

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS (FGV)

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS DOUTORADO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS

“Fábricas da Alegria”

**O mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e
Buenos Aires (1918 – 1945)**

Apresentada por
FLAVIA RIBEIRO VERAS

ORIENTADOR: Paulo Roberto Ribeiro Fontes

Rio de Janeiro, setembro de 2017



FLAVIA RIBEIRO VERAS

**"FÁBRICAS DA ALEGRIA": O MERCADO DE DIVERSÕES E A
ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO NO RIO DE JANEIRO E
BUENOS AIRES (1918-1945)**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em História, Política e Bens Culturais do
Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil para
obtenção do grau de Doutora em História, Política e Bens Culturais.

Data da defesa: 29/09/2017

ASSINATURA DOS MEMBROS DA BANCA DA DEFESA DE TESE

Paulo Roberto Ribeiro Fontes
Orientador (a)

Bernardo Borges Buarque de Holanda

Alexandre Fortes

Cristiana Schettini Pereira

Diego Galeano

Veras, Flavia Ribeiro

"Fábricas da alegria": o mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918-1934) / Flavia Ribeiro Veras. – 2017.

279 f.

Tese (doutorado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

Orientador: Paulo Roberto Ribeiro Fontes.

Inclui bibliografia.

1. Artistas. 2. Sindicatos e arte. 3. Indústria cultural. 4. Indústria do lazer. 5. Trabalho. I. Fontes, Paulo. II. Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. III. Título.

CDD – 331.7617

Agradecimentos

Esse trabalho é fruto de uma grande conjugação de esforços. Minha família foi fundamental para que eu tivesse o suporte emocional e financeiro para poder me dedicar à elaboração dessa pesquisa. Agradeço à minha mãe, Maria, que com seus mimos sempre tornou minha vida mais fácil, e ao meu pai, José, que me ensinou a importância de não se calar diante de injustiças e inspirou meu interesse pela classe trabalhadora. Ao meu companheiro, Anderson, pela compreensão nos momentos de isolamento, nos quais apenas nosso cãozinho – Quincas – tinha acesso a mim. Não esqueço também a ajuda e a compreensão dos amigos, que na reta final da elaboração dessa tese entenderam que eu estaria ausente até dos aniversários. Dedico um lugar oficial para me desculpar com minha primeira grande amiga e madrinha de casamento, Nathy. Prometo que passada essa fase vou conhecer a Elisa!

Foram inúmeros os auxílios, as críticas construtivas, a cooperação e solidariedade que recebi de muitas pessoas e instituições. Tantas que receio cometer algumas injustiças nos meus agradecimentos. Agradeço à banca composta pelo meu orientador, Paulo Fontes, Cristiane Schettini, Bernardo Buarque, Alexandre Fortes e Diego Galeano por toda ajuda que me deram durante a elaboração desse trabalho. Embora o Diego tenha sido o único a não participar da qualificação, antes mesmo do meu ingresso no doutorado já estávamos trocando ideias e indicações que foram fundamentais para este trabalho. Alexandre vem me acompanhando por toda minha vida acadêmica e se tornou uma referência de pesquisador, professor e militante. O material aqui apresentado é fruto de um trabalho intenso que começou ao seu lado há cerca de 10 anos.

Sou muito grata ao Laboratório de Estudos dos Mundos do Trabalho e Movimentos Sociais (LEMT) onde compartilho amizades sinceras e um cordial ambiente intelectual. Ao longo desses quatro anos, abraçamos a ideia do “número ilimitado de membros”. O grupo cresceu e tornou difícil a tarefa de citar cada um de seus integrantes. Todos os amigos e amigas lemtistas ajudaram a construir esse trabalho através dos debates e leituras críticas que tanto me inspiraram. Meu orientador, Paulo Fontes, além das observações sempre precisas, compartilhou comigo os momentos de agonia e incertezas, sendo sempre muito solidário. Espero que ele possa me desculpar pelo envelhecimento precoce que lhe causei em uma de nossas reuniões. Em especial, agradeço à sempre organizada Heliene Nagazaga, aos companheiros de viagem Felipe Ribeiro e Luciana Wollmann, à Claudiane Torres por nunca ter negado uma cerveja no Foca, à animada dupla Leonardo e Eduardo e Deivison Amaral, Mariana Barbosa e João Christovão, que chegaram já no final da minha caminhada no doutorado, mas se tornaram muito especiais.

Mais transnacional do que o objeto dessa tese foram os caminhos que levaram a sua feitura. Agradeço a todos os pesquisadores e pesquisadoras que conheci no Re:work pela oportunidade de apresentar a minha pesquisa no Summer Academy, ocorrido em Seoul em 2015, especialmente a Pedro Bortoto e Raka Roy, que se converteram em bons amigos, e à Felicitas Hentschke, Mahua Sakar e Chitra Joshi que me receberam muito bem e ajudaram-me a superar as dificuldades.

De Buenos Aires, onde pesquisei em uma série de arquivos públicos e privados, lembro com carinho da equipe arquivística da Biblioteca da Argentores, em especial de Angelica Fabbri com quem tive a oportunidade de dividir deliciosas tardes conversando sobre os autores portenhos. Esse trabalho não seria possível sem a cooperação dos trabalhadores e membros da Asociacion Argentina de Actores (AAA). Os representantes da Dirección Cultural, os funcionários da biblioteca, os porteiros e os auxiliares de limpeza empreenderam um esforço muito especial para que eu pudesse ter acesso ao material privado da instituição. Agradeço a UNSAM que me aceitou como aluna visitante durante

um período quando tive aulas sobre história social argentina com o professor Suriano. Lembro também de Cristiane Schettini e Carolina Velasco que cooperaram com observações e críticas ao meu trabalho, além de me levarem a participar dos circuitos acadêmicos de Buenos Aires, e da grande amiga Maca Merino que me ajudou na coleta de fontes em Buenos Aires.

No terceiro ano de doutorado, fui contemplada com bolsa sanduiche durante um ano na CUNY, sob supervisão de Amy Chazkel, a quem agradeço pelo carinho, pela atenção e pela disposição de me ajudar e tornar minha estadia em Nova Iorque, do ponto de vista acadêmico e pessoal, uma experiência incrível. Agradeço de maneira especial à Mariana Monni, amiga que me ensinou praticamente todo o inglês que levei para Coreia do Sul e Nova Iorque. Como se não bastasse, fez uma revisão em tempo recorde do texto aqui apresentado. Em 2015, quando minha bolsa foi aceita, vivíamos um período de muitas incertezas e os cortes no financiamento de pesquisas começavam a se desenhar. Agradeço aos esforços do meu orientador e do CPDOC, sobretudo de Luciana Heymann, e a CAPES que por dois momentos, com bolsa regular de doutorado (2013 – 2014) e bolsa sanduiche (2015 – 2016), financiaram a presente pesquisa.

A vida acadêmica em Nova Iorque me trouxe pessoas muito queridas, como James Woodard, James Green e Renan Quinalha, além de Sandra, Florencio, Nara, Ernesto, Matt, Rócio, Douglas, Luiza, Jussara, Fernanda, Rafael, Carla, e Eduardo Vianna que são alguns dos colegas que, além de presentes nos encontros de pesquisa, se tornaram bons amigos. Nos coletivos de luta pela democracia no Brasil (DDB e o BRADO) conheci pessoas que foram como uma família: a mãezona Andreia Vizeu, Lídia, Dani e Paulinha Correa, além de Maria, Marcelo e Marcus, entre outros.

Do Rio de Janeiro, agradeço a João Marcelo Maia, que me ajudou quando ministrei América II no CPDOC em 2014/2, e aos alunos desse curso pelo interesse e dedicação que me fizeram estudar e aprofundar pontos que me auxiliaram muito no fazer dessa tese. Lembro também dos meus atuais alunos dos colégios Miguel Couto Caxias e do Açãol. Esses meninos e meninas me ajudam a sempre buscar o melhor de mim, seus olhares, sorrisos e o frescor da adolescência me inspiram fazer do ensino da história um instrumento para construção de um mundo mais justo e mais tolerante. Agradeço também a Marcus Marques, meu amigo e chefe, que além da confiança que dispensa a mim, sempre foi compreensivo com meus afazeres acadêmicos. E reitero os agradecimentos que já fiz em outros trabalhos aos funcionários da FUNARTE, Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Museu da Imagem e do Som e do SATÉD que me atenderam muito prestativamente e possibilitaram que eu tivesse acesso às fontes que tornaram esse trabalho viável.

Sumário

Introdução – Que se abram as cortinas, o espetáculo vai começar!.....	08
Capítulo I – Mundo do trabalho artístico na cidade moderna (1918 – 1945).....	35
1.1 - Rio de Janeiro e Buenos Aires – os dilemas de duas modernas cidades latino-americanas.....	36
1.2 – Ser moderno, ser nacional.....	42
1.3 – A “crise do teatro nacional” e as diversões modernas.....	51
1.4 – O espaço do cinema e do rádio no mercado das diversões.....	62
1.5 – Relações de trabalho - salário e contratação.....	69
Capítulo II – “Embaixadas artísticas”: firmando conexões entre “praças” internacionais (1933 – 1945)	85
2.1 – OCIAA e a vigilância da produção artística latino-americana.....	90
2.1.1 – OCIAA e o cinema.....	93
2.1.2 – O rádio sob influência pan-americanista.....	99
2.2 - Resignificando as turnês internacionais.....	102
2.2.1 – Buenos Aires e o Rio de Janeiro – praças com parte das rotas artísticas..	116
2.2.2 – Hollywood x cinematografia argentina - a disputa pelo mercado brasileiro.....	122
2.2.3 – As radionovelas: a experiência transnacional latino-americana.....	129
Capítulo III – Nasce uma categoria trabalhista: os artistas se fazendo trabalhadores (1928 – 1945)	139
3.1 – AAA e Casa dos Artistas - pensando a integração latino-americana.....	141
3.2 – Tentando definir o artista.....	151
3.3 – A “família teatral” e a “classe teatral”	158
3.4 – As associações de artistas e suas estratégias.....	162
3.4.1 – Os artistas podem fazer greves?	170
3.4.2 – A luta por direitos na legalidade.....	183
3.5 – Representatividade e vida associativa.....	193
Capítulo IV – Ao respeitável público, respeitáveis artistas.....	198
4.1 – As mulheres honestas e o “amor romântico”	203
4.2 – A família e o casamento entre artistas.....	216
4.3 – Homossexualidade no mundo do trabalho artístico.....	231
4.4 – “Anormais” e/ou artistas?	242
4.5 – O desafio dos negros no mercado artístico.....	247
Considerações Finais -	258
Referências Bibliográficas -	264

Resumo

VERAS, Flavia R. **“Fábricas da Alegria” - O mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918 – 1945)**. Rio de Janeiro: tese de doutorado em História, Política e Bens Culturais apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), 2016.

Na presente tese foi historicizado o processo conjunto de formação da identidade dos artistas nos meios de diversão portenhos e cariocas como trabalhadores. Identifica-se a estreita relação entre a capitalização do mercado das diversões no Rio de Janeiro e Buenos Aires com a maior exploração e disciplinarização do artista. Enquanto um estudo de caso, aborda-se peculiaridades do trabalho artístico, como a singular relação entre capital e trabalho e as hierarquias internas da categoria que contrapunham artistas por critérios subjetivos e, como consequência, complexificaram a identificação dos artistas como trabalhadores no geral. Além disso, o mercado artístico é interpretado como um espaço de trabalho inclusivo, apesar de hierarquizado. Os desdobramentos da Crise Mundial de 1929 nas duas cidades acentuaram o uso da tecnologia e popularizaram o rádio e o cinema, meios que levaram a fortes transformações no mercado de trabalho do setor. Em meio a altas taxas de desemprego e precárias condições de trabalho as associações de artistas das duas cidades buscaram se articular com o Estado para se converterem em sindicatos e pleitear direitos trabalhistas. Enquanto isso, a política da Boa Vizinhança e o OCIAA usavam os mercados de diversões de países latino-americanos como uma das formas fazer valer sua influência no contexto da Segunda Guerra Mundial. Com isso, aumentou o intercâmbio entre artistas e empresários artísticos da América Latina e o mercado hollywoodiano e da Broadway, como também as possibilidades de diálogos e negócios entre os mercados artísticos latino-americanos.

Palavras-chaves: artistas; sindicalização; trabalho; intercâmbio artístico-cultural; mercado de diversões; Rio de Janeiro; Buenos Aires

Abstract

VERAS, Flavia R. **“Happiness Factories”- The Amusement Market and the artists labor unions in Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918 – 1945)**. Rio de Janeiro: tese de doutorado em História, Política e Bens Culturais apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), 2016.

In this present thesis, the identity shaping articulation process of the artists in the means of entertainment of the *portenhos* and *cariocas* as workers was historicized. The close relationship between a market capitalization amusement in Rio de Janeiro and Buenos Aires is identified with the artist's greater exploration and discipline. As a case study, peculiarities of artistic work are discussed, such as the singular relation among capital, labor and the internal hierarchies of the category that opposed artists by subjective criteria and, as a consequence, have complicated the identification of artists as workers in general. Besides, the amusement market is interpreted as an inclusive work space, even though hierarchical. The unfolding of the 1929 World Crisis in the two cities accentuated the use of technology and popularized radio and film, which led to major transformations in the sector's labor market. In the midst of high unemployment rates and precarious working conditions, the associations of artists from both cities sought to articulate with the state to become unions and to claim labor rights. Meanwhile, the Good Neighbor policy and the OCIAA used the amusement markets of Latin American countries as one of the ways to assert their influence in the context of World War II. As a result, there has been an increase in the exchange between artists and entrepreneur in Latin America and the Hollywood and Broadway markets, as well as the possibilities for dialogue and business within Latin American amusement markets.

