documentos, ainda que um trabalhador sob suspeita. Enquanto o homem que trabalhava como cantor ou técnico tinha facilidade de articular o trabalho no teatro com outras atividades regulares, para a mulher essa era uma possibilidade difícil, dada a natureza das ofertas de empregos femininos em comparação ao mundo artístico. Além disso, a imagem da mulher artista é bastante ligada à prostituição, ainda que de luxo.

Atividades paralelas ao teatro eram complicadas porque o horário de trabalho das companhias teatrais era estafante para os atores, embora o ordenado não fosse alto. Ainda que algumas empresas tenham sido conhecidas por não pagar bem seus empregados apesar de ter vastos lucros, como era o caso de Jardel Jercolis<sup>345</sup> e Alda Garrido<sup>346</sup>, ou de empresários como Procópio Ferreira, que explorava seus trabalhadores contratados, uma grande quantidade de artistas reconheceram que as companhias pagavam pouco porque a margem de lucro era bastante pequena.

No recreio o ordenado era de fome. Nós trabalhávamos com cinco mil réis na bilheteria e sete no cambista. Meu ordenado maior em 1930, que era o ordenado do Serrador de seis contos de réis. Até ali imperava aquela força de menina de querer entrar para o teatro, pobríssima, mas queria e não fazia questão disso, então tinha um ordenadinho de mil e duzentos réis.<sup>347</sup>

Cruzando os valores declarados por Aracy Cortes com os declarados pelas empresas contratantes, é perceptível que ela era uma atriz que ganhava bem com relação aos seus colegas de profissão. Seis mil réis mensais era um valor raro mesmo na década

<sup>344</sup> AMARAL, *Ibidem*. p. 28

<sup>345</sup> Depoimento de Maria Sampaio ao MIS – 22/8/1967.

<sup>346</sup> Depoimento de Mário Farias Brasini ao MIS – 22/6/1993.

<sup>347</sup> Depoimento de Aracy Cortes ao MIS – 3/11/67.



de 1940, enquanto mil e duzentos réis era o que pagavam as companhias estatais para seus artistas. A maioria dos contratos não passava de 800 réis e muitas vezes não se estendiam por todo o mês.<sup>348</sup> Além disso, os ensaios não eram remunerados, as leis que protegiam os artistas frequentemente eram descumpridas, os artistas não tinham controle sobre o tempo de contrato e ficavam a mercê dos empregadores permitir-lhes ter mais de um emprego no setor.

Outro problema eram as hierarquias internas do trabalho no teatro. Podemos perceber uma forte hierarquização e um contato próximo entre patrões e empregados no mundo de trabalho das diversões. A hierarquia se esboça primeiramente na definição dos papéis possíveis para cada profissional dependendo da sua aparência física, que pode favorecer ou não o ator dependendo do texto escolhido. Os primeiros-atores mesmo quando não eram donos da companhia, tinham uma posição elitista dentro do elenco. Em sua autobiografia, Procópio Ferreira divide com seu leitor algumas experiências desta natureza ao relatar o início de sua vida como ator profissional. Procópio, antes de se tornar um empresário de peso no meio, artístico sofreu alguns percalços, certamente muito comuns entre os artistas iniciantes. Quando foi convidado para substituir um ator que ficara doente na peça de largo sucesso, *Juriti*, Procópio causou ciúmes no primeiro-ator da companhia devido aos seus improvisos que fazia os risos estourarem na plateia. A atuação de Procópio lhe rendeu lugar no elenco. Porém, a antipatia do primeiro-ator estendeu-se ao ensaiador quando o empresário, Viriato, insiste que Procópio continue a fazer suas graças ao contrário do proposto por Vieira, o ensaiador, depois da reclamação do primeiro ator da companhia. O problema entre Procópio e Vieira se repete mesmo depois dos dois personagens trabalharem por outras companhias.

Voltei ao São Pedro. Infelizmente o resultado dessa volta foi negativo. Vieira continuava intransigente no seu rancor contra mim. Fez reaparecer em um papel sem valor, na opereta de Arthur Azevedo, *A princesa dos cajueiros*. Essa rasteira foi decisiva para as minhas ilusões a respeito dele. Resolvi interpelá-lo. Comecei queixando-me da inutilidade de meus esforços em papéis sem o menor conteúdo.

- Por que não me distribuía melhores papéis? Vieira, malandríssimo respondeu-me com ar e fala de ingenuidade:

- Meu filho (essa expressão tinha na boca de Vieira, sentido pejorativo), nunca se sabe quando um papel é bom ou mau. Só depois da peça e da cena se pode classificá-lo.

Isto era, positivamente, uma resposta imbecil a quem faltavam argumentos para defesa. Uma onda de calor queimou-me o rosto, mas controlei-me e, aparentando calma, arrematei:

- Nesse caso, quer dizer que não posso esperar nada do senhor!

- Como não? – responde-me. – Neste momento estou lendo uma peça de J. Ribeiro, *Brutalidade*, extraída do filme de mesmo nome criado por George Walsh. Quem fazer o protagonista?

- Que tipo é?

-É o mesmo do filme, um galã forte e audacioso.

- Esses papéis, o senhor bem sabe, não os posso fazer. Não possuo condições físicas para eles.<sup>349</sup>

Apesar desse exemplo estar fora do nosso corte temporal, ele é bastante interessante e evidencia um problema que os artistas no pós-1930 tiveram que enfrentar. Muitos deles, sobretudo atrizes, que disputavam o papel de musa, falam sobre a aceitação

<sup>348</sup> Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

<sup>349</sup> FERREIRA. *Ibidem*. 2000 p. 45.

ou não de papéis secundários<sup>350</sup>. Enquanto outras se vangloriam de nunca ter brigado por primeiros papéis<sup>351</sup> ou dizem ter sido vítimas de golpes de outras atrizes<sup>352</sup>. Nenhum dos artistas falaram tão detalhadamente seus problemas quanto o fez Procópio, mas, com certeza, a relação do artista com o empresário permite amplas negociações, que em algum momento podem afetar o ego de outros da companhia.

Sabe por que eu perdi muito? Eu era muito modesta. Não recusava o primeiro papel, mas não procurava não. Não tinha aquela preocupação de pegar o primeiro papel. Isso sempre me acompanhou, em 1938 eu entrei para a Rádio Nacional, humilde, se eu tivesse falado que já era atriz, que fiz isso, fiz aquilo eles iam saber. Eu acho que isso me prejudicou um pouco.<sup>353</sup>

A censura também fazia parte da vida dos artistas. Durante o Estado Novo “iam buscar os atores depois das peças”<sup>354</sup>, baseados nos artigos 111 e 114, que diziam respeito à proibição do improviso.<sup>355</sup> Certamente a conjuntura de elaboração dos depoimentos pelo MIS, durante a Ditadura Militar, fez com que muitos artistas se pronunciassem pouco a respeito da censura, mas ela foi muito marcante para o teatro entre 1935 e 1945. Mário Lago, que nesse período trabalhava com o teatro de revista, declarou que algumas críticas ao regime eram permitidas, desde que não se tocasse “na menina dos olhos de Vargas”, a política trabalhista.<sup>356</sup>

O teatro e a música eram intimamente ligados. Floriano Faissal lembra que “naquele tempo o sucesso saía do teatro para o rádio e o disco”.<sup>357</sup> Muitas músicas eram feitas para uma peça e quando lançadas em uma apresentação teatral faziam sucesso nas ruas. A fronteira entre cantor e ator era bastante tênue. A dupla Jararaca e Ratinho, o Trio de Ouro e Linda Batista são exemplos de cantores que se tornaram atores. Tal como Dulcina Moraes, Araci Cortes e Alda Garrido, que além de serem atrizes se destacaram por cantar. O artista de teatro deveria fazer de tudo um pouco: cantar, dançar, imitar, atuar e inclusive trabalhar de técnico se necessário.

Os espetáculos em sessão e a rapidez na montagem e desmontagem das peças imprimem no artista a necessidade de atuar com poucos ensaios ou até de trabalhar em horários seguidos sem folga ou descanso da voz. A Casa do Caboclo, por exemplo, era uma companhia que funcionava por sessões, isto é: de treze horas à meia-noite, em três sessões diárias. A montagem de espetáculos por sessões era feita para enquadrar a companhia nas exigências do estabelecimento arrendado, ou como uma forma de aumentar a renda do espetáculo. Havia também apresentações após as sessões de cinema.<sup>358</sup>

A gente fazia duas sessões na terça, quarta e sexta, e três na quinta, sábado e domingo. Algumas companhias empregavam mais de cem pessoas entre técnicos e artistas. Havia as coristas, que eram dançarinas, e as girls, que

<sup>350</sup> Depoimento de Eva Tudor ao MIS – 5/3/1975.

<sup>351</sup> Depoimento de Dulcina Moraes ao MIS – 11/1/1968.

<sup>352</sup> Depoimento de Aracy Cortes ao MIS – 3/11/67.

<sup>353</sup> Depoimento de Abigail Maia ao MIS - 20/9/1967.

<sup>354</sup> Depoimento de Oduvaldo Viana ao MIS – 13/10/1967. Ao falar da censura ele contou o caso de Apolônia de Carvalho, uma atriz já idosa e surda que teve sua fala proibida pela censura, mas apesar disso a pronunciou. Mesmo Oduvaldo tendo subido no palco durante a peça para assumir a responsabilidade da fala a atriz foi levada à delegacia junto do diretor.

<sup>355</sup> Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional. e BARROS. *Ibidem*. 2010, p. 32.

<sup>356</sup> Depoimento de Mario Lago ao MIS – 17/9/1992.

<sup>357</sup> Depoimento de Floriano Faissal ao MIS – 7/9/76.

<sup>358</sup> TROTTA., *Ibidem*, 1994. 2v. p.114.

faziam figuração. Vestiam roupas mais suntuosas e davam uns passinhos de dança, como as chacretes faziam no programa do Chacrinha, nada de muito difícil. Havia os bailarinos, os cantores e a gente, os artistas cômicos, como eu, que era o pessoal mais bem pago<sup>359</sup>.

A alta rotatividade de peças fazia com que os artistas tivessem muita dificuldade para decorar os papéis, então o ponto soprava o texto para os atores. Ele era peça chave para o teatro.

Nesse tempo representávamos com ponto. Os empresários estabeleciam que os espetáculos tivessem que obedecer a uma média de bilheteria. Ele dizia, por hipótese: a companhia custa cento e vinte contos. Então tem que fazer quatro contos diários, o mínimo para garantir a folha da companhia. Porque eles eram empresários, menos não podia ser. Então nós tínhamos que trabalhar sempre com casa cheia. Quando a receita começava a cair a peça saía de cena, as vezes com 10, 15 dias, então nós tínhamos que usar o ponto.

Outros técnicos como o eletricista, o maquinista, o guarda roupa, o carpinteiro também eram importantes, sobretudo se tratando de uma peça “de qualidade”. Era comum uma mesma pessoa acumular responsabilidades como de carpinteiro, eletricista e maquinista. No entanto, o eletricista, ou quem exercesse tal papel tinha um *status* diferenciado. Como muitos teatros contavam com péssimas condições de funcionamento, havia certa resistência do dono do teatro em permitir que a companhia contasse com eletricista próprio. O grande problema era que os contratos de locação normalmente dividiam a responsabilidade dos danos entre as companhias e os teatros em alguma porcentagem e o eletricista quando recebia a culpa tinha o valor do conserto retirado do seu ordenado.

Briguei com ele [Vivaldi, dono do teatro Rival], por causa da quebra da lâmpada por um carpinteiro. Ele descontou doze cruzeiros da lâmpada e o carpinteiro ganhava isso por dia. Então fui falar com ele: “- seu Rival, o senhor descontou aí.” “- Ah! mas quebrou uma lâmpada!” “- Ah, mas a peça está dando dinheiro!” E ele [Rival] ganhava 20%. “-Então vamos fazer uma coisa: o negócio é feito nessas condições da lâmpada o senhor tem 20%, então o senhor me dá os ¼% e eu pago os 80%. Ah não! Eu dou o dinheiro e o senhor só paga os ¼%, mas quer saber, eu dou também”. Eu achei que ele ia jogar o dinheiro na minha cara, porque eu queria brigar com ele. Mas ele disse: “- Tudo bem, se você paga não precisa o carpinteiro pagar a lâmpada”.<sup>360</sup>

Nesse caso, o empresário da companhia apoiou o técnico, mas essa não era uma prática muito corrente. E muitas vezes os acidentes provocados pelos técnicos poderiam ter como pano de fundo as más condições do teatro.

Outras duas figuras importantes no teatro eram a claqué e os cambistas. Os primeiros pagavam ingressos mais baratos para ficar na plateia, rindo e aplaudindo quando indicado, e os segundos eram os vendedores ambulantes de ingressos de teatro. Estes últimos não trabalhavam ilegalmente, ao contrário, essa era uma forma de ampliar as vendas antecipadas. Quando os ingressos não eram vendidos o restante era devolvido à bilheteria.