Keywords: artists; labor union; work; cultural exchanges; amusement market; Rio de Janeiro; Buenos Aires.

INTRODUÇÃO

Que se abram as cortinas, o espetáculo vai começar!

Esse trabalho é um estudo de caso sobre a categoria trabalhista dos artistas. Ele se soma a muitas outras pesquisas que na história social do trabalho construíram um coletivo de investigações que ajudam a entender as especificidades de cada segmento de trabalhadores constituindo uma espécie de constelação para os novos estudos do campo¹. Contudo, o caso desse estudo sobre os artistas apresenta algumas peculiaridades se comparado às pesquisas citadas. O caráter transnacional, a tensão em torno da identidade de trabalhador/artista e a complexa relação entre capital e trabalho no setor que mesclava artistas e artistas-empresários lado a lado no palco e nas lutas sociais são desafios que contribuem para o debate sobre a ampliação do conceito e das fronteiras da classe trabalhadora. Dada essas particularidades, apesar de localizar essa pesquisa no âmbito da história social do trabalho, foi necessário um mergulho profundo e um diálogo estreito com os campos da história cultural e dos estudos internacionais. Assim, pretendo **analisar o desenvolvimento do mercado de diversões e a organização dos artistas teatrais no Rio de Janeiro e Buenos Aires entre 1918 e 1945**. Esse trabalho trata de pensar como as transformações no mercado das diversões em escala nacional, regional e global afetaram o mercado de trabalho dos artistas inicialmente do teatro e a montagem de sindicatos de empregados entre os envolvidos.

Os personagens que compõe a agência dessa pesquisa é a “gente de teatro”, que além de interpretes, podiam ser também cantores e cantoras - técnicos, pontos², diretores, bailarinas e bailarinos e coristas. Muitos desses artistas, devido as transformações advindas da tecnologia e da chamada “crise teatral”, migraram do teatro para a rádio e cinemas, apresentando-se também nos mais variados espaços de diversões, tais como cassinos, parques e bares. É preciso fazer uma ressalva sobre os músicos, já que esses importantes personagens do mercado das diversões, mas não foram incluídos na análise. Eles tiveram sociedades específicas e dinâmicas próprias de organização que se

¹ Ver por exemplo: FONTES, Paulo Roberto Ribeiro. *Trabalhadores e Cidadãos. Nitro Química: a Fábrica e as Lutas Operárias nos Anos 50*. São Paulo, Annablume, 1997. Fortes, Alexandre. *Nós do Quarto Distrito. A classe trabalhadora porto-alegrense e a era Vargas*. Caxias do Sul: Educs; Rio de Janeiro: Garamond, 2004. PAZ, Adalberto. *Os mineiros da floresta: modernização, sociabilidade e a formação do caboclo-operário no início da mineração industrial amazônica*. Belém: Paka-Tatu, 2014.

² Pessoa que ficava escondida do público ajudando os atores que esqueciam as suas falas.

vincularam mais com os autores, por conta da luta pelo pagamento de direitos autorais, do que com os atores³.

Embora comumente as pesquisas apresentem apenas dois marcos principais— de início e fim —com a intensão de analisar o processo de transformação do mercado de diversão portenho e carioca essa análise apresentará três marcos importante: o final da década de 1910 quando as associações de artistas começaram a se organizar como marco inicial; um marco intermediário (início da década de 1930) quando foi possível verificar mudança de gestão nas associações; e, por fim, meados da década de 1940, quando as associações já haviam incorporado a necessidade da luta sindical e estavam de certa forma adaptadas as transformações tecnológicas do mercado.

Thompson (1998: 25 – 84) argumentou que a classe trabalhadora estava “presente no seu próprio fazer-se”, apontando que a revolução industrial e a consciência de luta coletiva dos trabalhadores ingleses foram processos paralelos e conflitivos. Inspirada nessa ideia, defendo que as transformações no mercado de diversões e a escalada sindical dos artistas aconteceram ao mesmo tempo, como resposta as condições materiais do momento. Esses processos, tal como suas respostas e conflitos foram intrinsecamente conectados com aspectos culturais e identitários.

No final dos anos 1920 o teatro passou progressivamente a perder a preferência do grande público como uma forma de divertimento popular⁴. A expansão do rádio e do cinema foi entendida inicialmente como um campo disputa entre “verdadeiros” artistas e os “outros”. Como uma derrota, progressivamente esses novos espaços foram sendo absorvidos pelos artistas organizados como novos campos de trabalho e surgiram novas estratégias de luta e organização. Assim, os artistas resignificaram o próprio ofício e ampliaram o leque de categorias e indivíduos que poderiam ser considerados “artistas”.

Esse processo foi nomeado pelos envolvidos como “Crise do Teatro Nacional”⁵. Embora tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires ela já fosse anunciada desde os anos 1920, apenas após 1930 que passou a ter efeitos reais no mundo teatral. As transformações advindas da entre a crise mundial de 1929 e da Segunda Guerra Mundial

³ Tanto a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) como a Sociedad Argentina de Autores (SADA) e o Círculo de Autores incorporavam as demandas dos músicos. Sobre organização dos músicos no Rio de Janeiro ver: 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. 137 – 200.

⁴ Em variados artigos das revistas das associações de artistas portenhas e cariocas na década de 1940, respectivamente *Hechos de Mascara* e *Anuário da Casa dos Artistas*, reclama-se que o teatro vem perdendo público, o que pode ser verificado nos dados da Censura Teatral e da Municipalidade de Buenos Aires, ambos exibidos no capítulo I.

⁵ Termo muito presente nas publicações das instituições tanto do Rio de Janeiro, quanto de Buenos Aires.

fizeram com que as associações de artistas se transformassem, inspirando-se nos sindicatos operários e de empregados. Assim, os artistas, isolados em atividades extremamente variadas, ou aglutinados em associações conservadoras conseguiram metamorfosear-se criar um núcleo de atuação para defender seus interesses e desenhar margens de inclusão e exclusão através da ideia de profissionalização e reivindicação de direitos⁶.

As cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires, como as duas maiores metrópoles sul-americanas da época, foram espaços privilegiados para perceber essas transformações. De maneiras diferentes essas cidades foram palcos de distintas formas de mobilização dos artistas no sentido de manter o *status quo* de sua profissão e construir um padrão de respeitabilidade que os permitissem ser identificados como trabalhadores e trabalhadoras.

As “praças artísticas”⁷, além do impacto dessas transformações no mercado e na luta dos artistas, apresentaram fluxo intenso de negociações internacionais e turnês envolvendo artistas de variadas partes do mundo. Essa movimentação típica do trabalho e dos arranjos dos artistas fomentava amizades, parcerias ou até inspiração para a organização da luta coletiva dos artistas como trabalhadores. As combinações feitas por artistas e empresários dos dois países, muitas vezes por fora da lei ou em associação com empresários ou até mesmo em parceria com os Estados Nacionais e suas embaixadas fizeram com que a história desses personagens “transbordasse” os limites nacionais. Junto com as turnês artísticas viajava pelo mundo um conjunto variado de ideias, valores e concepções de mundo.

II – Os artistas como trabalhadores

Analisar os artistas como trabalhadores é uma discussão em desenvolvimento na literatura acadêmica. O trabalho de Charle (2012, 96 - 129) é pioneiro ao tratar comparativamente o tema da profissionalização dos artistas das cidades de Paris, Berlim, Londres e Viena. O autor traçou paralelos entre as estruturas montadas pelos artistas como associações e sindicatos e mostrou os conflitos de trabalho entre essas associações e os empresários teatrais. Os personagens principais de sua pesquisa foram as pessoas que viram no emergente mercado das diversões uma forma de ganhar a vida. Charle buscou

⁶ No Rio de Janeiro a Casa dos Artistas passou, em 1931, a ser o sindicato oficial da categoria, enquanto a AAA foi reconhecida como pessoa jurídica em 1930.

⁷ Radiolandia, 10/06/1939. “Generosidad Criolla”.

explicar a concorrência por empregos no setor teatral e mostrou a resistência das associações a incorporar novos elementos de fora do meio.

Nos EUA, os estudos em torno do jazz e da indústria cultural fizeram com que o tema da equiparação do trabalho do artista com o do operário manual fosse bastante debatido⁸. O desenvolvimento de Hollywood e das grandes empresas cinematográficas que lá se instalaram inspirou muitos trabalhos em variados campos do conhecimento. Através da análise de trajetórias de empresários, empresas ou mesmo biografias de interpretes de destaque, o artista se tornou parte constituinte desse processo.⁹

Além disso, a preservação de um grande acervo documental de fontes de associações de artistas e profissionais do teatro e cinema nos EUA fomentou a escrita de muitos trabalhos com o tema dos artistas como trabalhadores. Os documentos da associação *Actors' Equity Association* estão na Biblioteca *Performing Arts* vinculada à *New York Public Library* (NYPL)¹⁰ e os acervos da *American Guild of Musical Artists* (AGMA), *Associated Actors and Artistes of America* (AAAA) e *Actores Foundation* na Biblioteca Tamiment Institute Library and Robert F. Wagner Labor Archives.

Dois livros, produzidos com os documentos da *Actors' Equity Association*, foram pioneiros no tratamento dos artistas como trabalhadores pela academia norte-americana no campo da história e da economia respectivamente: Harding (1929) que contou a história da das lutas interpretes dos EUA nas primeiras décadas do século XX através dos conflitos da Actor's Equity contra o abuso dos empresários e novas tecnologias no mercado das diversões. E Bernheim (1933) que detalhou a vida financeira das principais companhias teatrais mostrando os valores e o impacto econômico da exploração da mão de obra do artista como trabalhador.

A constituição de um mercado de diversões consolidado já no final do século XIX, assim como a montagem dos estúdios de Hollywood nos primeiros anos do século XX contribuíram para que nos EUA a organização e luta dos artistas por demandas trabalhistas acontecessem já no final do século XIX. A preservação e organização de um amplo volume de fontes fez com que essas demandas dos artistas transbordassem a luta social e política e encontrassem espaço nos estudos acadêmicos.

⁸ Ver por exemplo: HOUSE, Roger. "Work House Blues: Black Musicians in Chicago and the Labor of Culture during the Jazz Age". In: *Labor* (2012) (9):101 – 118.

⁹ Além de todo debate aberto com a Escola de Chicago sobre a indústria cultural, podemos citar trabalhos que pretenderam historizar a indústria cinematográfica americana como exemplo o trabalho de MINTZ, S., & S. McNeil. "Hollywood as History." *Digital History*. N.p., 2013. Web. 20 May 2014. GABLER, Neal. *Walt disney the triumph of american imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 2006.

¹⁰ Título: *Actors' Equity Association scrapbooks*. Número de pesquisa: 8-MWEZ 11537 – 116621.

No caso dos países latino-americanos é possível considerar que desenvolvimento tardio do mercado das diversões fez com que os artistas começassem a pensar efetivamente em termos classistas apenas em meados do primeiro quarto do século XX. Outro ponto é que as dificuldades de fontes é uma outra questão que desanima os pesquisadores da América Latina a buscarem revelar os tramites que marcaram o mundo de trabalho artístico já que poucos foram os documentos preservados e organizados de associações e sindicatos do setor. Contudo, a maior dificuldade para analisar os artistas como trabalhadores é compartilhada por pesquisadores que se proponham a pensar qualquer espaço geograficamente demarcado: o ofício dos empregados no mercado de diversões está na zona de intercessão entre a cultura, o lazer e o trabalho, conectando muitas áreas do conhecimento e diversos campos da historiografia.

Um ponto importante a ser considerado pelos pesquisadores que pretendam analisar os artistas no campo da história ou sociologia do trabalho é reconhecer que a identidade dos artistas como trabalhadores é fluida e contextual, podendo ser considerada uma “identidade fugitiva”. É possível essa característica na própria resistência desses atores sociais em não se afirmarem enquanto trabalhadores ou não serem aceitos como tal pela sociedade em parte do período estudado. Havia oposição entre a qualidade do artista e a produção do mercado - ou como consta nas fontes, o “ganho da bilheteria”. Assim, a transformação dos artistas em trabalhadores poderia significar a diminuição da qualidade do seu trabalho e perda substancial de status profissional. Esse processo fez parte das experiências coletivas daqueles que se tornaram profissionais e, por isso, subjugar todos imediatamente a uma condição de trabalhador por estarem em uma lógica de trabalho mercadológica significaria deixar de perceber uma série de lutas internas que conformou a categoria e o mercado com o qual ela interagia.