Dessa maneira, percebemos que o teatro era o centro do mercado de diversões, tanto no que diz respeito à estética quanto ao pessoal empregado. O teatro era o polo irradiador de empregados para o rádio, os cassinos e o cinema. O artista de teatro tinha

<sup>359</sup> AMARAL. *Ibidem*. p.36.

<sup>360</sup> Depoimento de Oduvaldo Viana ao MIS – 13/10/1967

um regime de trabalho peculiar, convivendo com hierarquias e padrões de respeitabilidade diferenciados entre eles. A solidariedade de classe e a consciência de pertencimento a um grupo se dá muito mais através dessa rede de respeitabilidade do que exatamente com o trabalho artístico ou como empresário. Inclusive, pelo fato de que muitas vezes a qualidade de vida do artista era melhor do que de alguns empresários, como tentei mostrar ao opor os casos de Dulcina Moraes e Dercy Gonçalves. A separação econômica e social entre empresários e artistas não é tão clara quanto entre burgueses e operários, por isso os embates entre as partes, no caso dos trabalhadores em teatro se dá de maneira tão peculiar.

### 3.3) Cassinos e rádios - os melhores empregos para os artistas?

Para Grande Otelo cassinos e cabarés remetiam ao mesmo lugar.<sup>361</sup> Ambos eram espaços de socialização masculina e as mulheres só frequentavam esses lugares se estivessem trabalhando. No entanto, o cassino era bem mais luxuoso que o cabaré.

O Cassino da Urca, Watusi, era uma coisa maravilhosa. Maravilhosa porque com o dinheiro do jogo se podia fazer coisas muito bonitas, inclusive a cortina era toda de espelhos, a cortina abria-se assim e a orquestra avançava num carrinho na frente do palco e debaixo subia um outro palco e dos lados havia palco também. Então, quando todo mundo estava em cena, aquilo era um deslumbramento, e ali naquele Cassino da Urca o maior brilho era da Linda Batista, aquela voz maravilhosa. Eu tinha por encargo fazer as cortinas com a Déo Maia, graças a Deus, muito engraçadas para a época, e todo mundo achava muita graça, então a Linda Batista era a estrela cantora e eu era o astro ator, que eu fazia o ator. No Cassino da Urca trabalharam grandes atores como o Mesquitinha [Olympio Bastos, 1902 – 1956, natural de Lisboa, Portugal veio para o Brasil em 1907 e em 1927 foi para o Rio de Janeiro, fez revistas e comédias e dirigiu quatro filmes, alcançando grande sucesso], Manuel Pera [1893-1967, ator, imigrante português, pai da atriz Marília Pera] e com grande sucesso, porque o público, realmente, era um público brasileiro e prestava atenção nas piadas que eram brasileiras, e o sucesso tanto poderia ser das moças estrangeiras, as girls que vinham para o Cassino, como podia ser meu e da Déo Maia ou então do Mesquitinha ou do Manuel Pera falando. Jararaca e Ratinho [era uma dupla] trabalharam no Cassino da Urca fazendo piada, Jararaca e Ratinho, dois artistas com muito sucesso. Tatuquinho, do Rio Grande do Sul, trabalhou no Cassino da Urca com muito sucesso. Havia lugar para todo mundo, todo mundo fazia sucesso.<sup>362</sup>

Tanto o cassino quanto o cabaré apresentavam espetáculos dançantes. Essa característica relacionava ambos ao teatro de revista, mas nos dois primeiros lugares a relação entre o público e os artistas era muito mais próxima. A grande diferença entre o cassino e o cabaré está na moralidade e nas regras às quais se submetem aqueles que trabalham nestes espaços. Para os homens, tornar-se músico de cabaré não era a pior das hipóteses, no entanto, quando uma artista se tornava dançarina de cabaré sua sentença como prostituta já estava dada.

Dercy Gonçalves conta que trabalhou em cabarés. Havia na Lapa o Cabaret Novo México frequentando por muitos artistas, como Grande Otelo e Noel Rosa. Mas, tal vínculo empregatício não consta na ficha de Dercy. Ela declara que muitas artistas trabalharam em cabarés em momentos de dificuldades, mas tentavam esconder essa informação por medo do preconceito e do descrédito.

Para quem não sabe, antes de surgirem as boates, os cabarés dominavam a vida noturna. A diferença entre uma e outro é que na boate um

<sup>361</sup> Depoimento de Grande Otelo ao MIS – 24/10/1985.

<sup>362</sup> Depoimento de Grande Otelo para o programa Roda Viva em 15/6/1987. Disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/203/entrevistados/grande\\_otelo\\_1987.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/203/entrevistados/grande_otelo_1987.htm) acessado em 13/07/2012.

homem podia levar a família e no cabaré nem pensar. As mulheres que frequentavam os cabarés não eram as que o povo chamava “de família”. Quando um homem saía para uma noitada num cabaré, sabia que poderia assistir a um espetáculo de variedades, dançar e até sair com as moças que ali trabalhavam. Ao contratar uma garota para o show os proprietários não precisavam nem avisar que, no fim, deveriam ir para as mesas estimular o consumo de bebida. Se saíam com os caras depois não eram mais problema deles. Eu não fazia nem uma coisa nem outra, alias, nem todas as atrizes faziam.<sup>363</sup>

Nos cassinos costumavam ter apresentações de artistas famosos. As irmãs Linda e Dircinha Batista, a dupla Jararaca e Ratinho, Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves e muitos outros artistas até hoje conhecidos trabalharam em cassinos. No Rio de Janeiro havia o Cassino da Urca, o Cassino Copacabana, o Cassino Atlântico e em Niterói o Cassino Icaraí. Além dos artistas famosos, trabalhavam nos cassinos uma série de artistas pouco conhecidos. Nesse caso, há uma diferença com relação às companhias teatrais, porque ainda que uma companhia tentasse diferenciar um artista pelo salário ou tempo de contrato ela não teria tanta força quanto o cassino para atrair o artista famoso. Os contratos no cassino eram assinados anualmente, podendo ser prorrogado a cada dois anos por até quatro anos. Este realmente era um contrato muito longo para um artista e, com um pagamento razoavelmente alto. Em dois anos de contrato, entre 1940 e 1942 o ator Arthur Costa ganhou 60\$000,00. Isso se converte a 2\$500,00 mensais, um cachê acima da média de um bom ator no teatro e, além disso, com a certeza de estar empregado por dois anos.<sup>364</sup>

Nos anos posteriores a 1943, quando a moeda foi convertida de Mil-Rés para Cruzeiro, é perceptível a instabilidade monetária. Os salários dos artistas perdem a regularidade que permite analisar seu sucesso com base no cachê recebido. No entanto, as rádios e os cassinos continuam como os empregadores a pagar maiores salários e com os maiores períodos de contrato. Mas, nos cassinos cada contratado recebia sua quantia negociada. A ausência de contratos coletivos criava um setor normalmente composto por bailarinos e bailarinas ou coristas que ganhava muito pouco e possuía contratos semanais, quinzenais ou mensais com cachê entre \$210,00 e \$750,00. Atores e atrizes ou cantores e cantoras pouco conhecidos recebiam um salário relativamente alto para o teatro, cerca de 1\$200 mensais com contratos curtos. Os artistas famosos nacionais recebiam bons salários em longos contratos. Enquanto os artistas internacionais eram muito bem pagos e conseguiam fazer contratos pelo tempo que lhes interessassem, desde que obedecendo às leis.<sup>365</sup> Por um mês de trabalho, entre os dias 19/11/1940 e 19/12/1940, o cantor e ator mexicano Pedro Vargas Mata recebeu 90\$000,00.<sup>366</sup> Esse privilégio dos artistas estrangeiros em *turnée* pelo Brasil irritava muito os artistas nacionais. Estes dados confirmam o que foi declarado por Linda Batista ao MIS:

No cassino olha a disparidade dos ordenados Otelo ganhava 60 por dia, Alvarenga e Ranchinho, 120 diários, o Trio de Ouro 120, eu ganhava 100 Mil-Reis por dia; 3 contos por mês. Pedro Vargas 30 contos por dia na primeira vez que veio, na segunda 60 e na terceira 80. Qualquer artista

<sup>363</sup> AMARAL, *Ibidem*. p.67.

<sup>364</sup> Dados presentes nas Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional. “de COSTA, Arthur”.

<sup>365</sup> Informações tiradas a partir das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

<sup>366</sup> Dados presentes na ficha de registro de artista de MATA, Pedro Vargas.

estrangeiro ganhava 80, 100 contos por dia e o artista brasileiro, se reclamasse, ia pra rua.<sup>367</sup>

Em depoimento ao programa Roda Viva, em 1987, Grande Otelo declarou que o trabalho nos cassinos era muito bem pago, no entanto os empregadores não permitiam, com facilidade, que seus empregados tivessem outros contratos. Assim como a dupla Jararaca e Ratinho, Oscarito também perdeu a oportunidade de se tornar desenho animado da Disney por não conseguir autorização do empregador.<sup>368</sup> Nos casos de convites internacionais grandes, como foi o caso dos artistas citados, os empresários visivelmente tentavam tirar vantagem de um artigo da Lei Getúlio Vargas. Ela declarava que, para um artista iniciar um contrato, precisava apresentar o atestado liberatório do antigo emprego ou o primeiro empregador conceder que o artista tivesse outro emprego. Não apenas os cassinos, mas também os empresários das companhias teatrais, pareciam usar da lei para aumentar a exploração sobre o artista e alargar seus ganhos. Assim, se os longos contratos traziam sensação de segurança no emprego, eles eram também um instrumento de exploração do empresário. Com artistas famosos, eles faziam contratos longos que impediam a troca de emprego e asseguravam os ganhos do empresário. Enquanto com os desconhecidos os contratos eram curtos, o que lhes permitia dispensar o artista após o fim dos contratos.

Quando foi o negócio da América, que a Carmen Miranda me chamou, eu estava em Poços de Caldas [MG], recebi o telegrama, deram um banquete muito grande, que eu acabei não pagando o banquete, depois encontrei o garçom que pagou e ele queria me bater. E vim embora para o Rio de Janeiro. Cheguei no Rio de Janeiro fui lá na praia onde o seu Manga jogava peteca e falei: “Seu [Carlos] Manga, eu vou para os Estados Unidos”, e ele disse: “não vai não, porque eu não dei licença”. Quando se concretizou o contrato, o Manga colocou uma cláusula: cinquenta por cento para a Urca e cinquenta por cento para mim. Com os meus cinquenta por cento, eles acharam que eu não poderia pagar o imposto de renda lá nos Estados Unidos, então que eu iria ganhar muito pouco e não valia a pena me levar para ganhar pouco. O Walt Disney, Walt Disney esteve na América do Norte, um outro rapaz filho do Zezinho, Zezinho do Banjo, um carioca, um paulista que eu acho que nenhum de vocês conheceu, que ele foi para a América do Norte há muitos e muitos anos, esteve lá muitos anos, hoje em dia está no Rio de Janeiro e quase não aparece, mas o Zezinho do Banjo estava na América do Norte nessa época e tinha a faculdade de imitar a minha voz. Então ficou o Zezinho do Banjo fazendo a voz do papagaio [Zé Carioca] no meu lugar no filme do Walt Disney.<sup>369</sup>

Realmente, quando buscamos nos arquivos autorizações dos cassinos para que os seus contratados tenham outros empregos, poucas são as encontradas. E mais, a maioria das autorizações permite o trabalho nas rádios que tinham programação diária vasta possibilitando ao artista trabalhar em horário oposto ao do cassino. Raras foram as autorizações para companhias teatrais como a conseguida pela bailarina Maria Marchiori Della Costa Gentil, que se tornou uma das “grandes damas do teatro brasileiro” para trabalhar concomitantemente no Cassino da Urca, como primeiro contratante, e na Companhia Abigail Isquierdo a partir 23/8/1944 até duração da peça Amarelinha. Ao contrário, era muito frequente que as companhias teatrais cedessem seus artistas aos

<sup>367</sup> Depoimento de Linda Batista ao MIS – 19/11/1970.

<sup>368</sup> RODRIGUES, Sônia Maria Braucks Calazans. **Jararaca e Ratinho – a famosa dupla caipira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 32.

<sup>369</sup> Depoimento de Grande Otelo ao Programa Roda Viva – disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/203/entrevistados/grande\\_otelo\\_1987.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/203/entrevistados/grande_otelo_1987.htm)

cassinos. Vale lembrar, que Maria não era considerada, então, uma artista de ponta, ela teve seu primeiro contrato com o Cassino da Urca entre 23/6/1943 e 23/7/1943 recebendo 1\$800,00 e após o trabalho para a companhia de Bibi Ferreira não teve seu contrato renovado nem pelo cassino e nem pela companhia.<sup>370</sup>

Apesar da aparência pomposa dos cassinos, eles não eram bem vistos. Presente no Brasil ainda durante o Império, foram proibidos pela primeira vez em 1917, mas em 1934 o presidente Getúlio Vargas os permitiu novamente. Com o argumento de atacar a imoralidade e o vício em jogos de azar, Dutra em 1946 fecha os cassinos, decisão que afeta fortemente o teatro e os artistas.