Essa discussão ganhou força e sentido porque na área das ciências sociais os debates em torno do tema do trabalho têm sido crescentes. No contexto de globalização dos mercados, que envolve deslocamentos industriais e de serviços, as redefinições da natureza do trabalho e do trabalhador precisaram também ser repensadas. Sociólogos, antropólogos e historiadores têm acompanhando atentamente as transformações sofridas pelo trabalho e pela produção (seja de bens ou serviços). Dessa maneira, temas como a precariedade do trabalho, formas de organização de trabalhadores, deslocamento industrial e até o fim do trabalho tem sido debatidos.¹¹

¹¹ Existe uma produção bastante vasta sobre esses temas, a título de exemplos, podemos citar ATZENI, Maurizio. **Workers and Labour in a Globalised Capitalism: Contemporary Themes and Theoretical**

Na área da história, a partir de vários núcleos entre eles o *International Institute of Social History*, em Amsterdam, tem-se feito um exaustivo exercício de refletir sobre novas possibilidades de análise acerca do trabalho e do trabalhador. Buscando contemplar a escala global sem perder experiências locais são incentivadas pesquisas em áreas historicamente não hegemônicas, o Sul Global. O principal objetivo seria recuperar formas de trabalho diferentes do típico operário fabril, que expressassem também formas novas de resistência, organização e exploração. O tema do trabalho livre e não livre, unidos a formas intermediárias de contratação mostram que o conceito tradicional de classe não comporta tamanha variedade de formas de trabalho. Linden (2013: 57 - 76) argumentou que o desenvolvimento capitalista e sua disseminação em escala global, como gerador de riqueza através do trabalho em todas as suas formas – incluindo as não livres ou parcialmente livres – uniria todas essas experiências de trabalho devido a influência na reprodutividade do capital e logo do sistema econômico como um todo. Assim, mesmo os pertencentes ao suposto *lupen proletariado* como mendigos ou prostitutas engrossariam as fileiras dos trabalhadores.

Essa análise significou um ganho surpreendente para o campo da história do trabalho, mas suscitou críticas bastante coerentes: uma delas é que suprimiria identidades que não tenham ligações com o tema do trabalho (BARCHIESI, 2013: 77 - 84). Uma vez que, transformando todos os “subalternos” em trabalhadores não se permitiria que restasse espaço para relações que não fossem dessa natureza, ou mesmo que não aceitaria a existência de qualquer tipo de resistência ao sistema econômico. Nessa mesma linha argumentou Cobble (2013: 99 - 107), que apontou que a redefinição do conceito de “classe social” montado na argumentação de Linden seria obtida a priori, ignorando experiências que seriam primordiais para uma análise thompsoniana.

Do campo de estudo da história cultural, mesmo antes da popularização da tese de Linden, já havia o importante trabalho de Stuart Hall tratando sobre a flexibilidade e multiplicidades de identidades possíveis na relação entre indivíduo e coletividade. Hall (2002: 7 - 13) considerou as identidades como múltiplas e sobrepostas, podendo ser construídas a partir das diferenças, resignificadas ou resgatadas em diferentes contextos. Dessa maneira, a identidade seria algo criado através da integração ou mesmo da resistência à integração entre pessoas e espaços. Enquanto um processo essencialmente humano, a formação de identidades teria suas tensões, e por isso, para categorizar um

Issues., 2014 e a coletânea “Além da Fábrica”: SANTANA, Marco Aurélio; RAMALHO, José Ricardo. **Além da fábrica**: trabalhadores, sindicatos e a nova questão social. São Paulo: Boitempo, 2003.

grupo social como trabalhadores - a não ser que consideremos o trabalho e o sistema econômico no qual ele está inserido como um dado natural – seria preciso explicar o que nos leva a acreditar que essa categorização é significativa e retrata a realidade local ou global de certo grupo de pessoas.

Por mais interessante que seja a formulação de Linden ainda há muito a ser debatido sobre os limites dessa “classe trabalhadora global” e acredito que a análise do caso dos artistas no contexto da produção comercial de bens culturais pode contribuir nessa reflexão. Eles se encontram em uma posição complexa, entre a cultura, o trabalho e a boemia, a análise de personagens nessa situação pode revelar traços importantes para refinar o conceito, até agora tão amplo, sobre o que poderia se definir ou não como trabalho ou trabalhador.

A formação do mercado de diversões demandada pelo desenvolvimento da cultura de massas, não foi óbvia para todos os personagens envolvidos e é um processo ainda em construção. Dessa maneira, ao considerar a formação desse mercado um processo histórico é possível identificar projetos vencedores e derrotados. É possível verificar também que outras identidades concorreram com a de trabalhador, mas, no momento em que essa categorização – trabalhadores – tornou-se significativa no seio dos artistas a análise nesses termos se tornam mais interessantes. A partir daí podemos visualizar mudanças de atitudes e de discursos, assim como identificar o reconhecimento dessas pessoas como um grupo, que crescia em coesão e cooperação.

Para o caso dos artistas, portadores de identidades múltiplas e muitas vezes contraditórias, as conexões espaciais e sociais eram percebidas empiricamente, através da organização de inúmeras companhias e conjuntos que faziam turnês ou das viagens de artistas independentes. Essa foi uma experiência comum a todos os artistas profissionais e até aos representantes de entidades de classe. Eles circularam por fora das fronteiras nacionais fazendo apresentações, dando depoimentos para a imprensa e muitas vezes mencionando a importância da interação latino-americana, sobretudo no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Além disso, as relações transnacionais podem ser observadas na ação dos empresários e representantes que trocavam materiais como obras de teatro e música, informações sobre artistas, remetiam dinheiro, faziam contratos internacionais etc. Inúmeras foram as companhias em turnês que passavam pelo Rio de Janeiro e por Buenos Aires fazendo contatos empresariais, contratando e dispensando artistas. O cinema também foi um veículo de internacionalização dos interpretes e cantores que

normalmente viajavam para divulgar o material produzido fazendo também em cassinos, rádios e teatros.¹² Temas como divórcio, padrões de beleza e ideologias viajaram junto com esses artistas, tornando as turnês internacionais mais do que apresentações artísticas curiosas. Evidentemente todo esse intercâmbio também influenciou na organização e na luta dos artistas em cada espaço nacional, pois eles estavam atentos aos desafios, aos sucessos e às derrotas de companheiros em várias partes do mundo.

Buscando propor diálogos entre a proposta alçada pelos pesquisadores da virada transnacional e os da história global do trabalho, tenho a intenção de pensar o Rio de Janeiro e Buenos Aires como espaços conectados. Análises comparativas tradicionais como a de Capelato (1998), Fausto (2004) e Garramundo (2009) tenderam a criar pares comparativos como samba e tango ou Vargas e Perón, ou criar simetrias entre o uso do rádio na política, o autoritarismo, a inclinação pelo nazi-fascismo, etc. Esse tipo de análise comparativa vem sendo criticada pelos pesquisadores da história transnacional. A comparação não é necessariamente um problema e nem precisa ser descartada, mas é importante que seja submetida a reformulações.

A crítica à ampla conceitualização da classe trabalhadora pensada por Lindel tem relação com a proposta de pesquisadores do campo da transnacionalidade e é bastante pertinente quando lidamos com os artistas e com a dificuldade de defini-los em categorias restritas. Considerando a história transnacional como o estudo de “unidades que transbordam as fronteiras nacionais”, as identidades sociais nessa abordagem perderiam a supremacia do nacional e o próprio Estado Nação se tornaria uma entre muitas possibilidades de relação identitária dos sujeitos. Inspirados, primeiramente, pela produção de estudos pós-coloniais, os que empregaram a abordagem transnacional defenderam que através de comunicações e contatos seria possível criar uma espécie de resistência móvel, que englobaria lógicas identitárias múltiplas, como gênero, raça, nacionalidade, trabalho, ideologias políticas etc. (SIGEL, 2005: 62 - 65).

Sigel (2005: 62) defendeu que a produção a partir do viés da virada transnacional se diferenciaria da história global pelos primeiros não pensarem “a globalização como uma maneira oferecer à história em um terreno maior”. Ao contrário disso, se interessaram em entender como poderiam articular os objetos de estudo de maneira a considerar importante diferentes posturas hegemônicas, como a atuação dos países da América Latina frente ao poder estadunidense. Assim, eles acabaram por responder a

¹² Revista Radiolândia, vários números.

problemas do método comparativo, que tenderam a isolar os temas nacionalmente, sem buscar possíveis relações entre os espaços, a agência e o tempo (WEINSTEIN, 2013: 13 – 29).

Pesquisadores da história do trabalho na coletânea “*Workers across the Americas*”, organizada por Fink (2011), buscaram lançar propostas para se pensar os trabalhadores no contexto dos setores subalternos e da questão nacional pelo viés da virada transnacional. French (2011:3-11) argumentou questões locais, nacionais e globais podem apresentar mesclas que possibilitaria um novo tipo de abordagem analítica e metodológica oferecendo novo panorama até mesmo sobre temas exaustivamente debatidos. Greene (2011:12 – 17), de acordo com o proposto por French, defendeu que a transnacionalidade na história do trabalho seria fundamental para entender questões como a migração de trabalhadores, a circulação de ideias, formação da classe trabalhadora, organizações internacionais etc.

Siegel (2009) ao analisar os conceitos de raça e de nação no Brasil e nos EUA percebeu que, contrariando a tese de que a análise transnacional destruiria a ideia do Estado Nacional, essa abordagem revelou conexões possíveis de ser verificadas apenas no extrapolar das fronteiras nacionais. Assim, a crítica dos historiadores transnacionais não invalidou o campo da história global, mas marcou forte diferenças entre os campos.

III – A historiografia sobre os artistas no Rio de Janeiro e Buenos Aires

Pesquisando sobre os artistas tanto no Rio de Janeiro e em Buenos Aires o investigador irá que se defrontar com pelo menos três tipos de bibliografia. O primeiro e mais abundante é constituído por uma série de coletâneas que constroem grandes narrativas sobre o teatro no país e os artistas nacionais de maior destaque. Essa literatura foi produzida por artistas ou por acadêmicos da área das artes cênicas¹³. Outro material disponível são os muitos depoimentos de artistas que ficaram registrados em centros culturais públicos ou privados, como também biografias e autobiografias dessas celebridades, algumas feitas por historiadores outras por admiradores ou por amantes da arte¹⁴. Por último temos uma produção acadêmica ainda muito recente no campo da

¹³ Podemos citar dentre muitos outros para o caso brasileiro a coletânea de CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996. E para o caso argentino: SEIBEL, Beatriz, **Historia del teatro argentino** I e II. Buenos Aires, Corregidor, 2010.

¹⁴ Também com a intenção de apenas citar exemplos dada a larga produção existente, essa bibliografia pode ser representada pelos livros: LAMARQUE, Libertad. **Libertad Lamarque**. Buenos Aires: Javier Vergara. 1986. & AMARAL, Maria Adelaide. **Derzi de cabo a Rabo**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1994.

história social que tende a analisar os artistas e sua produção ora pelo viés cultural, ora pelo caminho da história do trabalho. Nesse material são abordados temas até então esquecidos, como o cotidiano, os artistas que não eram famosos, as relações sociais e de trabalho entre os envolvidos no mercado da diversão, o papel de personagens excluídos ou de menor visibilidade como negros, mulheres, crianças e homossexuais, dentre outros pontos¹⁵.

Tendo em conta as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires na primeira metade do século XX, essa pesquisa apresenta uma narrativa que leva o leitor a perceber o processo de transformação do artista em um tipo de trabalhador. O tom dos diálogos e disputas entre as suas associações de classe, os empregadores e o Estado, assim como a retórica ao reivindicar melhores condições de trabalho apontam para a aceitação dessa premissa. No entanto, as enormes assimetrias internas no mundo artístico, expressas em questões como a enorme diferença entre os cachês dos artistas iniciantes e daqueles já consagrados, a efetiva possibilidade de muitos se tornarem empresários, as declarações da crítica que insistiam em opor a qualidade do artista e os ganhos da bilheteria, entre outras questões, complexificam essa análise.

Apenas muito recentemente os historiadores começaram a pensar nos artistas enquanto um tipo de trabalhador. Tanto no Brasil quanto na Argentina as análises sobre esses personagens têm sido dominadas pelas perspectivas e abordagens da história cultural, que tendem a priorizar o debate sobre a arte, a estética, os movimentos vanguardistas ou resignificaram temas considerados mal vistos no passado, como o teatro de revista. Neste sentido a literatura especializada abordou questões como a história específica de um teatro¹⁶, ou espaços frequentados por artistas - como cafés, bares, ruas,

¹⁵ Análises desse tipo ainda são bastante raras, podemos citar: SCHETTINI, Cristiana. “Que tenhas teu corpo”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. GOMES, T. M. **Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. VELASCO, Carolina González. **Gente de Teatro u ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012. VERAS, F. R. Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945). Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2014.

¹⁶ Ver por exemplo: PRADO, Décio de Almeida. João Caetano. São Paulo: Perspectiva, 1972./ WAINES, Alberto. El Cervantes – ideas de teatro nacional (... y algunas notas y digresiones). Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes, 2011. / SZWARCER, Carlos. 100 años de historia entre bambalinas. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

galerias¹⁷ - além de trabalhos que fizeram dialogar a produção literária com o teatro¹⁸. A maior parte dessas pesquisas tenderam a valorizar a imagem montada pelo próprio artista de sua trajetória, e, embora contenham dados interessantes, revelam pouco sobre o ambiente de trabalho. Quando esse tema foi abordado o fizeram de maneira celebrativa ou ressaltando traços excêntricos.¹⁹ Nessa dinâmica, no caso específico da produção brasileira a marginalidade e a boemia chegaram a positivadas como parte da mística sobre o que é “ser artista”²⁰.

O Serviço Nacional de Teatro (SNT)²¹, antes do Ministério do Trabalho, foi o responsável por fazer a mediação dos conflitos trabalhistas entre os empregadores e a Casa dos Artistas, por isso, os pesquisadores que intencionaram estudar a instituição acabaram por considerar os artistas como trabalhadores. O primeiro deles foi Pereira (1981), na área de letras, que tinha o objetivo de resgatar a memória e os debates no seio do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Também pensando mais a questão estatal do que a organização classista existe o livro de Ricci (2013). Nele a autora buscou entender a participação dos artistas no interior do SNT, tendo intenção de perceber medidas culturais e questões relacionadas ao trabalho nos teatros.

A produção de Orlando de Barros também é muito importante. Na biografia sobre o autor, ator e cantor Custódio Mesquita foram abordados, de acordo com a trajetória do artista, assuntos como o mercado de trabalho, a boemia e associações de classe (BARROS, 2001). Podemos citar também o livro “Corações de Chocolate”, no qual Barros (2005) escreveu sobre o diretor-artístico e empresário – De Chocolate – que dirigia a companhia Negra de Revistas (BARROS, 2005). Na sua publicação mais recente “A Guerra dos Artistas”, na qual refletiu sobre como os teatros, as rádios e os cinemas coexistiram nos anos de 2ª Guerra Mundial. Barros (2010) entendeu os artistas como

¹⁷ CUITIÑO, Vicente Martinez. **El café de los inmortales**. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1956./ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.25 – 41.

¹⁸ Ver por exemplo: SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos**: narraciones decirculación periódica en la Argentina (1917-1927). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000./ SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1986.

¹⁹ Podem ser citadas inúmeras biografias. Para referenciar apenas algumas temos: AMARAL, Maria Adelaide. **Derci de cabo a Rabo**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1994. VIOTTI, Sérgio. **Dulcina e o teatro de seu tempo**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 2000. LAMARQUE, Liberdade. **Liberdade Lamarque**. Buenos Aires: Javier Vergara. 1986. CASTIÑEIRAS, Noemi. **El ejedrez de la glória – Evita Duarte actriz**. Buenos Aires: catálogos, 2002.

²⁰ Ver: 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.

²¹ Órgão criado em 1937 e vinculado ao Ministério da Educação e Saúde e à Secretaria de Educação Musical e Artística que tinha a função de ordenar, fomentar e regular os conflitos no universo teatral.

produtores de cultura que trabalhavam imersos em um ambiente de boemia e disputas que muitas vezes encontravam terreno no campo político.

Tratando das primeiras duas décadas do século XX, podemos citar também o trabalho de Gomes (2004, 287 - 374) sobre o teatro de revista e a Companhia Negra de Revistas - a mesma pesquisada por Barros (2005). Além de tratar da companhia e do espaço no qual ela mais atuava – o Rio de Janeiro, o autor analisou o público e os teatros da cidade. Gomes argumentou que as casas de espetáculos tinham acesso democratizado, mas o público se diferenciava pelos locais que ocupavam. Chiaradia (1997) fez densa pesquisa sobre a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, um dos empreendimentos de Pascoal Segreto²² e dissertou sobre os baixos salários e as condições de trabalho dos empregados, incluído atores e atrizes.

Na minha dissertação de mestrado, Veras (2014), procuro entender como e quando os artistas do Rio de Janeiro passaram a se identificar enquanto uma categoria trabalhista. Para construir essa proposta foi muito importante recuperar as lutas que marcaram a primeira metade do século XX com a criação da Lei Getúlio Vargas, a montagem e transformação da Casa dos Artistas em sindicato de classe, a expulsão dos empresários do interior do sindicato, os acordos com o Estado. Também, pareceu fundamental refletir sobre como o crescimento do cinema, do rádio e dos cassinos transformou o mercado das diversões e suas relações de trabalho.

Na Argentina a reflexão sobre os artistas se deu primeiramente pelos trabalhos de Seibel que é interprete e pesquisadora independente de teatro. Em alguns dos seus muitos livros publicados a autora reconstruiu detalhadamente o ambiente de trabalho dos artistas e mostrou como tensões do mundo do trabalho se reproduziam nas companhias teatrais e circos. Pellittiere é outro dos grandes intelectuais sobre o teatro argentino, ele participou ativamente do Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino (GETEA) e contribuiu para o estudo da história do teatro na Argentina, promovendo discussões sobre a conexão entre o a produção de seu país e de outros espaços, como a América Latina, Europa e Estados Unidos.

Tanto Seilbel (2010), quanto Pellittierre (2002) publicaram coletâneas importantes a cerca do tema do teatro argentino. Elas foram escritas prezando pela cronologia e servem como uma espécie de manual por traçar um panorama histórico sobre o teatro

²² Um dos primeiros e maiores empresários no setor da diversão no Rio de Janeiro e São Paulo, com negócios diversificados como teatros, cinemas, parques de diversões. Ficou conhecido como “Ministro das diversões”.

argentino. Aspectos como o trabalho e a organização dos artistas, os conflitos com o Estado, os teatros, a crítica teatral, organização de companhias, além das peças produzidas, são citadas, mas sem se aprofundamento. Outra fonte importante de produção sobre o teatro argentino foram os grupos de estudos interdisciplinares como GETEA, que tinha ligações com a cadeira de História do Teatro na Universidade de Buenos Aires (UBA). Nas áreas de história da arte e teatro as pesquisadoras Mauro & Leonardi (2014) desenvolveram alguns artigos tratando da identidade dos artistas argentinos como trabalhadores e a participação do peronismo nesse processo.

Na historiografia argentina essa discussão é inaugurada por Velasco (2012) ao reconstruir os espaços de lazer da Buenos Aires dos anos de 1920 e retratando as tensões das associações de artistas com os empresários. Velasco (2012, 11 – 19) afirma que apesar da grande produção intelectual sobre o teatro argentino, a maior parte dela abordou os grandes teatros ou os artistas considerados memoráveis, perdendo de vista a massa que se organizava e buscava tirar seu sustento como “gente de teatro”.

As fontes secundárias produzidas pela historiografia e por pesquisadores de outras áreas no Brasil e na Argentina sobre o tema dos artistas e do teatro foram desenvolvidas de maneira distinta, pois os pesquisadores priorizaram seus temas nacionais. Assim, pontos que apareceram com força no debate sobre uma cidade, não chegaram a ser significativo para a outra, enquanto temas que mereceriam análise combinada foram dados como questões nacionais ou até locais.

O tema da intervenção estatal é um deles, não é possível entender porque a partir de meados de 1930 a interpelação do Estado pela AAA se tornou tão frequente sem analisar as estratégias da instituição conectadas com outras na América Latina. Para um observador focado apenas nas questões argentinas essa atitude poderia parecer antinatural, visto que historicamente a intervenção do poder público argentino na produção teatral foi bastante leve. Até 1930 a municipalidade regulava apenas os impostos a serem pagos pelos empresários, a legislação em torno das questões de trabalho de menores e a infraestrutura dos teatros para evitar acidentes. Isso mudou bastante a partir da “década infame” e do peronismo, quando surgiram temas como a censura, o dirigismo sindical, a perseguição aos opositores e o patrocínio de artistas simpáticos ao regime político.²³

²³ Podemos citar historiadores de diferentes matrizes teóricas: Buenos Aires, 1880-1950: política y cultura de los sectores populares. Cuadernos Americanos, Mexico: Universidad Autonoma de Mexico, año III, v.

No Rio de Janeiro a relação entre o Estado e o teatro era muito mais orgânica. A intervenção no conteúdo das peças teatrais pela censura, a existência de conservatórios para regular a produção e a “qualidade” do material apresentado era comum durante o Império Brasileiro e não apresentou mudanças com a emergência da República (BRETAS, 2007: 29 – 31). Nessa conjuntura, a censura é pensada como um instrumento estatal legítimo, que se tornou um tema transversal nas discussões sobre a produção artística brasileira. Essa forte ligação dos artistas e ambientes teatrais com o poder público é tema comum nas publicações que procuram relatar a história do teatro brasileiro de uma maneira mais geral²⁴. O Estado foi colocado como financiador do teatro e regulador dos conflitos trabalhistas no mundo do artístico. A arte cênica era considerada um elemento fundamental para o fomento da cultura nacional, por isso deveria receber investimentos públicos (TROTA, 1994).

O segundo tema que diferencia as ênfases da produção sobre o teatro no Brasil e na Argentina tem a ver com a cultura popular. Os estudiosos da história do trabalho já reconheceram a importância de refletir sobre a cultura e identidade para entender os grupos de trabalhadores pesquisados. No entanto, essa mesma disposição não é percebida nos trabalhos de artes cênicas que muitas vezes desconsideram os gêneros populares ou até os ignoram como artísticos. A produção argentina com relação ao sainete *criollo* apresentou características que vinculam o gênero artístico à identidade nacional e à formação do povo argentino²⁵. Enquanto a historiografia brasileira deu ênfase ao teatro de revista como um elemento popular, que apesar de atrair a atenção de pessoas de todas as classes sociais, ficou reconhecido como um divertimento típico das classes subalternas²⁶. Tanto o sainete *criollo* apresentado em sessões quanto o teatro de revista eram considerados produções artísticas menores para seus contemporâneos. A busca pela lucratividade e o suposto desvio moral dessas produções contribuíam para que, independente do gasto da produção, não fossem considerados empreendimento cultural.

2, 1989. / KARUSH, Matthew B. **Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)**. Buenos Aires: Ariel, 2013.

²⁴ Podemos citar: BRANDÃO, Tania. Org. *O teatro através da história*. Volume II – O teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Entourage/CCBB, 1994. / MICHALKI, Yan; TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: As companhias oficiais de teatro no Brasil e polêmica*. São Paulo – Rio de Janeiro: Editora Hucite, 1992.

²⁵ Ver: ORDAZ, Luiz. **Inmigración , escena nacional y figuraciones de la tangeria**. Buenos Aires: Editores de América Latina, 1997.

²⁶ Ver: VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista... oba!** Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996

Contradizendo essa tese Veneziano (1996, 34) afirmou que o teatro de revista era uma forma das classes subalternas discutirem e ridicularizarem a política formal no Rio de Janeiro. Enquanto Kühner (1979, 36 - 37) defendeu que o gênero expressava muito do projeto modernista. Em sua análise o descreve como o canal de diálogo entre a política e o povo, e mostrou que seria nesse teatro que excluídos como o suburbano, o sertanejo e os pobres em geral seriam destacados. Análise parecida é feita por Trotta (1994, 111), que se dedica a pesquisar sobre o espaço físico do teatro, aonde se apresentavam as companhias de revista e seu público.

Em Buenos Aires o teatro de variedades era um pouco diferente do que no Rio de Janeiro, mas o rechaço dos gêneros populares pelas elites intelectuais se assemelhava muito. A crítica os acusava de privilegiar o riso, piadas prontas e nudez, reconhecendo o sainete e os “genros chicos” como teatros de “baixa qualidade”. A figura do *criollo* foi fundamental para a criação de peças desses gêneros e para o diálogo entre o que estará sendo apresentado e o público (CORDERO, 1999. 37 – 50).

O terceiro ponto se refere a discussão sobre a possibilidade dos artistas serem ou não entendidos como trabalhadores e dos “lugares artísticos” – circo, teatro, cassino, cinema e rádio - como espaços de trabalho. Os estudos sobre história do teatro, tal como as relações de trabalho nesse espaço e as instituições classistas e beneficentes montadas por grupos de artistas está começando a se desenvolver tanto na Argentina quanto no Brasil. Assim, mesmo com muitos interesses diferentes os pesquisadores argentinos e brasileiros vêm tentando construir pontes entre as historiografias dos dois países. Tendo a obra de E. P. Thompson como principal inspiração teórica, esses pesquisadores começaram a tentar entender os artistas enquanto grupo social e vinculá-los à classe trabalhadora.

Essa interação pode ser atestada pela dedicação de Gomes e Velasco (2013) em escrever um artigo pensando comparativamente o ambiente de trabalho dos artistas no Rio de Janeiro e em Buenos Aires durante a década de 1920. Por sua vez, Silva & Abreu (2009) pesquisando sobre o circo analisaram as viagens e conexões entre os artistas. Os autores identificam grande número de argentinos em atuação no Brasil e problematizam a “vida de artista” traçando pontos em comum do circo com o teatro. Pereira (2012), ao estudar o circuito internacional de “escravas brancas” (prostitutas) entre a Europa e Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideú percebeu que agências de artistas traziam mulheres para trabalhar em teatros e cabarés sob a ocupação de coristas, cantoras ou atrizes, mas, na verdade, além do trabalho como artistas poderiam exercer a prostituição.

Esse movimento foi bastante intenso e mobilizou um dos mais importantes empresários argentinos, marcadamente Carlos Seguin, e brasileiros.

No sentido organizativo, os artistas, em ambos os países, compartilharam muitas experiências com a classe trabalhadora em geral. Em Buenos Aires a AAA, no contexto das lutas trabalhistas da década de 1920, chegou a cogitar se filiar à *Federación Obrera Regional Argentina* (FORA), de tendência anarquista (KLEIN, 1988, 14). Adamosvsky (2012, 135 - 176) refletindo sobre a formação da classe média argentina defendeu que esse setor social foi criado junto com o antiperonismo, assim até os anos de 1940 não seria possível falar da existência de uma classe média argentina. Através da análise de grupos sociais tradicionalmente entendidos como parte da classe média – profissionais liberais dentre eles artistas - o autor defendeu que antes do peronismo não havia diferenças entre eles os operários no que dizia respeito a luta por melhores condições de vida e trabalho. Segundo o autor tais grupos e operários compartilhavam o bairro, as diversões e mesmo o entendimento e estratégias sobre lutas trabalhistas. Os trabalhadores liberais ou do setor de serviço podiam até tentar forjar aparências para fingir alguma ascensão social ou diferenciação. Contudo, isso não se configuraria uma construção identitária diferente da trabalhadora. Dessa maneira, baseado na análise de Velasco (2012), Adamosvsky entende que os artistas, pelo menos até a década de 1940, não poderiam ter outra identidade senão a de trabalhadores.