O recente ato do Governo Federal extinguindo o jogo em todo o território nacional atingiu decisiva e inapelavelmente um dos pais importantes da atividade social: o Teatro. Não seria exagero acentuar que, realmente existiu de parte do Governo indesculpável inadvertência. As condições objetivas do meio social brasileiro não apresentam, como acontece na Inglaterra, por exemplo, condições próprias no incentivo do setor artístico do povo. Por isso julgamos inadvertido o Governo, atingindo extrabrutamente os profissionais que, trabalhando nos cassinos se encontram, da noite para o dia, ao desemprego e, - o que é catastrófico - se viram desempregados: atores, cantores, bailarinos, músicos, enfim, um verdadeiro mundo onde o ingresso independe de simples desejo de ganhar a vida, mas exige ao contrário, vocação, estudo, perseverança e talento.<sup>371</sup>

Os cassinos eram um dos lugares, junto com as rádios, que ofereciam mais segurança aos artistas, no que diz respeito à continuidade no emprego, pagamento, possibilidade de fixar-se sem ter de “mambear” e posteriormente estabilidade por anos de trabalho e aposentadoria, direitos que estavam assegurados aos artistas por lei. Assim, os cassinos, que apresentavam números artísticos diversos além das possibilidades de jogos, funcionavam também como uma espécie de companhia teatral, mas sem seus problemas financeiros. Os cassinos funcionavam como incentivadores do teatro num momento em que muitos eram transformados em cinemas e as apresentações teatrais se tornavam, não mais a principal, mas apenas uma das possibilidades de diversões no Rio de Janeiro.

Com relação às rádios, o mercado de trabalho poderia ser compartilhado com a maior parte das ofertas de diversões, embora o artista de rádio tivesse um *status* especial. Até 1930 a produção artística no rádio era absolutamente amadorística e destinada apenas aos que financiavam os programas. Já no início do governo Vargas, com o Decreto-Lei nº 20.047 de 1931 o rádio foi reconhecido como de “interesse nacional”. Dessa maneira, era função do Poder Executivo Federal regular e autorizar funcionamento das rádios, que deveria levar informação cultura e educação aos ouvintes. A real importância do rádio no cenário artístico nacional ficou estabelecida com o Decreto-Lei nº 21.111 do ano seguinte. Com ele, passou-se a regulamentar especificamente o serviço de rádiodifusão no Brasil (o então chamado Serviço de Rádio Comunicação), juntamente com o decreto anterior. Esse segundo decreto regulou a publicidade nas rádios, criando um novo setor de investimento no ramo das diversões.

Entretanto, não eram apenas os empresários das diversões que se beneficiavam com a extensão do público potencial do rádio naquele momento. Setores diversos como o farmacêutico, vestuário, calçados, salões de beleza, produtos para casa e para higiene pessoal, enfim, uma infinidade de setores viu o rádio como um veículo de propaganda e investiu nele.

<sup>370</sup> Dados presentes na ficha de registro de GENTIL, Maria Marchiori Della Costa.

<sup>371</sup> Resistência, 5/5/1946. – Biblioteca Nacional.

A Colgate fez uma promoção de álbum de fotos de artista e a síntese da novela até quando ela tinha sido exibida. Então no Rio de Janeiro você não comprava pasta de dente nem pó de arroz, não comprava porque não tinha mesmo. Eles mandaram fazer cinco mil álbuns depois foram correndo fazer mais.<sup>372</sup>

Tanto através dessas propagandas quanto pelo surgimento do rádioteatro e depois da rádio novela o rádio ofereceu ao artista brasileiro uma possibilidade incrível: a de se tornar celebridade nacional. O rádio despertava a imaginação e os desejos do público.

O rádio tem uma magia que a televisão não tem. O rádio é sonho, você participa daquilo que está acontecendo [sic] um jardim, você faz seu jardim. O galã diz aquelas coisas melosas e a mocinha da esquina diz: “Ah! Eu queria um namorado que me dissesse isso.” E delírio é um rapaz que olha a menina olha para ele. A Esmenha Santos dizia coisas lindas, era uma senhora gorda, bastante gorda, mas com aquela voz linda.<sup>373</sup>

A relação entre realidade e ficção na produção radiofônica é interessante. O público se envolvia tanto com a trama que existem algumas histórias engraçadas. Floriano Faissal conta que ao nascer o bebê da mocinha de uma novela a Rádio Nacional teria recebido tantos sapatinhos e casaquinhos enviados pelos ouvintes que foram necessários dois caminhões para distribuí-los para creches e outros lugares que aceitassem as doações.<sup>374</sup> A primeira radionovela transmitida no Brasil foi “Em busca da felicidade” pela Rádio Nacional em 1941. Com o patrocínio da Colgate a novela era transmitida às segundas, quartas e sextas sempre às nove horas da manhã.<sup>375</sup> Por desconfiarem do horário e da possibilidade de uma rádionovela fazer sucesso, as pessoas que trabalhavam no rádio se negaram a fazer o programa e os produtores tiveram que empregar os artistas de teatro, inexperientes no rádio. Normalmente o pessoal empregado no rádio tinha estudo, ou se tratava de artistas já famosos no teatro. Contudo, para estas produções incertas, muitos artistas eram selecionados na Praça Tiradentes, na definição de Mario Brasini um “ponto para os artistas desocupados”<sup>376</sup>.

No entanto, a novela foi um sucesso e por isso foi alongada. Era comum que produções bem aceitas pelo público tivessem adição de capítulos. Se ignoradas pelo público, acabavam rápido, ou simplesmente tinham sua trama transformada pela produção que, às vezes, matava todos ou alguns personagens, o que podia significar demissões.

Esse tipo de produção artística democratizava o acesso de idosos, deficientes, pessoas do interior do Brasil e a todos que por algum motivo não pudesse frequentar o teatro. Oduvaldo Viana fala emocionado sobre uma carta que recebeu de uma ouvinte: “eu sou paraplégica, nunca pude ir ao teatro, mas agora [com o rádio] eu posso ouvir as suas novelas.”<sup>377</sup>

A estética da produção do rádio é bastante peculiar. Com a intenção de causar emoção e entreter o ouvinte muitos programas foram pensados para ser interativos. No rádio se pensava em reproduzir e montar sons que conseguisse despertar a memória e a sensibilidade do ouvinte. Muitas vezes, isso era feito de maneira amadora, sobretudo porque, apesar do rádio popular ser uma novidade espetacular nas comunicações do país,

<sup>372</sup> Depoimento de Floriano Faissal ao MIS – 7/9/1976.

<sup>373</sup> Depoimento de Mario Lago ao MIS – 17/9/1992.

<sup>374</sup> Depoimento de Floriano Faissal ao MIS -7/9/1976.

<sup>375</sup> *Idem.* E <http://www.radionovelas.com.br/cronologia.html> acessado em 17/11/2011

<sup>376</sup> Depoimento de Mario Brasini ao MIS – 22/6/1993.

<sup>377</sup> Depoimento de Oduvaldo Viana ao MIS – 13/10/1967.



a tecnologia apresentava uma série de limitações. Como quando houve a necessidade de reproduzir o som de um submarino. Sem saber como fazê-lo, os atores acabaram levando o microfone até a descarga e acionando-a para imitar o som. O microfone era outro problema, porque não se tratava apenas da voz do ator, mas de driblar os ruídos típicos do equipamento e o *delay* das ondas radiofônicas pelo país.<sup>378</sup> Em depoimento ao MIS, Abigail Maia diz: “O microfone é uma coisa muito ingrata, ainda mais quando [o artista] vem do teatro. Porque certas coisas no teatro dá um aspecto, uma coisa de arte tal que no microfone não dá. Chorar por exemplo.”<sup>379</sup> A história do submarino é interessante para mostrar as dificuldades de fazer rádio no Brasil entre as décadas de 1930 e 1940, mas também tem a função de expor o trabalho em equipe dos artistas.

Prevalencia o espírito de colaboração na Rádio Nacional, todo mundo fazia tudo, Dircinha, eu, Mesquitinha, Grande Otelo (...). Depois que veio a especialização ai escangalha tudo, porque quando o cidadão é artista ele tem que fazer tudo, por isso é artista. E o artista tem que ter aquela capacidade de imitação que todo artista tem dentro dele.<sup>380</sup>

Com o rádio tão atrelado ao aparelho estatal, sobretudo sendo o presidente tão próximo dos artistas, é de se imaginar que em algum momento, pelo menos a Rádio Nacional, se tornasse cabide de emprego para os artistas próximos do poder. Apesar do “espírito de colaboração” que existia na Rádio, Floriano Faissal declara que na Rádio Nacional “tinha dois anões que tinham sido contratados por algum político. Eles não faziam nada na Rádio”.<sup>381</sup> Sendo ela uma instituição pública, pelo menos a partir de sua encampação em 1940, a indicação de empregos pode ter sido algo muito corrente. Mas a declaração de Floriano mascara conflitos internos dos artistas nas rádios por influência e prestígio.

[No teatro] a plateia chora ou ri é uma reação passiva, ninguém te taca uma cadeira. No estudo havia a reação daqueles atores que estavam ali representando a peça comigo e cada um com vontade de me matar vivo, entende? Como esse ilustre desconhecido agora aparece aqui e vai fazer o primeiro papel da peça?<sup>382</sup>

No trecho citado o mesmo artista falando sobre sua estreia no rádio, em 1938, demonstra insegurança perante os colegas. Mesmo sendo um ator conhecido no teatro, ele não dominava as técnicas do rádio e os colegas, em um primeiro momento, resistiram a ele. Isso acontecia porque o trabalho no rádio era considerado muito bom. O artista podia continuar a trabalhar na profissão que escolheu, mas sem os problemas e inseguranças das companhias teatrais. O rádio era o emprego perfeito para os artistas criarem seus filhos, se aposentarem e se tornarem celebridades nacionais. Tudo isso com um salário bastante bom.

Parei de fazer teatro em 1938 e fui para a Rádio Nacional. (...) Deixei o teatro porque minhas filhas estavam começando a estudar e eu precisava estar ao lado delas. Elas tinham naturalmente que estudar, porque a vida de atriz fica muito fora de casa. Porque aí ou você se dedica a família ou se preocupa com o teatro. Era uma vida muito incerta para duas moças que precisavam estudar. Eu

<sup>378</sup> Depoimento de Abigail Maia ao MIS – 20/9/1967.

<sup>379</sup> *Idem.*

<sup>380</sup> Depoimento de Floriano Faissal ao MIS – 7/9/1976.

<sup>381</sup> Depoimento de Mário Brasini ao MIS – 22/6/1993

<sup>382</sup> Depoimento de Floriano Faissal ao MIS – 7/9/1976.

disse: - Não, agora eu vou descansar. Quando eu larguei não foi para ir para a Rádio não, absolutamente não pensei.<sup>383</sup>

Embora Abigail Maia diga que não trocou o teatro pelo rádio, já que se aposentaria de qualquer forma do primeiro em 1938, o que ela fez foi justamente aproveitar os benefícios do emprego em rádio, já que não queria continuar tendo a vida de uma atriz teatral. Ela chega a admitir que aceitou o emprego na Rádio por necessidade financeira, uma vez que foi convidada por Celso Guimarães.

Os empregados típicos das rádios eram homens brasileiros. Dos cerca de 260 empregados em rádio, 242 eram brasileiros e todos os estrangeiros tinham visto permanente, o que demonstra a missão das rádios de falar das “coisas nossas”. Além disso, outra característica dos artistas que trabalhavam em rádios dizia respeito ao gênero, apenas 90 eram mulheres. Essa diferenciação por sexo era definida pelos artistas típicos das rádios, os locutores. Dos 43 empregados em rádio, apenas 5 eram mulheres. Nos outros tipos artísticos, existe equilíbrio entre homens e mulheres, com pequena vantagem para os homens. No entanto, não há diferenças salariais reproduzidas por gênero.

Nas rádios, existiam prazos de contratos variados, algumas vezes por um determinado número de apresentação, outras por anos. A Rádio Tupi fez com Ary Barroso um contrato de oito anos (19/3/41 - 1/6/49). No entanto, o mais típico eram contratos de um ou dois anos, que podiam ser renovados por até quatro. Era muito comum as rádios renovarem os contratos muito antes da proximidade do fim dos mesmos. Dessa maneira, o caso de Ary Barroso, permanecendo muito tempo empregado pelo mesmo contratante era comum aos artistas de rádio. O mais interessante para o artista era o salário pago nas rádios, que superava em muito as companhias teatrais e os cassinos. Nas rádios, todos ganhavam bem se comparado às outras opções de trabalho dos artistas, mas os mais famosos recebiam salários muito elevados. Vale lembrar que o próprio rádio era o veículo para tornar um artista celebridade nacional, mas o artista considerado de sucesso - aquele que pode com mais facilidade barganhar prazos de contrato e salários - deveria ser conhecido e fazer sucesso no eixo Rio - São Paulo. Diferente dos cassinos as rádios facilmente liberavam seus artistas para ter outros contratos, seja com companhias teatrais, cassinos ou no exterior.

O Rádio, diferentemente do cinema, tornava celebridades os artistas brasileiros, e isso foi bastante importante com relação ao mercado de trabalho nacional. A rádio e o teatro faziam parte da vida de muitos artistas. O reconhecimento do trabalho no teatro levava o artista a ser convidado a trabalhar em rádio, tal como o sucesso da sua voz no rádio podia levá-lo ao teatro. Não tive acesso a nenhum registro onde o artista entendesse o rádio como concorrente do teatro. Muito pelo contrário, o rádio era uma alternativa para artistas idosos ou para aqueles que após a construção de família resolveram não mais viajar. Além disso, o rádio servia para fazer publicidade de peças. Inclusive o Sindicato dos Artistas apoiava as rádionovelas e o rádioteatro, dizendo que esses programas incentivam a curiosidade do público no teatro e em seus artistas.

O rádioteatro fez com que o país inteiro se interessasse pelo teatro, pelas peças, pelos artistas, e de tal modo que a reação do público, correndo para o teatro, é evidentemente, utilíssima a difusão cultural, por intermédio de arte cênica, temas patrióticos, morais e recreativos.<sup>384</sup>

Até agora muito foi falado sobre Rádio Nacional, porque dela fizeram parte muitos artistas, além de ser a maior do período, e por ter sido encampada em 1940,

<sup>383</sup> Depoimento de Abigail Maia ao MIS – 20/9/1967.

<sup>384</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1938.

apresenta suas fontes preservadas e de fácil acesso aos pesquisadores. No entanto, além da Rádio Nacional, existiam a Rádio Tupi, a Mayrink Veiga, a Rádio Fluminense, Rádio Transmissora, Rádio Ipanema e a Rádio Sociedade.<sup>385</sup> Segundo Barros, o interesse do poder público pelas rádios fez com que muitas delas fossem compradas pelo Estado<sup>386</sup>, mas nenhuma foi tão popular quanto a Rádio Nacional.

Para o radialista existia formação especial, que envolvia colocação vocal. Ele precisava ter conhecimento de uma série de assuntos da atualidade. Mario Lago é um ótimo exemplo, pois representa um artista que acumulou muitas funções: ator, escritor, músico e radialista. Atuando no rádio, no teatro e como militante comunista, Mario Lago teve que se entender com a censura e com o desgosto da família por ele não atuar em uma profissão que necessitasse “usar casaca” como desejava a mãe. Ele não fez parte do Sindicato dos Artistas, talvez por considerá-lo muito próximo do Estado, mas atuou junto ao Sindicato dos Radialistas, que foi fundado em 1935 e oficializado em 1937<sup>387</sup>.

A censura no rádio era bem mais aprimorada do que nos outros meios de diversão. O caráter nacional da produção e o investimento governamental no setor como meio de propaganda estatal já aponta para a atenção que o rádio receberia da censura. No que diz respeito ao trabalho dos artistas, normalmente havia a possibilidade de encaixar em algum quadro ideias “subversivas”, que só chegariam ao conhecimento da censura após irem ao ar. Nesse tempo, o artista poderia ser chamado a depor, ir preso, ou até ter sua casa invadida e objetos apreendidos, mas se ele tivesse um bom argumento para defender que não agiu contra o regime, nada lhe aconteceria e ele voltaria normalmente ao trabalho. Havia ainda uma espécie de cooperação entre os artistas das rádios, inclusive entre produtores e redatores. Mario Lago conta que como era um artista comunista conhecido muitas portas lhe foram fechadas, no entanto alguns amigos artistas o ajudaram em sigilo. Certa vez, ele mesmo sendo ateu foi convidado a escrever radionovelas religiosas, com a ajuda de um amigo anarquista escreveu sobre a vida de São Pedro, o conteúdo da novela tinha cunho revolucionário, por isso, chamou a atenção da censura. No entanto, a história contada por Mário Lago condizia com o que pregava a bíblia e nada pode ser feito contra ele.<sup>388</sup> Claro que havia denúncias de colegas nas rádios, mas foi em 1964 que se instalou o que Mário Lago chamou de “terror”, muitos foram os demitidos por suspeitos de serem comunistas ou terem atividade sindical.

### 3.4) O cinema – um concorrente do teatro?

Na busca por compreender a transformação das artes no fim do século XIX e início do XX, Benjamin percebe que a reprodutividade das obras de artes revoluciona o acesso e o conceito de produção artística e do próprio artista. Ao serem produzidas para um público amplo, elas se tornam cada vez mais produto do capitalismo. Isto seria a emergência da cultura de massas que passa a existir pela dinâmica da vida metropolitana, na qual a tecnologia e a rapidez são incorporadas ao cotidiano. Não é à toa que ele destacou o declínio do teatro frente ao cinema, fenômeno que pode ser percebido também no Brasil pelas queixas das instituições ligadas ao próprio teatro. No entanto, a mercantilização do teatro é bastante perceptível com a expansão das empresas teatrais. Benjamin entende o artista de cinema como um trabalhador alienado do produto de seu trabalho.

<sup>385</sup> Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

<sup>386</sup> BARROS, *Ibidem*. 2010. p.72.

<sup>387</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1937.

<sup>388</sup> Depoimento de Mário Lago ao MIS – 17/2/1992.

Este mercado, no qual ele (o artista) não vende apenas sua força de trabalho, mas sua pele, seus cabelos, seu coração e seus rins, no momento em que o ator lhe presta um trabalho determinado não pode mais imaginá-lo, do mesmo modo como sucede com um objeto qualquer produzido numa fábrica. É esta, sem dúvida, uma das causas da opressão que envolve o ator diante do aparelho, uma das causas dessa nova angústia assinalada por Pirandello. À medida em que restringe o papel da *aura*, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a “personalidade” do ator: o culto da “estrela”, que favorece o capitalismo dos produtores cinematográficos, protege esta magia da personalidade, que há muito já está reduzida ao encanto podre de seu valor mercantil.<sup>389</sup>

Mas, para o ator do período estudado, o trabalho no teatro e no cinema não eram mundos opostos. Além disso, mesmo no teatro popular, as longas jornadas de trabalho decorrentes, dentre outras coisas, das apresentações por sessões, torna fácil a comparação entre a exploração de um ator teatral e a de um trabalhador típico.<sup>390</sup>

O cinema em si não é um inimigo do teatro, desde que este seja devidamente organizado. O mal que advém do cinema para o teatro é a ação dos distribuidores de filmes, que, por contratos atrevidos, proíbem os proprietários ou concessionários de teatro com écran a exibição, em conjunto, de palco e filmes. (...) O filme falado é nada mais, nada menos, um meio muito forte de infiltração da língua do país de originário no país importador. Ao demais, com ele sobrem a abolição das orquestras nacionais, cujos elementos se vêm assim privados de funcionar, e, muitos deles, vão aumentar o corte dos sem trabalho, originando o desperdício de maior soma de energias por parte do Governo.<sup>391</sup>

Nessa conjuntura, a relação entre o teatro e o cinema ganha contornos conflituosos. Martins defende que o cinema nasceu e cresceu junto à cidade moderna, abarcando como consumidores no mercado da diversão as classes médias e baixas, devido aos baixos preços dos ingressos<sup>392</sup>. Essa relação entre o cinema e a modernização é clara. O cinema ganha força no Rio de Janeiro a partir da iniciativa de Pascoal Segreto, ainda no século XIX<sup>393</sup>, mas antes dele já havia filmagens de paisagens ou de ações do cotidiano. Os primeiros filmes que chegaram e foram produzidos no Brasil, entre o final do século XIX e início do XX, eram de curta duração, sem som e causava grande empolgação. Com o crescimento da indústria cinematográfica estrangeira, foram sendo criadas salas de cinemas, algumas delas aproveitando da estrutura de teatros. Era comum a exibição de filmes conjugada aos espetáculos teatrais. Como os filmes eram mudos, era necessária uma orquestra durante as exibições, mas dada a evolução técnica da indústria cinematográfica o emprego desses artistas foi se tornando caro e desnecessário. Oscarito falou sobre as consequências do cinema falado para os que trabalhavam em orquestras: “estavam colocando para fora os músicos do cineteatro por causa das fitas importadas musicadas”<sup>394</sup>.

<sup>389</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: in LIMA, Luiz. Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p.224

<sup>390</sup> NUNES, Mário. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. 1 v. *Apud*. TROTTA, Rosyane. *Ibidem*. Vol 2, p. 130.

<sup>391</sup> Anuário da Casa dos Artistas, 1940.

<sup>392</sup> MARTINS, *Ibidem*. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. p. 19 – 23.

<sup>393</sup> MARTINS, *Ibidem*. 2004. (Mestrado em História). p. 94 – 113.

<sup>394</sup> Depoimento de Oscarito ao MIS – 11/09/1978

Gomes, ao estudar o início do século XX, não considera o cinema como concorrente do teatro, percebendo no primeiro um atrativo para o aumento da produção teatral e conseqüentemente maior oferta de trabalho para artistas.<sup>395</sup> No entanto, com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, sobretudo com o cinema falado, a presença de orquestra e apresentações teatrais nos cinemas se tornaram dispensáveis e fatores de encarecimento do ingresso. Os ingressos do cinema eram mais baratos que os do teatro, primeiro porque o público era maior, segundo porque uma vez adquirido as fitas os custos das apresentações eram fixos. Além disso, os números relativos a meados da década de 1930 até meados da de 1940 mostram uma realidade desanimadora para o teatro enquanto diversão de massas.<sup>396</sup>

Em sua autobiografia Procópio declara que nos anos de 1926 e 1927 houve uma grande reação de artistas contra empresários que tentavam transformar os teatros da capital em cinemas. Segundo ele houve uma “reação de classe”, onde artistas, artistas-empresários como ele e “pessoas interessadas” estava do lado do teatro travando debates nos jornais. Esse foi entendido como um dos momentos de “crise” no teatro e os empresários que passavam a se dedicar ao cinema em detrimento do teatro eram considerados desconhecedores da arte, visando em seus empreendimentos apenas ao lucro.<sup>397</sup>

A tabela 7 mostra que entre 1935 e 1937 o número de cinemas e cineteatros é bem maior do que de teatros, circos e circoteatros, enquanto as tabelas 7 e 8 mostram respectivamente que o número do expectadores das sessões cinematográficas para o ano de 1934 já é bastante superior a soma de todos os expectadores de apresentações teatrais e que para o mesmo ano o número de apresentações cinematográficas supera igualmente o de apresentações teatrais.

Tabela 7 – Número de casas de casas de diversões no Rio de Janeiro por anos

	1935	1936	1937
Teatros	16	6	9
Cinemas e cineteatros	98	86	94
Circos e circoteatros	39	4	17
Dancings	8	4	25
Outras casas de diversões	39	27	34

Tabelas montadas a partir do censo elaborado pela Censura teatral no Distrito Federal (1934, 1935, 1936,1937). Dados disponíveis em [http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos\\_pdf/cultura.shtm](http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/cultura.shtm)

<sup>395</sup> GOMES, *Ibidem*. 2004. p. 49 – 70.

<sup>396</sup> Censura teatral, 1934.

<sup>397</sup> FERREIRA, *Ibidem*. 2000. p. 93 – 96.

Tabela 8 – Número de espectadores por tipo de espetáculo no Rio de Janeiro - 1934

Operas e operetas	48.708
Dramas	35.729
Comédias e sainetes <sup>398</sup>	842.907
Revistas	784.891
Cinematográficas	10.879.600
Outros gêneros	56.400

Tabelas montadas a partir do censo elaborado pela Censura teatral no Distrito Federal (1934) Dados disponíveis em [http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos\\_pdf/cultura.shtml](http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/cultura.shtml)

Tabela 9 – Números de espetáculos por tipo no Rio de Janeiro - 1934

Operas e operetas	66
Dramas	122
Comédias e sainetes	1478
Revistas	978
Cinematográficas	54398
Outros gêneros	141

Tabelas montadas a partir do censo elaborado pela Censura teatral no Distrito Federal (1934) Dados disponíveis em [http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos\\_pdf/cultura.shtml](http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/cultura.shtml)

Com estes dados, é possível imaginar que os cineteatros estavam absorvendo a mão de obra artística e oferecendo mais empregos. Mas se levarmos em consideração as fichas de registro de artistas, apenas cinco cinemas no Distrito Federal apareceram como empregadores de artistas entre 1935 e 1945. Assim, pelos dados apresentados, a maioria dos cinemas não empregava artistas. Alguns que o fizeram eram: Atlântica Cinematográfica, Auditório Silva Peixoto, Fábrica Odeon, Cinema Colonial e Cinema Olinda. Eles pagavam um cachê baixo para a maioria dos artistas e os contratos dificilmente ultrapassavam um mês.<sup>399</sup> Os dados do censo de serviços de 1940 também atestam a pouca participação dos artistas teatrais nos gastos das empresas cinematográficas, como fica expresso na tabela 10.