No caso brasileiro, Barros (2005, 296 – 306) apontou que no pré-1930 existiam inúmeras associações montadas por subcategoria de artistas (coristas, pontos, eletricitas, marceneiros teatrais, etc), parte delas teria como base a ideologia anarquista. No entanto, com a transformação da Casa dos Artistas em sindicato único de classe em 1931 todas essas instituições foram diluídas. Desde sua fundação, a Casa dos Artistas foi bastante atrelada ao Estado e por isso conseguiu pleitear uma série de benefícios legais. (VERAS, 2014, 34 - 42).

Através da análise dos aspectos recreativos e de sociabilidade, abordando temas como o teatro, o futebol, o cinema, as festas e tantas outras iniciativas culturais os artistas de alguma maneira já tinham encontrado espaço na literatura sobre trabalho. No entanto, eles nunca apareciam como trabalhadores, mas como ídolos populares ou líderes ideológicos²⁷. Nos grupos de militância anarquista, o teatro, assim como os piqueniques

²⁷ A bibliografia sobre lazer operário é vastíssima na historiografia dos dois países, a título de exemplos podemos citar alguns: FONTES, Paulo. **Um Nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São. Miguel Paulista (1945-1966)**. Rio de Janeiro: FGV, 2008. / FORTES, Alexandre. **Nós do Quarto Distrito**.

e as leituras eram consideradas formas “produtivas” dos trabalhadores usufruírem seu tempo livre. Nas encenações do teatro anarquista os atores eram os próprios operários, que algumas vezes chegaram a profissionalizar-se como ator²⁸.

Por fim, existe a articulação e a produção de bens culturais no teatro e em outras mídias como rádio e cinema. Ordaz (1997, 91 - 105) mostrou que o personagem do homem e da mulher *criolla* esteve presente tanto no sainete quanto no tango. Esses personagens eram apresentados como parte do enredo que tratava das histórias passadas nos cortiços, nos cabarés ou nos bairros e explorando o tema da fragilidade feminina ou da honra do homem nativo. Essa figura de valorização nacional em constante mutação foi adaptada para os filmes, peças de rádio teatro e de revistas semanais impressas, tendo como fio condutor as montagens melodramáticas que acompanharam a transformação do tango (KARUSH, 2013, 121 - 172). O melodrama foi se transformando entre o tango “elitizado” de Gardel e os filmes das muitas empresas cinematográficas argentinas, sempre mantendo o discurso de moral e dignidade do pobre frente a corrupção e a mentira do rico.

A absorção do enredo e dos artistas dos teatros populares também pode ser percebido nos filmes produzidos pela Cinédia²⁹ e pela Atlântida³⁰ no Brasil. Essas empresas deram popularidade internacional a artistas vindos do circo, do teatro ou cantores populares como: Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves Carmem Miranda dentre muitos outros (FERREIRA, 2013, 68 - 86). O rádio também seguiu as tendências do teatro de revista e muitas vezes foi o divulgador de sambas que se tornaram obra teatral. Nos anos 1940, o sucesso da música e da peça poderia render ao cantor e/ou primeiro ator convites para fazer filmes (HUPFER, 2009, 150 - 167).

No pós-1930 foi ainda maior a vinculação dos trabalhadores com as produções culturais modernas como o rádio e o cinema. McCann (2004, 218 - 220) e Karush (2013, 71 - 88) afirmaram que na busca de agradar as classes populares os funcionários de baixo

A classe trabalhadora porto-alegrense e a Era Vargas. Caxias do Sul: Educs; Rio de Janeiro: Garamond, 2004./ LOBATO, Mirta Zaida. **La vida en las fábricas:** trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970). Buenos Aires: Prometeo, 2001.

²⁸ Como exemplos de trabalhos sobre a relação entre o teatro e o anarquismo podemos citar: SURIANO, Juan. **Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890 -1910.** Buenos Aires: Manantial, 2008. p. 145 – 178/ HARDMAN, Francisco Foot. **Nem pátria nem patrão.** Brasiliense: São Paulo, 1984. p.29 – 58.

²⁹ Empresa cinematográfica brasileira fundada em 1930. Ela foi idealizada por Ademar Gonzaga se dedicando a produzir dramas populares e comédias musicais, que ficaram conhecidas como chanchadas.

³⁰ Empresa cinematografia brasileira fundada em 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle com o objetivo de promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Eles prometiam fazer a união entre o cinema artístico e o cinema popular.

escalão como serventes e secretárias foram consultados ou participaram como julgadores de concursos ou seleções de artistas nas rádios. Os programas de radiofônicos e os roteiros cinematográficos absorviam a estética e os artistas das peças de revista e sainetes ao mesmo tempo em que geraram deslocamento dos empregos no campo artístico. Nesses novos espaços de trabalho para artistas a demanda por disciplina de trabalho em todos os níveis hierárquicos foi rígida e crescente. Esses traços da cultura popular se converteram em identidade nacional como produto a ser exportado para a construção da Política da Boa Vizinhança. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que os artistas se conectavam aos circuitos interacionais devido à possibilidade de circulação dos materiais produzidos pela indústria fonográfica e fílmica, as mídias produzidas por eles os colocavam como um produto essencialmente nacional e exótico.

Pelas mudanças que trouxeram no mercado e nos processos de trabalho o cinema e o rádio se constituíram como materiais riquíssimos para pensar a integração dos artistas ao mundo do trabalho. Por mais que eles fossem fundamentais para a existência de fenômenos internacionais do circuito massivo, verificamos que o artista popular costumou adotar a estratégia de se assemelhar ao seu público³¹.

Na área das relações internacionais Santos (2009) mostrou que havia uma série de convênios culturais firmados entre os Estados argentino e brasileiro que visavam o intercâmbio radial. A relação entre Brasil, Argentina e EUA no âmbito cultural durante os anos que marcaram a Política da Boa Vizinhança e a Segunda Guerra Mundial a marcar uma zona comum de atuação além dos marcos nacionais e latino americanos. Nesse período artistas populares do Rio de Janeiro e de Buenos Aires buscaram atuar nos estúdios hollywoodiano e na Broadway, assim precisavam negociar nesse poderoso mercado com condições nem sempre satisfatórias.

IV – O mercado de diversões e a cultura

Tratando do caso europeu no final do século XIX Hobsbawm (2005, 307 - 338) e defendeu que a progressiva urbanização e industrialização gerou uma demanda de tempo livre dentre novos grupos urbanos, que deveria ser suprida de maneira disciplinada. Daí parques de diversões, teatros, cinemas, cafés e uma infinidade de outros espaços de sociabilização foram sendo criados, gerando mais empregos para artistas. Assim teria se configurando o “mercado das diversões”.

³¹ Ver iconografias da revista Radiolandia.

Ele considerou que as artes passaram por uma revolução no século XX devido à introdução de novas tecnologias, sendo o cinema o principal agente transformador. Essas mudanças possibilitaram que o mesmo produto cultural fosse apreciado por diversas classes sociais forçando uma reformulação da cultura de elite em diálogo com as tradições plebeias e boêmias. Enquanto isso, os estabelecimentos comerciais que se propunham a vender diversão cresciam em número, concorrência e lucros. Brasil, Argentina, EUA, entre outros países também participavam circuito internacional de arte popular impulsionado pela emergência da “cultura comercial de massas” (HOBBSAWM, 2005, 307 - 338).

No centro desse debate sobre reconfiguração da produção artística, dada à emergência da cultura de massas, temos as análises da Escola de Frankfurt que tem como principais expoentes Benjamin (2000: 221-254) e Adorno (1987: 287 – 295). O primeiro apresentou uma visão um pouco mais otimista da cultura de massas, entendendo que a arte teria perdido sua áurea aristocrática e religiosa, uma vez que não serviria mais somente para a apreciação da aristocracia.

Na contramão dessa análise, Adorno utilizou em seus escritos o termo “indústria cultural” ao invés de “cultura de massas”, pois pensava em um processo de proletarianização dos artistas. Esse fenômeno tornaria qualquer produção cultural impossível. Segundo Adorno todo produto da “indústria cultural” era fruto da manipulação e da homogeneização, que ao contrário de democratizar a arte faria com que os indivíduos perdessem sua liberdade e sua visão crítica.

Décadas depois o tema da reprodutividade cultural voltou à tona com os estudos de Canclini (2010: 81 - 106), que defendeu que a construção do modernismo na América Latina poderia ser entendida como um processo de hibridização entre a chamada alta cultura” e o tradicionalismo nacional. O autor argumentou que na região a produção artística para as massas passou por diferentes esferas, fazendo interagir a iniciativa privada e os interesses estatais em uma associação entre os ideais de modernização e modernismo. Canclini colocou como exemplos dessa hibridização o conceito de antropofagia³² pensado pelos intelectuais brasileiros, e o indigenismo peruano³³.

³² Movimento artístico literário iniciado por Oswald de Andrade com o “Manifesto Antropofágico” que teve como objetivo anunciar a necessidade de mescla das contribuições culturais dos EUA e da Europa com elementos nacionais. Assim afirmando que as artes brasileiras não deveriam apenas imitar o estrangeiro, mas usá-lo para criar algo novo.

³³ Movimento artístico literário surgido entre 1930 e 1950. Evitando o discurso romantizado ou idealista, suas produções têm como tema o índio em seu espaço natural.

Através do diálogo entre as propostas de Hobsbawm e Canclini, podemos defender que no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, a indústria fonográfica, os espetáculos por sessões, os estúdios de produção e exibição cinematográfica e as rádios promoveram grandes transformações no mundo artístico, tendo como principais interlocutores as classes populares. Isso fez com que os artistas ficassem cada vez mais comprometidos com horários, regras e contratos do que com a tradicional boemia³⁴. Os estabelecimentos comerciais que os empregavam, assim como as companhias teatrais, cresciam em número e em organização de trabalho³⁵. Além disso, a partir de meados da década de 1930, a pretensão de carreira internacional mobilizou muitos artistas empresários, empresários, agentes e agências de publicidade.

No entanto, não foram poucos os exemplos de artistas que não se enquadraram às regras do trabalho disciplinarizado, nem às condições de afirmação frente ao público massificado. Muitos artistas no Rio de Janeiro resistiram às regulamentações do mercado de trabalho carioca (VERAS: 2014, 53 - 59). Além disso, as constantes fugas das companhias podem apontar para a possível existência de uma resistência dentre os próprios artistas em responder como trabalhadores às demandas dos empregadores.

Karush (2013, 80 – 81) ao falar sobre a profissionalização do tango e das possibilidades de emprego e formas de seleção de artistas para as gravadoras, deixou claro que foram muitos aqueles que não conseguiram se inserir no concorrido mercado fonográfico. Essa tensão entre arte e trabalho, que se expressa na resistência de alguns artistas em aceitar a disciplinarização demandada pelas empresas, também foi percebido nas palavras de Lenharo (1995: 25)

O artista é ator privilegiado desse cenário urbano que vimos marcando até aqui. Em especial, o artista boêmio, que vive da noite e que a faz feérica e musical. O artista se move com destreza neste espaço que conhece como ninguém, identifica-se com ele, a ponto de ser associado indistintamente com a boemia. Suas formas de trabalho e estilos de vida favorecem a modelagem de uma redução estereotipada de boemia. Ser boêmio em uma determinada versão corrente significa principalmente que se está “desamarrado” dos vínculos fundamentais da sociedade; família casamento, trabalho, obrigações sociais. Nessa construção idealizada, ser artista e boêmio significa viver diferente, estabelecer regras do dia-dia de um modo diferente, ter uma vida de aventuras que escape da monotonia dos dias que seguem, daquilo que é previsível ao comum dos mortais.

³⁴ Sobre o ambiente moderno e tecnológico que começava a se desenvolver nos primeiros anos do século XX no Rio de Janeiro e Buenos Aires ver: SARLO, Beatriz. **La imaginación técnica: Sueños modernos de la cultura argentina**. Nueva Visión: Buenos Aires, 2004. / SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

³⁵ O incremento do setor de diversões pode se atestado pelos dados estatísticos de cada cidade. No Rio de Janeiro sendo feito pela Censura Teatral e disponível no site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e em Buenos Aires disponível na Biblioteca Esteban Echevarría de La Legislatura Porteña, sob o título de “Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires”.

O mercado das diversões, enquanto campo aberto ao sucesso, ofereceu oportunidades a pessoas de origens sociais pouco favorecidas. No entanto, essa possibilidade de ascensão social foi desprezada por aqueles que não aceitavam o rótulo de trabalhador, negando se subjugar ao controle que constituía as relações de trabalho (CUNHA, 2008. 179 – 210). Ao passo que outros artistas aceitaram essa situação de como uma forma de conseguir sucesso e melhores condições de vida. Indiferentes aos grupos “marginais” e boêmios, como também sem dar importância aos artistas das elites ou críticos - que pensavam o teatro, a música e em alguma medida o cinema e o rádio como uma forma de arte contemplativa e educativa - os artistas profissionais passaram a vender sua imagem e seu trabalho a partir do que desejava o público e pagavam as empresas³⁶.

Assim, não apenas o tempo no espaço de trabalho foi sendo controlado e vigiado, mas também a vida pessoal do artista. Os artistas constituíam um grupo de trabalhadores e trabalhadoras que podiam ativar seu sucesso com o uso da exposição da própria imagem. A vida pessoal do artista se tornou uma espécie de matéria prima do trabalho artístico a ser explorado por revistas e jornais. Assim, foi muito comum que um “personagem da vida real” fosse criado pelos artistas para satisfazer a curiosidade do público sobre sua intimidade. Isso pode ser percebido nos estereótipos que os artistas criaram para si mesmos, como a imagem de mal-educada e promíscua de Derci Gonçalves, o esforço que Dalva empreendeu junto à imprensa para assumir o papel vítima no momento de seu divórcio, ou mesmo a frase constantemente repetida por Liberdade Lamarque: “sou antes mãe que artista”.

V - Fontes

A proposta alçada por essa tese apresenta um desafio na reflexão no campo da história do trabalho. Como também, assume uma forma relativamente nova de pensar os objetos de pesquisa, uma vez que as fronteiras deixam de definir os sujeitos e os grupos, passando a um espaço de trocas de experiências e identidades.

As fontes se mostram como um desafio adicional para o trabalho proposto, uma vez que não existe paridade entre o material encontrado no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. As Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro - que

³⁶ Incluímos nesse rol de pessoas que não aceitavam ver o teatro apenas como uma forma de entretenimento comprável a maioria dos críticos teatrais, grupos de amadores, como também podemos perceber esse argumento na retórica das entidades classistas como forma de valorizar o trabalho do artista e o papel social da instituição.

tinham o objetivo de registrar todos os artistas que se apresentavam na cidade - e a Revista Radiolandia - um periódico sobre o mundo artístico tratando do rádio, mas também em menor medida do cinema e do teatro, destinado sobretudo ao público popular feminino - contemplam o importante aspecto da pesquisa de analisar a atuação dos artistas dentro e fora dos seus espaços nacionais. Essas documentações são de naturezas absolutamente distintas, um oficial e o outro um periódico, mas em ambos é possível enumerar, com algumas falhas, os artistas cariocas e portenhos que viajaram pelas das duas cidades.

As fichas de artistas nacionais e argentinos, compreendidas entre os anos de 1930 e 1945, foram catalogadas em Access. Apesar de conterem dados riquíssimos como: empregadores, valor de cachê, tipo de visto, dados pessoais dos artistas, entre outros, as fichas não são uma fonte segura, pois muitos artistas não foram registrados e seguramente muitas fichas foram extraviadas. A revista Radiolandia, analisadas durante período de 1936 e 1945, abordou casos de artistas cariocas indo para Buenos Aires e portenhos que atuaram no Rio de Janeiro, muitos deles sem nenhum registro oficial na Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Além disso, publicou das matérias sobre esses artistas com fotos e entrevistas, nas quais que contaram ao leitor sobre as impressões dos famosos sobre as cidades visitadas e as suas experiências e expectativas com relação ao público estrangeiro. É preciso marcar que essa revista não se dedicou a tratar apenas dos artistas cariocas e portenhos, ela noticiou variados artistas populares de todos os lugares do mundo, mas é inegável que o eixo do seu interesse estava entre o Brasil, o México, o Chile, a Argentina e os EUA.

Para os anos de 1920 o material pesquisado é bem menos uniforme. Temos registros aleatórios de algumas companhias teatrais como a de Walter Pinto ou Pascoal Segreto, uma série de revistas e críticas teatrais que julgavam o teatro de revista ou os sainetes como desprovidos de arte. Existem também algumas fontes isoladas como o *Anuario Theatral Argentino-Brasileiro* publicado durante o ano de 1926, que é uma produção de intelectuais e jornalistas que de uma maneira comparativa visava articular o estado da arte teatral no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. E matérias da Revista *Comoedia*, incluindo a que chama os espetáculos de sainetes de “brasileirismos”, em claro deboche à qualidade do teatro brasileiro³⁷.

Foram utilizados os depoimentos prestados por artistas ao Museu da Imagem e do Som (MIS) entre as décadas de 1960 e 1990. As biografias, autobiografias e tais

³⁷ Revista *Comoedia*, 01/05/1926, pg 14.

depoimentos oferecem um importante material para reconstruir memórias e experiências dos artistas, embora muitas vezes apresentem um tom memorialista. Quando usamos esse tipo de fonte temos que prestar muita atenção no seu contexto de produção e avaliar o quanto a história do sujeito pode nos oferecer ferramentas para preencher lacunas do material de investigação (PRIORI, 2012: 7 -16).

As fontes das embaixadas oferecem outro tipo de material interessante. No acervo da Cancelleria argentina foi possível encontrar, a partir da década de 1930, uma série de acordos de integração cultural entre os governos da Argentina e do Brasil, que envolvia o patrocínio de viagens de artistas, na maioria das vezes de artes plásticas ou eruditos. No entanto, tratados de integração e cooperação internacionais não contemplaram as demandas por intercâmbio de artistas populares.³⁸

Esse trabalho também consta de fontes oficiais das associações de classe em questão: a Casa dos Artistas no Rio de Janeiro e *Asociación Argentina de Actores* (AAA) em Buenos Aires. As fontes sindicais apresentam uma dificuldade a parte para o pesquisador, porque é bastante difícil um sindicato preservar algum acervo histórico organizado. Quando tratamos de fontes sindicais a busca é uma espécie de caixa de surpresa, porque muitas vezes a documentação pode estar perdida, destruída, ou muito bem preservadas.

A possibilidade de mudanças de gestão, transferência de espaço físico ou mesmo despreocupação em manter o material organizado pode fazer com que acervos riquíssimos se percam ou fiquem inutilizados. Para esse trabalho feitas pesquisas na sede do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado do Rio de Janeiro (SATED-RJ), na Rua Alcino Guanabara, 17 e na AAA em Buenos Aires, que se localiza na Rua Adolfo Alcina, 1762. Apesar da ótima recepção e boa vontade dos funcionários, nos dois Sindicatos tive muitos problemas em conseguir trabalhar com o acervo, não porque eles fossem inexistentes, mas porque estavam desorganizados.

As fontes sobre a AAA estavam bastante dispersas pelo prédio da organização ou perdidas. Na década de 1980 uma grande quantidade de material foi encontrada e ordenada na instituição para que fosse produzido um texto com a história da associação. Essa tarefa coube a Teodoro Klein (1988), que escreveu o livro que atualmente é distribuído gratuitamente pela AAA – “Historias de luchas” – que conta a história da instituição de forma militante e celebrativa. Esse material é entendido por mim como uma

³⁸ Arquivo da Cancelleria Argentina. Acervo: División Política - Brasil, ano 1944, caixa 2 e Arquivo da Cancelleria Argentina. División Política – Brasil, ano 1945, caixa 3.

fonte primária, uma vez que o autor escreveu a pedido da AAA e com a intenção de registrar a história oficial da instituição. Grande parte do material citado por Klein às vezes de maneira muito confusa é hoje inexistente.

No pós-ditadura militar argentina foi bastante comum que os Sindicatos buscassem pessoas para escrever sua história pelo viés da atividade política e de classe. Esses trabalhos podem ser muito criticados do ponto de vista historiográfico, pois não empregaram os métodos e técnicas fundamentais para um trabalho acadêmico. Além disso, normalmente priorizam a análise dos líderes da instituição, prezando por uma história institucional e memorialista (LOBATO, 2004, 13 - 22).

O livro de Klein peca em quase todos esses pontos, mas é um instrumento capaz de recuperar a memória da instituição por ela mesma, já que grande parte material usado por ele para elaboração do livro foi perdido. O acompanhamento das notícias da instituição por meio da imprensa também ficou comprometido, pois as fontes periódicas que tive acesso foram montadas a partir da coletânea “comentários” constituída de recortes feitos pela *Asociación General de Autores de la Argentina* (ARGENTORES).

Ao visitar a AAA ficou claro que em algum momento houve uma organização de farto material. Graças ao esforço dos funcionários e da Direção de Cultura foi possível localizar caixas espalhadas pelo prédio, ter acesso aos materiais disponíveis na vitrine do hall de entrada da instituição e até funcionários se dispuseram a trazer materiais que tinham levado da instituição para suas residências. A existência de uma historiadora brasileira interessada em pesquisar o sindicato fez com que houvesse grande mobilização para buscar “papeles viejos” e contar muitas versões das histórias das goteiras que destruíram a maior parte da documentação institucional.

Dentre o material encontrado existem atas e boletins com intervalos de tempo bastante espaçados entre 1919 até 1930. Há também recortes de periódicos e objetos de memória como bandeiras, troféus e o cartão de filiação de Eva Duarte e de Carlos Gardel. Para a década de 1940 e 1950 está organizada a revista “Hechos de Máscara”, atualmente disponível na biblioteca, e também o livro de registro de sócios a partir de 1954, quando a AAA se fundiu com a *Asociación Gente de Radioteatro* e com a *Asociación Argentina Gremial de Actores* (AGAA)³⁹, até a década de 1970. Sobre os anos de 1930, certamente o momento de gestão mais difícil para AAA, não foi encontrado nenhum material institucional e mesmo Teodoro Klein teve dificuldades para revelar o que aconteceu com

³⁹ Instituição sindical de atores criada por incentivo de Perón em 1946 a partir de membros dissidentes da AAA.

a instituição naqueles anos. Foram citados por ele atas e convenções que não foram localizadas.

Na Casa dos Artistas, hoje chamada SATED, deparei-me com outros problemas. Havia uma sala pequena, com cerca de 4 por 6 metros e com um pé direito bastante alto amarrada de material. Ninguém sabia exatamente o que tinha lá, apenas o “Seu Kim” - como me foi apresentado - ele era um senhor com cerca de 70 anos, negro, baixo, nem gordo e nem magro e dono de humor bastante amargo. Seguramente Seu Kim não tinha nenhuma formação como arquivista e por isso apenas ele transitava com segurança naquele espaço. Tive que gastar muitos dias respondendo a pergunta que ele sempre me repetia: - Mas o é que a senhorita quer?

O Seu Kim me ajudou bastante, conseguiu localizar o livro de registro de todos os associados desde a fundação da instituição e separava freneticamente os materiais que ele imaginava que poderiam ser úteis, mas a verdade é que era impossível entender o que foi preservado pelo Sindicato. Seu Kim morreu em consequência de um infarto em 2010 e junto com ele levou os segredos da salinha de arquivo, que hoje é apenas uma sala trancada com papéis velhos. Acredito que os documentos preservados e não organizados podem ser extraviados ou destruídos a qualquer momento, como foi feito na AAA. Da maneira que estão não apresentam utilidade prática para a instituição, apenas ocupando uma sala que poderia ser usada para outros fins.

Apesar da frustração devido à inutilização dos documentos preservados no SATED, muitos materiais da instituição estão sob guarda de arquivos públicos. Na Biblioteca Nacional se tem os Anuários Teatrais⁴⁰ produzidos pela Casa dos Artistas a partir de 1937 e boletins de 1927 até 1929 e entre 1933 até 1936. Nesse material os autores tiveram a preocupação de informar os leitores sobre a condição da instituição apresentando balancetes, atas de diretoria e troca de correspondências, assim como pretenderam construir uma memória da instituição. Existem muitas matérias que tratavam do passado da fundação, de suas lutas e conquistas. Os jornais da época, também guardados pela Biblioteca Nacional são ótimas fontes, pois os assuntos do mundo teatral eram largamente divulgados na imprensa. Na FUNARTE existe uma quantidade impressionante de material preservado e em ótimo estado sobre a Casa dos Artistas do Rio de Janeiro e São Paulo. Esse material inclui cartas, atas, panfletos de eventos etc.

⁴⁰ Revista oficial da instituição que repassava os principais eventos do ano tratando de questões do universo de trabalho do artista.

Assim foi possível fazer uma reconstituição da história das instituições, localizando suas principais pautas de lutas e estratégias.

Por último, emprego um conjunto de fontes que coletei durante minha estadia de um ano com bolsa sanduiche nos EUA. Trata-se de documentos provenientes do *National Archives and Records Administration* (NARA), do *Rockefeller Archive*, da biblioteca *Performing Arts* vinculada a NYPL e *Tamiment Institute Library and Robert F. Wagner Labor Archives*. Nos dois primeiros trabalhei com o acervo do Departamento de Estado Americano, e com os arquivos pessoais da Fundação Rockefeller no que se tratava da questão cultural para a América Latina e da Política de Boa Vizinhança, especialmente os documentos do *Office Coordinator of Interamerican Affairs* (OCIAA). Nos dois últimos encontrei registros sobre organização de artistas norte-americanos e dados espaçados de artistas argentinos e/ou brasileiros que fizeram turnês pelos EUA.