Tabela 10 - Salários e vencimentos pagos a artistas no ano de 1939

	Estabelecimentos declarados	Valor (Cr\$1000)
Teatros	2	2667
Cinemas e cineteatros	1	4

Tabela elaborada a partir dos dados do censo dos serviços (teatro, diversões e radiodifusão) de 1940 do Distrito Federal.

Outro ponto a ser analisado é a indústria cenográfica nacional. Ela era muito frágil se comparada à indústria estrangeira. Os filmes americanos conquistavam o mercado

<sup>398</sup>Obra dramática breve, cômica e satírica, com apenas um ato tratando de assuntos cotidianos.

<sup>399</sup> Informações retiradas de Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

brasileiro impondo padrões estéticos muitas vezes desconhecidos nacionalmente aos artistas brasileiros. Foi, somente com o surgimento da Cinédia, mas, sobretudo, com a Atlântida, que o cinema nacional produziu ídolos, e em parte isso se devia ao racionamento de filmes importados, consequência da 2ª Guerra Mundial.<sup>400</sup> No entanto, os artistas que faziam cinema já eram conhecidos no teatro, no rádio ou como músicos, como o caso de Vicente Celestino quando interpretou “O ébrio”. A maioria destes artistas vê seus trabalhos no cinema como um fracasso.<sup>401</sup>

O Sindicato dos Artistas entende o nascimento do cinema brasileiro a partir das empresas citadas acima. Ele seria, no Brasil, uma forma de arte que “deve muito ao teatro”, por empregar tanto seus artistas como sua estética na elaboração de filmes nacionais. O problema era que apenas uma parcela pequena dos artistas conseguia espaço no cinema, e como a maioria dos filmes exibidos era estrangeiros, sobretudo hollywoodianos, o mercado de trabalho ficava ainda mais restrito para os artistas nacionais.

O cinema no Brasil começa a fazer-se com gente de teatro: Gilda Abreu, Roulien, Mesquitinha, Jayme Costa, Conchita Moraes, etc. Do teatro saem autores e diretores - Oduvaldo Viana e Juracy Camargo, por exemplo. Cenógrafos como H. Colombo são ainda o testemunho da contribuição do teatro para a existência da nossa sétima arte.<sup>402</sup>

É interessante destacar também o amadorismo característico do período anterior a essas empresas, que passaram a dominar a produção cinematográfica nacional. Os produtores de filmes podiam enganar o artista mais facilmente, uma vez que o pagamento não era no instante do trabalho.

Eu saí para o centro da cidade e notei que um camarada estava me acompanhando. Que esse homem quer comigo? Parava e ele parava também. Eu disse: “O senhor quer alguma coisa comigo”. “- Não é que eu estou fazendo um filme e eu preciso de um galã cínico”. “- O senhor está me achando com cara de galã cínico?” “- Não seu tipo![estilo corporal]” “-Então tá bem, eu topo.” Eu topava qualquer parada. Era um italiano que ia fazer o filme. Então eu fui lá, filmei no bondinho e depois o italiano fugiu com o dinheiro.<sup>403</sup>

Todavia, é justamente nos anos pós 1930 que o Estado passa a se preocupar com a produção de cinema nacional. Com a exceção do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) todas as outras instituições citadas por Martins, na passagem abaixo, abrangem as produções teatrais e radiofônicas. De específico para a área do cinema foi promulgada, em 1932, a lei que obrigava a exibição de cinejornais brasileiros durante as sessões de cinema.<sup>404</sup> Além disso, o regimento do DIP possui uma parte tratando apenas da censura no cinema. No entanto, na visão de Barros o cinema foi um instrumento pouco utilizado pelo Estado Vargas, mesmo durante a Segunda Guerra Mundial, quando comparado ao teatro e ao rádio.

Durante a década de 1930, pela primeira vez, o Estado brasileiro criou uma estrutura voltada especificamente para a área cultural, incluindo o cinema. Como ministro da Educação e Saúde entre 1936 e 1945, Gustavo Capanema deu forma ao Conselho Nacional de Cultura, ao Serviço do Patrimônio

<sup>400</sup> BARROS, *Ibidem*. 2010 p. 60.

<sup>401</sup> Depoimento de artistas ao MIS. Ver: Floriano Faissal e Aracy Cortes.

<sup>402</sup> Anuário da Casa dos Artista, 1937.

<sup>403</sup> Depoimento de Oduvaldo Viana ao MIS – 13/10/67.

<sup>404</sup> DECRETO Nº 21.240 – DE 4 DE ABRIL DE 1932 – Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=213&sid=69>

Histórico e Artístico Nacional, ao Serviço Nacional de Teatro, ao Instituto Nacional do Livro, ao Serviço de Radiodifusão Educativa e ao Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Para além da produção fílmica formulada pelo Estado com o INCE, o país começava a ampliar sua produção cinematográfica com a inauguração de importantes estúdios particulares, como a Cinédia (1930), a Atlântida (1941) e a Vera Cruz (1950).<sup>405</sup>

A expansão do cinema, com sua facilidade no que diz respeito à reprodutibilidade da arte, cumpriu o papel de atingir o interior do Brasil, que até então contava apenas com os circos itinerantes e com as companhias que mambeavam. Os números dos censos atestam a fala de Mario Brasini: “raras cidades tinham teatro, tinham cinemas que interrompiam suas atividades normais para fazer teatro.”<sup>406</sup> Nessas condições a proliferação das salas de cinema pelo interior auxilia os artistas e empresários em viagem, já que facilita a montagem e exibição de peças. No entanto, no Rio de Janeiro, embora incrementalmente o mercado das diversões, o cinema marca uma significativa diminuição do mercado de trabalho para os artistas, sobretudo os mais humildes e menos inseridos na categoria.

Em suma, o cinema como produção artística no período estudado podia ser um concorrente do teatro na busca do público, mas não o era na produção estética ou com relação a quem elegia como ídolos. O cinema, enquanto produto da cultura de massa e da industrialização, se mostra como agente de expansão das opções de diversões no país. Porém, marca também a diminuição de ofertas de empregos para artistas, já que com o cinema falado as orquestras estavam sendo dispensadas dos cinemas e o teatro passando a apresentar público cada vez mais reduzido. Mesmo levando em consideração os cineteatros, como mostram as tabelas acima, os números de artistas empregados e os gastos com o pagamento de ordenados de artistas eram muito inferiores nos cinemas, quando comparado aos teatros.

### 3.5) Os artistas sindicalizados

Percebemos, através de tudo que foi dito, que os artistas como categoria trabalhista apresentam inúmeras peculiaridades que dificultam as análises sobre classe e consciência. Pensando nos atuais problemas que os pesquisadores enfrentam ao tratar desses temas, Mike Savage propõe que reflexões sobre a classe devem partir da análise das condições materiais, englobando características do trabalho, da cultura e do cotidiano. Ou seja, o conjunto de pontos que definem o espaço de ação política e social do trabalhador.

Sublinho que o traço distintivo da vida operária não se apoia exclusivamente no processo de trabalho (como frisariam os marxistas) nem no mercado de trabalho (como desejariam os weberianos), mas na *insegurança estrutural* vivida por todos os trabalhadores. Na sociedade capitalista, a retirada dos meios de subsistência das mãos dos trabalhadores significa constrangê-los a acharem estratégias para lidar com a aguda incerteza da vida diária, que deriva de seu estado de impossibilidade de reprodução autônoma e sem o apelo a outras agências.<sup>407</sup>

Mike Savage utiliza a categoria “insegurança estrutural” para entender a condição do trabalhador na sociedade capitalista. Os artistas, sobretudo de pouca visibilidade que

<sup>405</sup> MARTINS, *Ibidem*, 2009, p. 21-22.

<sup>406</sup> Depoimento de Mário Brasini ao MIS – 22/6/1993.

<sup>407</sup> SAVAGE, Mike. “Classe e história do trabalho”. In: BATALHA, Claudio; SILVA, Fernando Teixeira da.; FORTES, Alexandre. **Cultura de classe**. São Paulo: Unicamp. 2004. p.33.



trabalhavam no teatro e no circo, como foi discutido acima, viviam e trabalhavam em uma situação de grande insegurança, dependendo de contratos esporádicos e dos baixos cachês. Mesmo os artistas famosos precisavam criar e manter ativa uma vasta malha clientelista ou paternalista.

Com algumas ressalvas, a análise de Norbert Elias sobre a pequena comunidade de trabalhadores de Winston Parva admite paralelos com o caso dos artistas. Elias verifica que os membros de tal comunidade apresentam histórias e condição de vida bastante semelhantes, tendo a princípio apenas uma diferença: uma parte das pessoas chegou à comunidade depois da outra, os *outsiders*. A primeira, os “estabelecidos”, construiu as bases do poder local, se considerando superior aos recém-chegados. Esta divisão se ampliará com o tempo, fazendo com que a sectarização imaginária se torne real, influenciando os dados de escolaridade e violência urbana, por exemplo<sup>408</sup>.

No caso dos artistas, existia o grupo que se considera “artista de qualidade”, apesar da necessidade de dobrar-se à bilheteria<sup>409</sup> e que considerava outros como “artistas desocupados”<sup>410</sup> - que costumavam ficar parados nas praças ou na frente dos teatros à espera de alguma possibilidade de emprego.<sup>411</sup> Os artistas “de qualidade” muitas vezes olhavam os “desocupados” como inimigos, pois consideravam que eles puxavam os salários para baixo e que corroboravam para a ideia do artista como vagabundo. As redes de solidariedade procuravam afastar esses elementos da “verdadeira classe teatral”.<sup>412</sup>

Os “artistas desocupados” eram na verdade pessoas bastante pobres que não tinham protetores na categoria nem haviam caído no gosto do público. Podia ser que alguns artistas ou empresários o ajudassem, de maneira pessoal, com algum dinheiro ou lhes oferecesse algum trabalho, mas nada que pudesse quebrar o elo entre o grupo estabelecido. Os primeiros papéis e os melhores locais de trabalho nunca seriam ofertados para essas pessoas. Para esses artistas se estabelecerem na profissão precisavam agradar ao público e conseqüentemente aos empresários. A partir daí, poderiam ver mudanças qualitativas nas condições de vida e nas facilidades da busca por emprego. Grande Otelo conta que, no processo de construção da sua carreira no Rio de Janeiro, passou por muitas dificuldades e mesmo já tendo viajado para a Europa e com emprego fixo com Jardel Jercolis, embora sem contrato, ainda não tinha sido “visto pelo público”.

Nesse meio tempo o Jardel me dava 2 mil reis, 5 mil reis e eu ia me segurando. Eu sempre encontrava com ele na Rua Chile quatro e meia, cinco horas da tarde, ele estava por ali. Quando não estava eu tinha que esperar até duas horas da manhã para apanhar os 5 mil, reis se não nem comia nem bebia. (...) Morava em uma hospedaria, com meu amigo, Lázaro, um judeu que também lutava pela vida. (...) No dia seguinte [da apresentação triunfal] Jardel pede para eu arrumar uma vaga e deixo a hospedaria.<sup>413</sup>

Otelo diz que em uma das suas apresentações com Jardel Jercolis, quando cantou e dançou “como carioca”, mesmo não tendo sido a sua estreia, foi a partir de quando ele conseguiu ser notado. Causando tamanha emoção no público, Jardel tratou de proteger o artista, pois a repercussão da ótima apresentação da mais nova revelação chegaria muito rapidamente aos ouvidos dos outros empresários da Tiradentes e imediações. Jardel falou para Otelo procurar um lugar melhor para viver e providenciou um contrato de trabalho

<sup>408</sup> ELIAS, Norbert & SCOTSON, Jonh L. **Os Estabelecidos e os outsiders; sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.p. 19 – 50.

<sup>409</sup> Ver depoimento de Dulcina Moraes ao MIS.

<sup>410</sup> Termo usado por Mario Brasini em Depoimento ao MIS – 22/6/1993.

<sup>411</sup> Depoimento de Grande Otelo ao MIS – 24/10/1985. Ver também: VIOTTI, *Ibidem*. p.91 – 124.

<sup>412</sup> Boletim da Casa dos Artistas – vários números e Anuário da Casa dos Artistas – Vários números.

<sup>413</sup> Depoimento de Grande Otelo ao MIS – 24/10/1985.

para evitar que outro empresário tirasse dele o artista que havia revelado. Tal como Otelo, havia muitos artistas em situação parecida, inclusive sendo “empresariado” de longe por Jardel, mas poucos conseguiram se destacar, a partir do próprio trabalho ou de outras estratégias.

Dessa maneira, os artistas “desocupados”, ou “outsiders”, procuravam formas de fazer parte da categoria. Se não tivessem nascido em uma família de artista ou não conseguissem um bom padrinho teriam que encontrar uma forma de encantar o público, ou um empresário, caso contrário teriam de escolher outra profissão. Assim, é possível entender os diversos rumores de romances entre artistas e pessoas poderosas, inclusive empresários do setor de diversões, como uma das formas possíveis de alavancar a profissão e legitimar-se no meio.

Esses artistas, que são levados pelo público e pelos empresários para o apogeu da profissão, apesar de aceitos no grupo hegemônico continuarão sendo vistos de maneira sectarizada, como membros da nobreza togada. Sem a carga pejorativa dispensada por Mario Brasini, Floriano Faissal designa artistas genéricos e coristas de “artistas de poucas letras” ao falar sobre a suposta pouca instrução da categoria. Com essa fala ele, que foi presidente do Sindicato dos Artistas, mostra que a diferenciação interna da categoria se dava também pelo gênero artístico, ao mesmo tempo em que diferencia a si e o seu grupo ilustrado da massa de artistas.

No entanto, analisando os dados dos artistas registrados na polícia, mesmo o grupo de artistas “desocupados” ou “de poucas letras” declarou possuir ao menos parte do ensino primário, ou seja, dominavam os conhecimentos sobre a leitura e a escrita ainda que de maneira elementar. Claro que o fato das fichas serem preenchidas por autodeclaração permitem que duvidemos do seu conteúdo, mas de fato a todos os artistas era imprescindível o mínimo de leitura, que os permitisse decorar ao menos um texto simples. Isto certamente era um dado muito favorável para a categoria dos artistas, que não dependia de instrução específica.

No censo de 1940, 55,9% da população brasileira se declarou analfabeta, ou seja, sem possibilidade de ler um “bilhete simples escrito em língua corrente”.<sup>414</sup> No entanto, o nível de instrução não pode ser usado para diferenciar artistas sindicalizados dos não sindicalizados. Claro que entre os membros do sindicato estava a elite profissional, e no interior dela personalidades como Procópio Ferreira e Cacilda Becker, que tinham formação superior. Mas, a maioria dos sindicalizados possuíam apenas o ensino primário, inclusive Floriano Faissal, que acusou uma parcela dos artistas de possuir “poucas letras”. Os artistas registrados possuidores de ensino superior eram em sua maioria estudantes, que não se tornariam artistas profissionais até o final da década de 1940, a menos que estivessem no grupo dos comediantes ou no Teatro do Estudante. Dessa forma, os anos de estudo não marcam diferenças na categoria, o que permite que parte dela considere alguns artistas de “poucas letras” é um tipo de critério de avaliação que passa ao largo da escolaridade.

Como mostra a tabela 11, a maioria dos artistas possuía ensino primário, e uma quantidade expressiva possuía também o ensino secundário. Os homens costumavam ter significativamente mais anos de estudos que as mulheres. Enquanto elas tendiam a parar de estudar ainda no nível primário eles prosseguiram os estudos. O número de analfabetos é praticamente nulo, correspondendo a cerca de 0,2% da categoria, ainda se considerarmos que os que não declararam instrução fossem analfabetos, isto representaria apenas 0,5% dos artistas registrados.

---

<sup>414</sup> FERRARO, Alceu Ravello. “Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos?”. In: *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002.

TABELA 11 – Os artistas por nível de instrução

Nível de instrução	Homens	Mulheres	Total
Primário	658	745	1403
Secundário	523	372	895
Superior	81	28	109
Analfabeto	2	3	5
Não declarou	20	23	43

Tabela montada a partir dos dados das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

A Casa dos Artistas era o lugar onde os artistas “de qualidade” se agrupavam. Lembro que essa característica não se traduzia automaticamente em riqueza, mas em *status* profissional. Quando se torna Sindicato dos Artistas a instituição continua valorizando os mesmos ideais de quando era uma associação beneficente, por isso mantém o abismo entre os artistas “aceitos” e os “desocupados”. Não se trata apenas de excluir, mas de criar filtros que regulassem a adesão de novos membros. Claro que ao sindicato interessava o maior número possível de membros, mas atestar a “qualidade” e a confiabilidade sobre uma gama imensa de pessoas cujo trabalho não pode ser qualificado era uma tarefa complicada. Como Sindicato, a entidade chegou a expor o caráter excludente da categoria até a suposta transformação de postura ocorrida após a legislação teatral de 1928. Segundo o Anuário da Casa dos Artistas de 1937: “A profissão teatral era uma espécie de casa fechada, onde se poderia ler o indefectível cartaz: “- Proibido o ingresso de pessoas estranhas”. O acesso dependia de fatores e circunstâncias especiais.” No entanto, tal transformação da categoria e as consequências para o números de sindicalizados foi bastante lenta.

A situação do Sindicato dos Artistas parece semelhante a dos sindicatos e ligas de ofício de artífices do século XIX estudados por Hobsbawm. Não que o artista “de qualidade”, na Era Vargas, buscasse lutar contra a proletarização, mas ele queria manter a prioridade das ofertas de emprego e o funcionamento da sua rede de contatos e privilégios no mercado frente à expansão e capitalização do mercado das diversões.

Do ponto de vista dos trabalhadores, ela representava a superioridade *qualitativa* da especialização – e simultaneamente, de seu *status* e de suas compensações. O artífice formado por aprendizagem era o tipo ideal de aristocracia do trabalho, não porque seu ofício exigisse técnica e ponderação, mas porque um “ofício” fornecia uma linha de demarcação formal, idealmente uma linha institucionalizada, separando os privilegiados dos não privilegiados.<sup>415</sup>

Esta explicação é importante, porque há uma discrepância entre o número de artistas registrados pela polícia e os associados ao Sindicato: dos 2455 artistas nacionais registrados pela polícia, apenas 951, dentre eles 735 nacionais se sindicalizaram até 1945<sup>416</sup>. Caso sejam incluídos os artistas estrangeiros os números se distanciam ainda mais, são 3282 artistas (2455 nacionais e 827 estrangeiros) e 951 sindicalizados (735 nacionais e 216 estrangeiros). Estes dados causam estranhamento porque para exercer a atividade artística fazendo uso de todos os direitos trabalhistas tais como férias, descanso semanal remunerado, seguro acidentes, máximo de horas trabalhadas, aposentadoria, entre outros, o artista precisava estar sindicalizado e portar sua carteira de trabalho.

<sup>415</sup> HOBBSAWM, Eric J. *Artífices e aristocratas do trabalho?* In: \_\_\_\_\_ . **Mundos do Trabalho: Novos estudos sobre História Operária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p. 360 – 361.

<sup>416</sup> Livro de listagem de associados da Casa dos Artistas e Sindicato dos Artistas

Esses números não refletem uma reação da maioria da categoria contra a política trabalhista de Vargas, já que é justamente quando esses direitos parecem realmente absorvidos pela luta trabalhista que os artistas aumentam sua participação no sindicato. O ano de 1940, na gestão de Ferreira Maya, quando o sindicato se debruçou sobre as questões trabalhistas foi a época em que o Sindicato mais recebeu novos membros: 218. Na tabela 12, fica exposto o crescimento da sindicalização dos artistas, bastante tímido no intervalo de 1931 à 1935, com apenas 23 membros novos, apesar dos esforços da Casa dos Artistas para se manter como sindicato único. Mas o crescimento foi elevado e constante nos anos 1936 – 1940 e 1941 – 1945: 357 e 332 respectivamente.

TABELA 12 – Artistas sindicalizados

Anos	Número de artistas sindicalizados
Até 1930	239
1931 – 1935	262
1936 - 1940	610
1941 - 1954	951

Tabela elaborada a partir do livro de registro de sindicalizados do SATED-RJ

Além disso, os dados sobre as fichas sem contratos (779 artistas registrados na Casa dos Artistas nunca tiveram contratos e 738 tiveram apenas um) e sobre a porcentagem dos que declararam viver apenas da profissão de artista (aproximadamente 76%, como expressa a tabela 4) mostra que os registrados tinham a intenção de seguir a carreira de artista, mas não encontraram empregos e também não se sindicalizavam. Para se associar ao sindicato, o artista precisava provar que tinha participado de pelo menos três apresentações, através de recortes de jornais ou revistas ou pela declaração de empresários ou pessoas idôneas. O que se nota nas fichas é que a maioria não pode provar a participação em três apresentações através dos seus próprios documentos. Quando o empresário não fazia contrato com seus artistas, eles estavam fora da lei, mas, tal como exemplifiquei com o caso de Grande Otelo, isso era comum. Além disso, mais do que o pagamento da joia e das mensalidades<sup>417</sup>, que seriam um custo pesado para os artistas em tentativa de afirmação, o sindicato devia parecer para esses “artistas menores” como um lugar a conquistar.

É interessante que alguns números do sindicato refletem em escala menor as tabelas dos artistas registrados na polícia, enquanto outros exibem características típicas do público sindicalizado. A razão de homens e mulheres sindicalizadas é da ordem de 54% (516) e 46% (435), respectivamente, mas a distribuição de tarefas sofre algumas alterações se compararmos a tabela 13 com a tabela 5.

TABELA 13 – Artistas sindicalizados por gênero artístico

	Homens	Mulheres	TOTAL
ATOR/ ATRIZ	224 (43%)	239 (55%)	463 (49%)
AUXILIAR	146 (29%)	17 (4%)	183 (19%)
BAILARINO (A) E CORISTA	52 (10%)	131(30%)	163 (17%)
CANTOR (A)	50 (10%)	39 (9%)	89 (9%)
CIRCO	43 (8%)	9 (2%)	52 (5%)
MÚSICO	1	0	1

Tabela elaborada a partir do livro de registro de sindicalizados do SATED-RJ

<sup>417</sup> A partir de 1927: joia de 20\$000 e mensalidade de 5\$000. Informação retirada do boletim informativo da Casa dos Artistas, 1927.

Com esses, dados percebemos que alguns auxiliares não foram registrados na polícia. Das 17 mulheres que aparecem exercendo funções técnicas (1 como ponto e as outras 16 como guarda-roupas) nenhuma foi registrada, e, dentre os homens, 107 foram os registrados e 146 foram os sindicalizados. A ausência do registro das 17 mulheres e 39 homens pode ter se dado por estes já estarem em idade avançada, ou até já terem morrido no momento que as fichas começaram a ser editadas, ou por essas pessoas exercerem funções que não chamavam a atenção da censura. Porém, a maioria dos atores e atrizes eram sindicalizados (84%), enquanto dentre bailarinos e coristas apenas 26% se sindicalizou e dentre os cantores cerca de 21%. Estas cifras corroboram a hipótese dos atores e atrizes constituírem uma espécie de elite no mundo de trabalho dos artistas e que bailarinos e coristas representem setores rechaçados. Com relação aos cantores, poucos podem ter se sindicalizado porque não atuavam em teatros.

Outro ponto importante diz respeito à faixa etária dos sindicalizados. Talvez, pela larga experiência em beneficência, visivelmente muitos artistas idosos se esforçam para se sindicalizar. O que pode ser percebido pelo gráfico 2 que mostra um elevado número de membros nascidos antes de 1890. No entanto, o público de jovens também é alto, o que sugere maior possibilidade dos membros jovens das famílias de artistas entenderem as leis trabalhistas e a intervenção do Estado como algo positivo, já que o sindicato era pouco ativo no tocante à mobilização ideológica.

A família Queirolo é um bom exemplo. Entre 1942 e 1943 onze membros dessa família de artistas circenses que trabalharam juntos em diversos circos e empresas teatrais, além do Cassino Balneário Atlântico foram registrados na polícia. Destes 11 apenas 5 se sindicalizaram: José Carlos Brasil Queirolo (nascido em 1919), Alcides Serrat Queirolo (1918), Jorge Uruguay Queirolo (1921), Rolando Queirolo (1928) e José Alvaro Queirolo (1925). É interessante também que eles o fizeram por escolha própria e parecem não ter comunicado isso à família embora trabalhassem juntos. Isso pode ser constatado pelos dias aleatórios das datas de admissão. Apenas Rolando e José Álvaro, os dois primeiros a se sindicalizarem na família e que eram irmãos, se sindicalizaram no mesmo dia: 06/12/1943. Os outros três se sindicalizaram no ano seguinte. Os sindicalizados da família Queirolo representam outro movimento perceptível no gráfico a baixo. Tendo, pelo menos três deles, nascido entre 1916 e 1922 representam um grupo de jovens capazes de decidir por suas escolhas e viver por si próprio. O espaço dos nascidos entre 1902 e 1908 parece preenchido por pessoas que resistiam à influência da Casa dos Artistas, mesmo como sindicato e os nascidos partir de meados década de 1920 eram muito jovens para se sindicalizar até 1945.