VI – Estruturação do trabalho

Este trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro foi feita a contextualização do ambiente de trabalho artístico nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires tendo em vista a demanda pela modernidade que marcou o período estudado e a “crise do teatro” que emergiu com a quebra da bolsa de Nova Iorque e transformou o mercado de diversão. Refletiu-se sobre o papel do artista na montagem das identidades nacionais e como os meios de comunicação e diversão massivos influíram para a montagem desses personagens. Dessa maneira foi objetivo entender como as transformações do mercado artístico puderam ser percebidas nas relações de trabalho do setor.

No segundo capítulo foram analisadas as circulações de artistas entre as regiões e os impactos dessas viagens na organização do trabalho e nos conflitos trabalhistas locais e transnacionais. As reflexões sobre essas conexões foram feitas em dois planos: a) relacionando diretamente as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires; e b) tendo o mercado norte-americano como mediador dessas conexões a partir da Política da Boa Vizinhança. Nesse capítulo foram localizados pactos e conflitos de diversas naturezas que marcaram a aproximação entre os mercados de diversões capitalizados e dinâmicos.

O terceiro capítulo foi dedicado a analisar as instituições de classe dos artistas das duas cidades e as lutas vividas por elas. Para isso foi importante refletir sobre como os artistas se entendiam enquanto grupo e em que medida a relação entre os artistas e a classe trabalhadora foi se transformando e fazendo desse grupo de artistas uma categoria

trabalhista nacional. Foram estudadas as relações entre as associações portenha e carioca, além das semelhanças e diferenças do seu trato com o Estado e com os empregadores.

Finalmente, no quarto capítulo a tenho a intenção de analisar como o mundo de trabalho artístico se relacionou com conceitos, ideias e condutas socialmente aceitas ou repudiadas no Rio de Janeiro e em Buenos Aires durante o período estudado. Objetivei entender como a moralidade incidia sobre o corpo do artista e quais eram suas perspectivas e estratégias frente às essas questões no que dizia respeito a vida profissional e pessoal do artista. A questão da modernidade, da moralidade e da “normalidade” foi o eixo central para abordar a questão das mulheres que atuavam em grande número no teatro e em outros meios de diversão, tal como da exclusão dos artistas negros e negras, das pessoas com deficiência e homossexuais. O quarto capítulo foi o espaço para que o leitor conhecesse os diferentes personagens ocupavam os postos de trabalho artísticos.

CAPÍTULO I

O mundo do trabalho artístico na cidade moderna (1918 – 1945)

Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão tanto no trabalho quanto no lazer que lhe é semelhante. De cada filme sonoro, de cada transmissão radiofônica, pode-se deduzir aquilo que não se poderia atribuir como efeito de cada um em particular, mas só de todos em conjunto na sociedade. Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que foi já produzido por toda a indústria cultural. Theodoro Adorno e Max Horkheimer.⁴¹

Esta epígrafe, retirada do clássico “A indústria cultural”, é uma dura crítica à introdução de tecnologias que popularizaram e aumentaram o poder de reprodução de produtos artísticos. Para Adorno e Horkheimer, o termo “indústria cultural” substituiria a expressão “cultura de massas”, pois durante a “era tecnológica” a arte não produziria mais cultura. Uma vez que teria perdido seu poder de exclusividade e seu peculiar caráter de ruptura com o sistema ao se tornar um produto industrial.

Embora a análise dos autores possa parecer demasiadamente pessimista e saudosista, o caráter jovial do que eles identificaram como o consumo de “produtos da indústria cultural” era latente. De uma forma geral o século XX foi marcado por avanços tecnológicos, pela modernidade científica e, de certo ponto de vista, pela superação do homem pela máquina. As observações de Adorno e Horkheimer quanto as transformações no campo artístico podem ser ampliadas para muitos setores, inclusive das táticas de guerra vivenciadas durante a 1ª Guerra Mundial que suscitaram críticas sobre a própria natureza humana. Dessa forma, o século XX prometia muitas novidades embaladas pela ideia da modernização, mas pela primeira vez eram tecidas análises críticas sobre as noções de progresso.

Embora a Europa tenha sido o palco dos conflitos armados e das maiores problematizações em torno da primeira grande guerra, a América Latina acabou sendo afetada intelectual e economicamente por seus efeitos. A política de substituição de importações, em decorrência da dificuldade de se comprar bens manufaturados no mercado externo, deixou para a América Latina saldo um incremento industrial e um terreno maior para a influência norte-americana (LEWIS, 1991, 245 – 249). Aliado a esses números, a taxa de urbanização também cresceu, aumentando as contradições sociais (SCOBIE, 1991, 214). Essa combinação entre urbanização, crescimento

⁴¹ HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

populacional e industrialização dependente, apesar de aceita amplamente como um dado geral, teve implicações distintas e se associou de maneiras peculiares à política em cada espaço nacional latino-americano.

Havia um ambiente geral de busca pela modernização científica e tecnológica que se refletia na busca pela superação dos entraves sociais que influenciavam os intelectuais e fazia-os repensar as questões étnico-raciais, as artes, a educação e autoprojetarem em uma América Latina do futuro. Tal como propôs Canclini (2010, 87 - 93), a América Latina se converteu em um espaço de hibridização cultural ao buscar aglutinar elementos que foram julgados de valor nacional, com a influência estrangeira. A mistura do capital cultural europeu e americano com elementos exóticos do “nativo” ou do nacional, capitaneada por investimentos públicos e privados, propunha a invenção de uma modernidade particular em cada país e na América Latina como um todo.

Assim, tendo como marcos os anos de 1918 a 1945, neste capítulo buscarei entender como as cidades do Rio de Janeiro e de Buenos Aires foram inseridas nesse contexto de busca pela modernização, em um esforço constante de marcar a soberania e a identidade nacional. A modernização técnica e científica, como um produto inexorável do capitalismo difundido desde a Europa, fez com que as instituições e indivíduos que tomaram parte do “sonho moderno” tomassem atitudes hoje consideradas eurocêntricas. O intercâmbio de cultura popular comercial e de artistas desse segmento, sobretudo devido ao trabalho no rádio e no cinema foi pautado pela dualidade “modernização e atraso”.

Os artistas populares despontam como peças fundamentais para entender a construção do moderno no espaço demarcado. Eles promoviam o diálogo entre o campo e a cidade na montagem de representações exóticas do nacional - que primeiro podem ser verificadas no circo e no teatro, mas entre os anos de 1930 e 1940 se tornaram, em nova diagramação, as representações nacionais também no rádio e no cinema. A “Crise do Teatro Nacional” desencadeou um novo momento de modernidade no campo artístico popular. Segundo as associações de classe dos artistas e críticos teatrais, a tal crise se deveu ao então recente protagonismo do cinema, outros meios emergentes de diversão e à ganância dos empresários que não se preocupavam com a arte. A chamada “Crise do Teatro Nacional” e a progressiva preocupação dos envolvidos com esse tema apontaram para a transformação das formas de legitimação e promoção dos artistas no seu meio.

1.1) Rio de Janeiro e Buenos Aires – os dilemas de duas modernas cidades latino-americanas

É inútil, não é com o alargamento que se muda ou se pode mudar o espírito de uma rua. Ao menos que as pessoas acreditem que as ruas não tenham espírito, personalidade, idiosincrasia. (...) E é inútil que tentem reformá-la. Que tentem torná-la decente. Rua portenha (Corrientes) de todo o coração, está impregnada tão profundamente desse “nosso” espírito que, embora podem as casas até os alicerces e joguem creolina em toda superfície, a rua continuará sendo a mesma... a reta onde a vadiagem é bonita e onde até o mais inofensivo infeliz se dá ares de valentão e de farrista aposentado.

Roberto Art, “O espírito da Corrientes não mudará com o alargamento” 07/01/1928

A rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! Em Benares ou em Amsterdã, em Londres ou Buenos Aires, sob os céus mais diversos, nos mais variados climas, a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua. A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. Não paga ao Tamagno para ouvir berros atenuados de leão avaro, nem à velha Patti para admitir um fio de voz velho, fraco e legendário. Bate, em compensação, palmas aos saltimbancos que, sem voz, rouquejam com fome para alegrá-la e para comer. A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. A rua é a transformadora das línguas. (...) A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano. Dá-lhe luz, luxo, bem-estar, comodidade e até impressões selvagens no adejar das árvores e no trinar dos pássaros.

João do Rio “A alma encantadora das ruas”. 1908

O crescimento do sentimento de orgulho nacional e a disposição para montagem da cidade modernizada funcionavam como uma espécie de competição entre as capitais da periferia do continente americano. Esse sentimento de corrida pelo progresso se tornava muito visível durante visitas internacionais, como na vinda do rei da Bélgica ao Rio de Janeiro em 1920, quando se tinha a possibilidade de divulgar os avanços urbanos de ordem higiênica, arquitetônica e moral que estavam sendo empreendidos.⁴² As fontes da *Cancillería Argentina* revelam que os representantes do Uruguai e da Argentina estavam muito atentos à visita do ilustre monarca ao Brasil. De Bruxelas, em 21 de maio de 1920, uma carta de caráter “confidencial reservada” foi enviada para o ministro das Relações Internacionais D. Ronorio Pueyrredón tratando da aceitação do convite do Rei Alberto para visitar o Brasil. Segundo a carta, o Uruguai já estava atuando na intenção de expandir a visita ao seu território. Nessa correspondência, foi sugerido que a Argentina também estendesse o convite no intuito de “aproveitar a presença do soberano belga na América do Sul para que ele, após visita ao Brasil, pudesse apreciar a diversidade das duas nações no que se refere à riqueza e as condições de raça e clima”. Em 25 de julho de 1920, o encarregado de negócios escreveu à Pueyrredón relatando que no Brasil teria

⁴² Cancillería – División Política. Ministerio de las Relaciones Exteriores y Culto – caja 1969. Expediente 28. LEGACION ARGENTINA. S/ visita del Rey de Bélgica al Brasil.

sido aprovado orçamento de gastos ilimitados para custear a recepção do Rei Alberto e sua comitiva.⁴³

O trabalho de Caulfield (2000, 111 - 114) apresentou os esforços dos poderes públicos brasileiros para mostrar o Rio de Janeiro ao monarca belga como uma cidade ordenada, harmônica e moralizada. Por isso, obras foram financiadas, artistas contratados e os setores populares e marginais afastados da vista do Rei. Aliado a análise de Caulfield, a intensa troca de cartas sobre o tema entre o Ministério das Relações Exteriores da Argentina e correspondentes externos nos mostra a preocupação dos governos envolvidos – Argentina, Brasil e Uruguai - em conseguir maior visibilidade internacional e marcar posição no continente. Os esforços para impressionar a comitiva do Rei Alberto em 1920 é uma pequena mostra das muitas situações entre finais do século XIX e o início do XX em que o esforço pela modernização e a superação de um suposto atraso mobilizou os setores públicos latino-americanos.

O centro das cidades era visto como espaços da modernidade, da recepção e invenção de inovações e também da suspeição de falta de moralidade. Lá se concentravam o maior número de prédios públicos, arranha-céus, avenidas, automóveis, pessoas circulando, cafés, teatros, luzes e todo tipo de construção e tecnologias que faziam seus contemporâneos estarem certos de que estavam em uma cidade moderna. As máquinas imprimiam rapidez ao dia-a-dia, o cinema e a fotografia abalavam o conceito de arte, o fonógrafo permitia a gravação e reprodução de áudios, a publicidade ensaiava os seus primeiros passos e variadas formas de diversões faziam com que artistas e escritores necessitassem se adaptar à nova velocidade de criação. Lentamente, esses avanços também chegavam aos bairros mais afastados, porém com uma atmosfera mais intimista e residencial.⁴⁴

A intervenção do poder público na remodelação central fez com que a opção de morar nessas áreas fosse rechaçada pelos ricos – pela falta de moralidade – e impossibilitada aos pobres – dado ao aumento dos preços na região. No Rio de Janeiro, com a guerra aos cortiços, às favelas e os bairros do subúrbio e da Baixada Fluminense, cortados pela linha férrea, foram, gradativamente, ocupados por trabalhadores. As áreas

⁴³ Cancellaría – División Política. Ministerio de las Relaciones Exteriores y Culto – caja 1969. Expediente 28. LEGACION ARGENTINA. S/ visita del Rey de Bélgica al Brasil.

⁴⁴ Sobre as inovações científicas e os impactos que elas trouxeram para a organização social das cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires ver respectivamente: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983/ SARLO, Beatriz. **La imaginación técnica – sueños modernos de la cultura argentina**. Nueva Vision: Buenos Aires, 2004.

mais nobres, como Copacabana, foram escolhidas pelas classes média e alta (O'DONNEL, 2013: 56 – 79). Enquanto no Rio de Janeiro os estudos sobre as diferentes partes da cidade, que inclui o debate sobre memória da Baixada, ainda é recente, na historiografia argentina as pesquisas em torno da ocupação dos bairros portenhos são bastante densas.

Os bairros que cresceram ao redor do centro de Buenos Aires se constituíram como espaços onde se desenvolveu larga vida associativa por meio de bibliotecas públicas montadas por associações de variadas naturezas. Além dessas bibliotecas e das festas organizadas por associações, teatros e cinemas também faziam parte das opções de diversão dos moradores. Gutiérrez e Romero (1985, 41), tratando sobre a cidade entre 1920 e 1938, declaram que “três temas centrais do crescimento urbano se destacam (...): pavimentação, edificação e crescimentos de centros dispersos”.