GRÁFICO 2 – Artistas sindicalizados por ano de nascimento

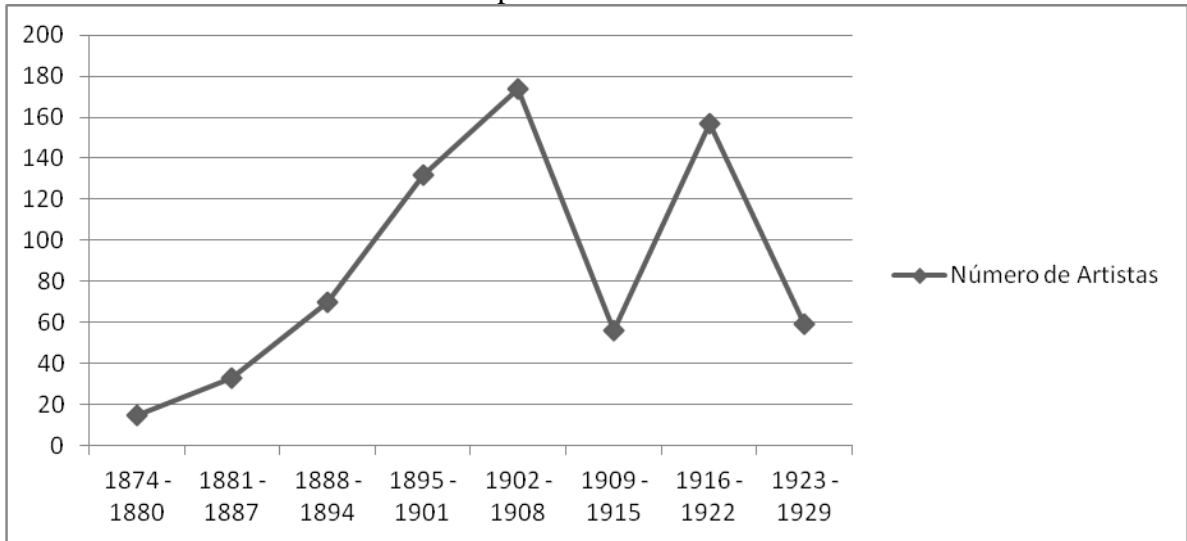


Gráfico montado a partir livro de registro de sindicalizados do SATED-RJ

Este gráfico se torna ainda mais interessante quando comparado ao montado a partir dos dados policiais, no qual percebemos uma maioria de artistas constituída de adultos jovens, tendo o período 1909 – 1915 como um ponto de ascensão do número de artistas, ao contrário, do que mostra o gráfico do sindicato. O ápice do gráfico 3 se dá em um ponto de descendência do gráfico 3 que mostra que mesmo não tendo aumento significativo do número de sindicalizados muitas pessoas tentavam se inserir na carreira artística. Estas pessoas que tendem a possuir entre 12 e 23 anos permaneciam em uma zona de invisibilidade, não conseguindo com facilidade seguir a carreira.

GRÁFICO 3 – Artistas registrados por ano de nascimento

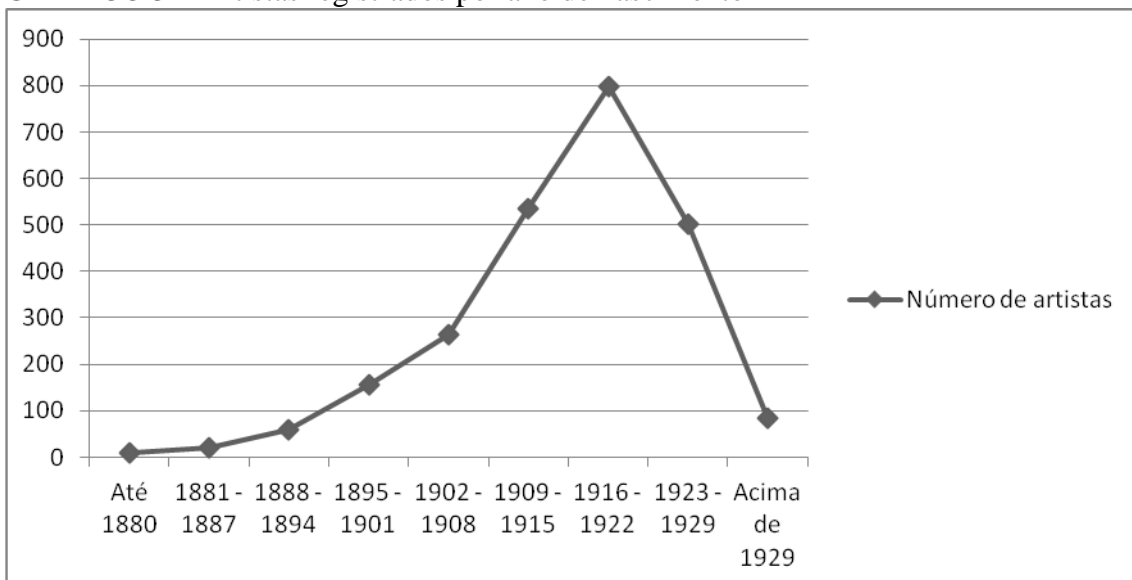


Tabela montada partir dos dados das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

TABELA 13 – Artistas registrados por idade de início da carreira

Idade em anos	Homens	Mulheres	Total
0 à 5	19	15	34
6 à 11	69	59	128
12 à 17	194	177	371
18 à 23	411	400	811
24 à 29	160	135	295
30 à 35	96	58	154
36 à 41	33	28	61
Acima de 41	6	1	7
Não respondeu	296	298	594

Tabela montada a partir dos dados das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

A tabela 13 mostra a idade em que os artistas iniciam a carreira, ou seja, quando se registram na polícia. Embora os artistas se sindicalizassem a partir da idade madura, percebemos que tanto homens quanto mulheres entram na profissão muito antes de se sindicalizar. Inclusive artistas famosos, como a família Moraes, que se sindicalizou apenas no dia 25/10/1937. Dercy Gonçalves, embora atuasse como atriz na Tiradentes já na década de 1920, fará parte do sindicato somente a partir de 05/09/1945. A demora por se sindicalizar pode significar duas coisas: que o artista estava tentando emplacar uma companhia própria se tornando empresário - o que poderia ser verdade apenas após 1940 quando os empresários foram de fato expulsos do Sindicato - ou que ele ainda não era suficientemente “estabelecido” para se tornar sindicalizado. No caso de Dercy, as duas hipóteses são verídicas. É apenas na década de 1940, com o teatro nacionalista do período da Segunda Guerra que ela consegue se colocar no meio artístico.<sup>418</sup>

<sup>418</sup> BARROS, *Ibidem*, 2010. p. 29-52.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu se inserir na atual discussão sobre mundos do trabalho. O estudo sobre a categoria trabalhista dos artistas - já desenvolvido em outros países como na Argentina e nos Estados Unidos, mas ainda é pouco pensado no Brasil – aponta para táticas e estratégias de luta diversificadas. Em geral, sobretudo no corte temporal desse trabalho (1918 – 1945), as pessoas empregadas no setor de serviços, embora buscassem conexões com os trabalhadores fabris, precisavam dialogar e negociar de maneira específica com os patrões. No caso dos artistas isso é bastante pontual, uma vez que o patrão na maioria das vezes também era artista e atuava junto com os empregados, o que aumenta o controle e a exploração sobre o trabalho.

Além disso, o artista exerce um tipo de trabalho que muitas vezes pode ser confundido com boemia ou simples brincadeira. Atualmente é bem mais fácil uma pessoa afirmar que trabalha como artista, no entanto, no início do século XX isso era bastante diferente. A suspeita moral recaía sobre todos, enquanto as mulheres eram confundidas com prostitutas, os homens passavam por boêmios ou malandros. Por isso artista tinha que provar sua qualidade e se afirmar no mercado, para isso era imprescindível o contato com pessoas influentes da sociedade.

Abordando o tema pelo viés da história social do trabalho foi possível revelar muitas particularidades da categoria dos artistas, entre elas o fato de ser constituída em proporções muito semelhantes de homens e mulheres. O estudo aponta que instituições como o casamento, a família, o emprego com contrato, assim como a subcategoria (ator, bailarino, circense, cantor, etc) são pontos de distinção entre os artistas. Enquanto raça e grau de escolaridade aparecem oferecendo características comuns aos membros, já que a grande maioria é composta por brancos e apresentam ao menos instrução primária. Existia a Companhia Negra de Revistas que fazia muito sucesso e contava apenas com artistas negros ou pardos. No entanto, no universo de artistas (de teatro) reconhecidos pelo seu trabalho poucos eram os negros, mas entre os músicos esse número sobe bastante.

Partindo da construção da Casa dos Artistas (1918), que se tornou sindicato em 1931, este ensaio mostrou os principais elementos formadores de uma unidade classista entre os artistas. Alguns pontos de conflitos são fundamentais para pensar a articulação da categoria, como na edição da Lei Getúlio Vargas em 1928, na transformação da Casa dos Artistas em sindicato em 1931 e nas lutas pelo cumprimento das leis trabalhistas. É preciso também, lembrar a importância do desenvolvimento econômico e do incremento das indústrias de diversão no Rio de Janeiro para a profissionalização do artista.

A Casa dos Artistas se fundou na Primeira República e continua ativa até os dias atuais. Empregando a estratégia do diálogo com o poder público buscou formas de ação que mostra conexões entre esse período e o primeiro governo Vargas. Dentre muitas instituições de artistas, a Casa dos Artistas foi a que reuniu, durante a Primeira República, as condições para tornar-se sindicato, apresentava: contatos nos meios de comunicação, simpatia dos empresários teatrais, não fazia distinção entre membros e acima de tudo, tinha bons contatos com o poder público. Isso favoreceu a construção de leis de fomento e de regulação da atividade, inclusive com a montagem de instituições como o Serviço Nacional de Teatro (SNT).

Contudo, este trabalho não termina aqui. Muitas outras contribuições podem e devem ser dadas ao tema da organização trabalhista dos artistas. Muitas fontes, tais como os processos contra as companhias teatrais, os laudos médicos que autorizavam o trabalho



das artistas e os pedidos de autorização de trabalho do menor não puderam ser vistas por falta de tempo, mas com certeza mostrariam questões muito relevantes para esse trabalho.

Por ser uma categoria que viaja bastante para apresentar-se em *turnée*, a análise comparada entre diferentes espaços pode oferecer pistas para entender influências e pensamentos que se converteram em estratégias de luta. No período estudado, Argentina, França e EUA por sua política de boa vizinhança eram os lugares que mais pareciam conectar seus artistas com os brasileiros.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **1) Fontes Primárias**

#### **1.1 Arquivos e bibliotecas**

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Aperj.

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro: BN.

Fundação Nacional de Artes, Rio de Janeiro: FUNARTE.

Sindicatos dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do estado do Rio de Janeiro – SATED-RJ

Centro de pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil- CPDOC

#### **1.2 Documentação sindical**

Anuário da Casa dos Artistas, 1937 – 1942.

Boletins da Casa dos Artistas, dezembro de 1927- fevereiro/maio de 1929 e 1933.

Estatuto do Sindicato dos Artistas e técnicos em Espetáculos de Diversão do Rio de Janeiro (1945)

#### **1.3 Documentos oficiais**

DECRETO-LEI N.º 5.452, DE 1º DE MAIO DE 1943

DECRETO N° 19.770, DE 19 DE MARÇO DE 1931.

DECRETO N° 5.492, DE 16 DE JULHO DE 1928.

#### **1.4 Periódicos**

A Tarde, 1925 – 1927.

A União do povo: jornal noticioso, literário e órgão do funcionário publico, artista e operário e neutro na luta dos partidos políticos, 1877.

Correio da Manhã, 1920 – 1931.

Kosmopol, 1921.

O Artista : órgão das classes laboriosas, 1905.

O Artista: periódico literário, critico e noticioso, 1888. O Jornal, 1927.

### **2) Referências bibliográficas**

#### **2.1) Livros, teses e dissertações**

AMARAL, Maria Adelaide. **Dercy de Cabo a Rabo**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1994.

ARAÚJO, Ângela. **A construção do consentimento: corporativismo e trabalhadores nos anos trinta**. São Paulo, Scritta,1998.

BENETTI, Pablo. **Projetos de Avenidas no Rio de Janeiro (1830-1995)**. Tese de Doutorado: FAU/USP,1997.

BARROS, Orlando de. **A guerra dos artistas. Dois episódios da história brasileira durante a 2ª Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

\_\_\_\_\_. **Corações de chocolate. A história da companhia negra de revista.** Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

\_\_\_\_\_. **Custódio Mesquita: Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45).** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

BRETAS, Marcos Luiz. **Ordem na cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro, 1907-1930.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CABRAL, Michelle Nascimento. **Teatro Anarquista, Futebol e Propaganda: tensões e contradições no âmbito do lazer.** Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Rio de Janeiro

CAFEZEIRO, Edwaldo. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta à Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CARVALHO, José Murilo. **Os bestializados – o Rio de Janeiro e a República que não foi.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. **A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Pascoal Segreto.** Dissertação de Mestrado em Teatro pelo Centro das Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 1997.

COSTA, Haroldo. **Cem anos de carnaval no Rio de Janeiro.** São Paulo: Irmãos. Vitale, 2001.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. **A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Pascoal Segreto.** Dissertação de Mestrado em Teatro pelo Centro das Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 1997.

ELIAS, Nortbert & SCOTSON, Jonh L. **Os Estabelecidos e os outsiders; sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930. Historiografia e História.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1976.

FENERICK, José Adriano. **Nem no morro nem na cidade: As transformações do Samba e a indústria cultural (1920 – 1945).** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FORTES, Alexandre. **Nós do quarto distrito: A classe trabalhadora porto-alegrense e a Era Vargas.** Caxias do Sul/Rio de Janeiro: Educus/Grammond, 2004.

FERREIRA, Procópio. **Procópio apresenta Procópio.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FRENCH, John. **Afogados em leis. A CLT e a cultura política dos trabalhadores brasileiros.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

FRENCH, John. **O ABC dos Operários: conflitos e alianças de classe em São Paulo, 1900 – 1950**. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

\_\_\_\_\_. **Regionalismo e Centralização política. Partidos e constituinte nos anos 30**. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1980.

GOMES, T. M. **Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920**. 2003. Tese (Doutorado em História) — UNICAMP, Campinas, SP, 2003;

\_\_\_\_\_. **Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

GREEN, James N. Além do carnaval. **A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GRAMSCI, A. **Quaderni del carcere**. 8ª ed. Torino: Einaudi, 2004. vol. 3.

GUIMARÃES, Valéria Lima, **O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945 -1950)**. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS-PPGHIS, 2001 (dissertação de mestrado).

HOBSBAWN, Eric J. **A Era dos Impérios (1875 – 1914)**. Rio de Janeiro Paz e Terra, 2005.

HUPFER, Maria Luiza Rinaldi. **As rainhas do rádio: símbolo da nascente indústria cultural brasileira**. São Paulo: Senac Editoras, 2009.

KÜHNER, Maria Helena de Oliveira. **O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

MARCK, Magareth e PEARSON, Carol S. **O herói e o fora da lei: Como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2001. p. 221.

MARTINS, William de Sousa. **Produzindo no escuro: política para as indústrias cinematográficas brasileiras e o papel da censura (1964 – 1988)**. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. **Paschoal Segreto: “Ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883 – 1920)**. Dissertação de mestrado em História pelo PPGHIS, UFRJ. Rio de Janeiro, 2004.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- MARX, Karl. **18 Brumário e Cartas a Kugelman**. São Paulo: Paz e Terra. 2010.
- MICHALSKI, Ian. **Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica**. São Paulo: HUCITEC, 1992.
- MUNAKATA, Kazumi. **A legislação trabalhista no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34. 1999.
- NUNES, Mario. **40 anos de Teatro**. V.1, 2, 3 e 4 Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.
- PINHEIRO, Marcos César de Oliveira. **O PCB e os comitês populares democráticos na cidade do Rio de Janeiro (1945 – 1947)**. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS-PPGHIS, 2007. (dissertação de mestrado).
- PRESTES, Anita Leocádia. **Luiz Carlos Prestes e a Aliança Nacional libertadora: Os caminhos da luta antifascista no Brasil (1934/1935)**. Petrópolis: Vozes.1998.
- RODRIGUES, Sônia Maria Braucks Calazans. *Jararaca e Ratinho, a famosa dupla caipira*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1983.
- ROCHA, Gilmar. **O Rei da Lapa Madame Satã e a malandragem carioca: uma história de violência no Rio de Janeiro dos anos 30 - 50**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- SAMIS, Alexandre. **Clevelândia: Anarquismo, Sindicalismo e Repressão Política no Brasil**. São Paulo, Editora Imaginário; Rio de Janeiro, Achiamé, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultura na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- THOMPSON, E. P. **Senhores e Caçadores: a origem da lei negra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro**. São Luís: Instituto Geia, 2005.
- TOLEDO, Edilene. **Anarquismo e sindicalismo revolucionário – Trabalhadores e militantes em São Paulo na Primeira República**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.
- THOMPSON, E. P. **Formação da Classe Operária Inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Vol 1, 2, 3.
- VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista... oba!**. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996.

VIOTTI, Sérgio. **Dulcina e o teatro de seu tempo**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 2000.

**a) Artigos**

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969, p. 207-238.

BRANDÃO, Maria do Carmo. “A localização de xangos na cidade do Recife.” In: **Clio**, série História do Nordeste, n.11, 1988.p. 117- 135.

CAPELATO, Maria Helena. “O Estado Novo: o que trouxe de novo?” In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930**. 2. ed. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 163 - 189.

COSTA, Maurício da Silva Drummond. “Os gramados do Catete: futebol e política no governo Vargas”. In: SILVA, Francisco Teixeira da & SANTOS, Ricardo Pinto dos. **Memória social dos esportes. Futebol e política, a construção de uma identidade nacional**. Rio de Janeiro: Mauad Editora: Faperj, 2006.p. 107 – 132.

CUNHA, Maria Clementina Pereira "Não me ponha no xadrez com esse malandrão. Conflitos e identidades entre sambistas no rio de Janeiro do início do século XX.” In: **Afro-Ásia**, núm. 38, 2008, p. 179 – 210.

FERRARO, Alceu Ravello. “Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos?”. In: **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002.

FORTES, Alexandre. “O direito na obra de E. P. Thompson”. In: *História Social*. Campinas, 1995. Nº2. p. 89 – 111.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *Empresário e legislação social na década de 1930*. In: **A revolução de 1930: seminário internacional**. Brasília: Editora da UnB, 1983.

HOBSBAWM, Eric J. *Artífices e aristocratas do trabalho?* In: \_\_\_\_\_ **Mundos do Trabalho: Novos estudos sobre História Operária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p. 357 – 386.

HOUSE, Roger. “Work House Blues: Black Musicians in Chicago and the Labor of Culture during the Jazz Age”. In: *Labor*(2012) (9):101 – 118.

MACKSEN, Luiz. “Um autor a frente do seu tempo”. In: **Revista de Teatro**. Rio de Janeiro: SBAT. Nov/Dez de 2010. nº 522.

MAGNO, Pascoal Carlos. *O teatro do estudante*. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1978. n.23.

MAGALHÃES, Vânia de. “Os comediantes”. In: **O teatro Através da história**. Vol.2. Rio de Janeiro: CCBB/Entrouage Produções Artísticas, 1994, p. 157-173.

MICHALKI, Yan; TROTTA, Rosyane. “*Teatro e Estado: As companhias oficiais de teatro no Brasil e polêmica*”. São Paulo – Rio de Janeiro: Editora Hucite, 1992. p. 7-12.

NEGRO, Antônio Luigi. “Paternalismo, populismo e história social”. In: **Cadernos AEL: populismo e trabalhismo**. Campinas: UNICAMP/ IFCH/ AEL, v.11, n.20/21. p. 9 – 40.

PEREIRA, Cristiana Schettini. “Circuitos de trabalho no mercado de diversões sul americano no começo do século XX”. In: **Cadernos AEL**, Vol. 17, No 29 (2010). P. 99-131.

PEREIRA, Cristiana Schettini & POPINIGIS, Fabiane “Empregados do comércio e prostitutas na formação da classe trabalhadora no Rio de Janeiro”. Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 57-74, jul.-dez. 2009

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro”. In: BOMENY, Helena (Org.). **CONSTELAÇÃO Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001. p.59 -84.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. “O proletário industrial na Primeira República”. In: FAUSTO, Boris (org.). **História geral da civilização brasileira. Tomo III, O Brasil Republicano**. Vol. 2, Sociedade e instituições (1889-1930). Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1978, p. 136-178.

PINTO, Surama Conde Sá. "Pinheiro Machado, morro da glória e a elite carioca". In: **Revista IHGB**, Rio de Janeiro, a. 171, n. 447, p.229 – 244, abr/jun/2010.

SANTOS, João Marcelo Pereira. “Eletricitários: toda energia é pouca”. In: **Cadernos AEL: populismo e trabalhismo**. Vol. 11, n. 20/21. Campinas: Unicamp/IFCH/AEL, 2004. p. 175 – 203.

SAVAGE, Mike. “Classe e história do trabalho”. In: BATALHA, Claudio; SILVA, Fernando Teixeira da.; FORTES, Alexandre. **Cultura de classe**. São Paulo: Unicamp. 2004. p. 25 - 48.

SEVCENKO, Nicolau . “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. v.3, p. 513-620

SILVA, Tomaz Tadeu da. “A Produção Social da identidade e da diferença”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da.(org.) **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Vozes, 2007. P. 73-101.

THOMPSON, E.P. “*Patrícios e plebeus*”. In: THOMPSON, E.P. **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.25 – 85.

TROTTA, Rosyane. “O teatro brasileiro: décadas de 1920 – 1930”. In: *O teatro Através da história*. Rio de Janeiro: CCBB; Entrourage Produções Artísticas, 1994. 2v. p. 139-155.

VELLOSO, M. P. . “O boêmio e o militante”. In: Júlia Peregrino. (Org.). **A história se escreve nas paredes**. Rio de Janeiro: , 2003a, v. 1, Livro 2.

\_\_\_\_\_ “O modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Neves de Almeida (orgs.). **O Brasil Republicano**. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003a. Volume 1, p. 351 – 385.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo).” In: [Música] **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972.p. 129-191.

### Sites

RIBEIRO, Flavia. Entrevista de Virginia Lane para “Aventuras na história”. <http://guiadoestudante.abril.com.br/estudar/historia/virginia-lane-vedete-brasil-435662.shtml> - acesso em 15/05/2012.

MARTINS, Franklin. “Ai sei me”  
[http://franklinmartins.com.br/som\\_na\\_caixa\\_gravacao.php?titulo=ai-seu-me](http://franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=ai-seu-me) – acessado em 08/07/2012

MARTINS, Franklin. “No bico da chaleira”  
[http://franklinmartins.com.br/som\\_na\\_caixa\\_gravacao.php?titulo=no-bico-da-chaleira](http://franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=no-bico-da-chaleira)  
Acessado em 13/05/2012.

João do Rio. **A alma encantadora das ruas**. Disponível em:  
<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf>. acessado em 08/07/2012

DECRETO N° 19.770, DE 19 DE MARÇO DE 1931. Disponível em:  
[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/Antigos/D19770.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D19770.htm) acessado em 17/07/2012.

Revista **Consultor Jurídico**, 01/05/2003  
[http://www.conjur.com.br/2003-mai-01/criador\\_clt\\_relembra\\_maio\\_1943](http://www.conjur.com.br/2003-mai-01/criador_clt_relembra_maio_1943). Acessado em 13/05/2012.

**DECRETO-LEI N.º 5.452, DE 1º DE MAIO DE 1943 (CLT)**. Disponível em:  
[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del5452.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del5452.htm) Acessado em 23/01/2012.

CPDOC. “Questão Social”  
<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/QuestaoSocial> - Acesso em 15/05/2005.



CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. “Teatro de rua: mito e criação no Brasil”. Disponível em [http://www.ceart.udesc.br/Revista\\_Arte\\_Online/Volumes/artandre.htm](http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm), acessado em 15/04/2012.

Entrevista: Depoimento de Jaime Cubero. In: **Educ. Pesqui.** vol.34 no.2 São Paulo May/Aug. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S151797022008000200013&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151797022008000200013&lng=pt&nrm=iso) Acessado em 08/07/2012.

BRETAS, Marcos. “Teatro de revista - Arquivos da censura revelam a moralidade de uma época.” Rio Pesquisa. Ano 1 volume 1. p. 30 -31. [http://www.faperj.br/downloads/revista/Rio\\_Pesquisa\\_1\\_2007.pdf](http://www.faperj.br/downloads/revista/Rio_Pesquisa_1_2007.pdf) Acessado em 08/07/2012.

**DECRETO Nº 21.240 – DE 4 DE ABRIL DE 1932** – Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=213&sid=69> - Acessado em 08/07/2012.

Depoimento de Grande Otelo ao Programa Roda Viva – disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/203/entrevistados/grande\\_otelo\\_1987.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/203/entrevistados/grande_otelo_1987.htm) - Acessado em 08/07/2012