As opções modernas de diversão, que incluíam o teatro, o cinema, as boates, os cafés dançantes e muitos outros empreendimentos comerciais, eram marcas da vida urbana que desconectavam as noções sobre o tempo de lazer e o de trabalho⁴⁵. Assim, o lazer e a diversão começaram a se tornar um tipo serviço vendido e comprado na cidade moderna. A remodelação da paisagem urbana refletiu as transformações do mercado de diversões, bem como as relações de capital e trabalho no setor. As formas de diversão urbanas se transformaram, obedecendo a nova dinâmica de tempo, a individualização e a invisibilidade produzida nas cidades.

Por conta disso, o centro era o espaço mais indicado para os que queriam se divertir de maneira moderna e se aproveitar do anonimato para buscar espaços como prostíbulos e cabarés, ou mesmo para ficar a par de novidades diversas. A Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, era o espaço de concentração dos mais famosos teatros da cidade, entre eles o Carlos Gomes, além de muitos outros teatros pequenos ou até improvisados. Por suas imediações passavam muitas celebridades, e os “artistas de terceira categoria” transitavam em busca de contratos ou pequenos serviços. Nas proximidades da Tiradentes, localiza-se a então afrancesada Rua do Ouvidor e a Avenida Rio Branco, construída em 1912. No sentido contrário, no caminho da Lapa - bairro conhecido pela boemia e malandragem – encontra-se a Praça Marechal Floriano, onde ainda hoje estão os prédios do Teatro Municipal e da Biblioteca Nacional, além do Teatro

⁴⁵ Sobre a noção de tempo na sociedade industrial e pré-industrial ver: THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: **Costumes em Comum**. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia das Letras. 2005, 267 – 304.

Regina, o Teatro Rival, o cinema Odeon, o antigo cineteatro Pathé, cuja fachada foi preservada e o prédio se tornou templo religioso, dentre outros.

Nesse espaço, o empresário espanhol Francisco Serrador - dono de muitos teatros, cinemas e casas de jogos no Rio de Janeiro - pensou em projetar a *Times Square* brasileira e investiu bastante na área que ficou conhecida nos anos de 1930 como Cinelândia (LIMA, 2000). Em finais da década de 1920 até 1946, os cassinos⁴⁶ fizeram parte da diversão das elites cariocas, sendo construídos em balneários e hotéis de luxo nas áreas mais nobres da cidade. Copacabana, bairro recente em 1930, tinha dois cassinos, o Atlântico e o Copacabana, e em Botafogo existia o Cassino da Urca⁴⁷. Eles foram palco de apresentações de artistas famosos, muitos deles internacionais.

Em Buenos Aires, o espaço conhecido por ser núcleo das diversões, concentrando muitos cafés, teatros e cinemas, eram as imediações da Rua *Corrientes*, conhecida como “a que nunca dorme”. Os cafés, as salas de teatro e cinema, os cabarés e até os prostíbulos faziam parte do cenário do centro da cidade e eram frequentados pela população que usufruía os tempos de tranquilidade econômica dos anos de 1920. Velasco (2012, 29 - 54) pesquisou as opções de diversões no centro e apontou, também, o desenvolvimento dos esportes e de outras diversões de massa com menos glamour nos bairros portenhos. Ainda hoje, a *Corrientes* guarda sua “personalidade” e suas luzes. Art descreveu um espaço bastante singular para tratar da “verdadeira *Calle Corrientes*”, onde se encontrava a maior concentração de espaços de diversões da cidade.

A verdadeira *Corrientes* começa para nós na *Callao* e termina na *Esmeralda*. É o miolo portenho, o coração da urbe. A rua com a qual sonham os portenhos que estão nas províncias. A rua que se ama, que se ama de verdade. A rua que é linda de percorrer de ponta a ponta porque é a rua da vadiagem, de malandragem, de esquecimento e de prazer (ART, 2013, 190 – 191).

Com o passar do tempo e com a maior modernização das cidades, os espaços centrais foram se constituindo como núcleo das diversões, mas progressivamente tiveram concorrência de empreendimentos em outras partes da cidade. A competição com demais espaços não afetou o desempenho da região central como ponto de encontro da boemia e espaço mais cosmopolita das cidades. As transformações no mercado das diversões encarnadas na retórica da “crise teatral”, que tanto afligiu os que trabalhavam com o teatro, não impactou a fama do centro, que manteve os escritórios das principais revistas

⁴⁶ Os cassinos começaram a surgir no início da década de 1920, mas seu período de maior vitalidade foi entre as décadas de 1930 e 1940, quando serviu de palco para os muitos artistas nacionais e internacionais. Em 1946 os cassinos foram fechados por pelo governo Dutra por ser “imorais”.

⁴⁷ Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

e tornou-se o espaço escolhido para as sedes das maiores companhias de rádio com seus auditórios muitas vezes abertos ao público. Para o caso de Buenos Aires, esse dado é demonstrado por Velasco (2012: 231 - 239) que, através do plano recortado da cidade, mostra a concentração de cafés, teatros, cabarés e casas de baile.

Para tratar da relação entre centro e periferia temos como material de análise o endereço dos artistas relacionados nas Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Essa fonte demonstra que o Centro do Rio de Janeiro era o lugar de moradia de muitos deles. Lá se encontravam a maior concentração de teatros da cidade, além da possibilidade de buscar pensões baratas, embora na maior parte das vezes de péssima qualidade. Muitos dos hotéis que serviam de hospedagem e moradia para os artistas que se localizavam no centro pertenciam a donos de teatro, como o Hotel Serrador. Em alguns casos, os artistas declararam viver no teatro em que trabalhavam. Assim, de uma listagem de 2544 artistas brasileiros em atividade no Rio de Janeiro, na qual 1028 não declararam dados sobre endereço, cerca de 1000 artistas entre 1930 e 1945 apontaram que moravam no Centro e em suas imediações, como nos bairros Saúde, Gamboa, Santa Teresa e Lapa.⁴⁸

Nesse contexto de modelação urbana aos moldes modernos se deu a expansão do parque industrial e aumento do fluxo urbano. Em meados da década de 1920, começou a se comentar sobre o “Teatro Nacional”, assunto cada vez mais presente no meio artístico e intelectual enquanto os investimentos privados no teatro cresciam vertiginosamente. Como uma tradição inventada, o “Teatro Nacional”, ao mesmo tempo em que precisava se desvencilhar das influências coloniais, teria que criar um estilo genuinamente brasileiro e argentino. A emergência dessa categoria criou conflitos entre interesses e concepções das elites intelectuais e dos empresários que pretendiam atingir a maior audiência possível. Com a Crise Mundial de 1929 os investimentos e o público do teatro sumiram e em meados dos anos de 1930, passada a crise, os antigos patamares não foram reestabelecidos. Ou seja, quando o mercado de diversões se recuperou da grande crise, o teatro não tinha mais a mesma relevância no mercado. Os cinemas, os eventos esportivos, os parques de diversões, os cassinos, as boates e tantas outras formas híbridas de casas comerciais, sobretudo as que promoviam espetáculos de teatro conjuntamente com exhibições cinematográficas, passaram a ajudar a suprir a demanda popular por diversão.

⁴⁸ 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.

Dessa forma, a Crise do Teatro Nacional foi considerada uma crise de audiência, já que as cada vez mais numerosas camadas populares havia abandonado o teatro frente a outras opções de lazer. As famílias trabalhadoras tiveram grande importância para a montagem da “cidade moderna”, pois foram fundamentais para o desenvolvimento da cultura comercial de massas que revolucionou o mercado de diversões a partir da década de 1930. Muitas vezes homogeneizadas como “classe subalterna”, elas fizeram parte do público dos teatros revista e dos sainetes e buscaram o divertimento nos esportes e nos parques de diversão. Também frequentavam o cinema – que cada vez mais se mostrava como um divertimento economicamente acessível –, compravam as revistas e sonhavam em adquirir os bens de consumo que os artistas juravam usar.

O gosto desse público passou a ser observado cada vez com mais afinco, e as peças teatrais encontravam na vida cotidiana as “receitas para o sucesso”. Essas “fórmulas” também foram levadas para a produção cinematográfica e rádio teatrais, cujos capítulos vinham impressos em revistas semanais (KARUSH, 2013, 121 – 172) (HUPFER, 2009, 150 - 167). Há indicações que mostram que, a partir da década de 1940, quando um empresário radial pensava em testar um novo programa tinha como estratégia a montagem de concursos para verificar se o artista ou o empreendimento seria lucrativo. Para isso, buscava como júris os empregados dos setores mais baixos da própria empresa, pois imaginavam que eles seriam uma espécie de espelho do gosto popular⁴⁹.

1.2) Ser moderno, ser nacional

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval.
Manifesto Antropofágico, 1928.

Defender o bom teatro, procurar elevar seu nível artístico para que guarde consonância com a cultura alcançada em outras manifestações do espírito significa não apenas fazer obra de arte, mas sim de patriotismo, de argentinismo.
Comoedia, 16 de abril de 1926. p. 42 “Nuestra forma de conducta”

A arquitetura urbana em diálogo com a produção literária, artística, a oferta de serviços e a moralidade, mostrou que ser nacionalista também era um dado moderno, daí a importância do trabalho estatal e intelectual com o tema da identidade nacional unificada (DOYLE & PAMPLONA, 2008, 17 – 36). Por mais que a reflexão da intelectualidade artística sobre o nacionalismo pareça distante do que efetivamente era

⁴⁹ Sobre a participação popular na escolha dos artistas de rádio ver: KARUSH, Matthew B. **Cultura de classe. Rádio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)**. Buenos Aires: Ariel, 2013. McCANN, Bryan. **Hello, hello Brazil. Popular music in the making of modern Brazil**. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

feito nos teatros, nos cinemas e nas rádios é possível perceber que, de maneiras variadas, os artistas e empresários transformaram a linguagem elitizada das vanguardas modernistas em iniciativas bastante atrativas para o público geral.

O modernismo gestado na América Latina, na tentativa de reproduzir o genuinamente nacional, acabou por misturar as influências de vanguardas europeias com elementos considerados do “folclore nacional”. Enquanto na literatura, na pintura e nas artes plásticas os artistas faziam sua revolução frente ao academicismo baseando-se nas críticas sociais de engajados artistas europeus retratando personagens socialmente excluídos e sua cultura, nos teatros e nos cinemas representava-se o cotidiano.

Em relação à arte popular, Veneziano (1996, 71) relacionou o teatro de revista e de variedades carioca com a proposta de Oswald de Andrade da “antropofagia”⁵⁰. A autora defendeu que a apresentação das peças por sessões incorporaria a ideia de mescla de diversos elementos, incluindo o “tipo brasileiro”, com a cultura estrangeira. Seria esse teatro que teria o poder de levar a classe subalterna para a cena principal, fazendo com que essa camada da população exercesse a cidadania através da chacota aos políticos e de suas decisões que quase sempre não os envolvia.

Essa mescla chegou a se tornar uma política de Estado no Brasil, o que pode ser expresso pela premiação da dupla caipira Jararaca e Ratinho, que unia um violeiro e um saxofonista em apresentação de conteúdo regional. Eles foram laureados pela Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) em 1937 “pelo valor de originalidade” e foram considerados “espontâneos” (originais e extremamente típicos). Outros artistas populares também foram premiados nas classificações: os de “samba do morro” (intencionais), os de carnaval (intencionais), os de teatro (intencionais) e os do rádio (intencionais; imitadores do tipismo americano).⁵¹

Ordaz (1997) tratou dos populares no contexto do teatro argentino, sobretudo nos espetáculos de sessões e nos sainetes. Ele mostrou que os personagens populares eram frequentes e que sua retratação ajudou a moldar uma consciência acerca dos “pobres”. Isso pode ser percebido na descrição do cenário do primeiro ato da peça “*La rival de la*

⁵⁰ No “Manifesto Antropofágico”, publicado na Revista Antropofágica de 1928, Oswald de Andrade propunha a “deglutição” (daí o caráter metafórico da palavra “antropofágico”) da cultura norte-americana, europeia e dos ameríndios e afrodescendentes, dos descendentes de orientais, etc. Ou seja, não negava a influência da cultura estrangeira, mas também não admitia que ela fosse simplesmente imitada. O Manifesto foi um dos marcos do modernismo brasileiro.

⁵¹CPDOC, Fundo Capanema Código: GCg 1937.02.13 Microfilmagem: rolo 46 fotos 326 à 366.

Greta Garbo” apresentada no teatro Apolo em 1932, que incorporou a vida e a estrutura de um cortiço:

Quarto de cortiço, pobre, mas arrumado e limpo. Ao fundo, direita: porta; idem, esquerda; janela. Através das duas se divide o pátio. Integram o mobiliário: uma cama, uma mesa com pedestal, um armário, um par de cadeiras de palha, uma mesa com objetos para passar, um guarda roupa improvisado em um ângulo da habitação com uma cortininha de crepe. Decoram as paredes algumas fotos de artistas de cinema. É dia. Ao se levantar o telão, EMPANADA (personagem), deitado na cama, dorme com a perna para fora. Desde o pátio chegam, estridentes, os “calderones” de GAMBERONI (personagem), matando uma canção de ópera. Vão decrescendo até provocar a rebelião de Empanada.⁵²

A comédia era o gênero mais elogiado pela crítica em Buenos Aires e no Rio de Janeiro durante todo o período estudado. Contudo, os mais produzidos foram os sainetes e os espetáculos de revistas que podiam ser realizados em espetáculos por sessões e atraíam todos os tipos de público. Essas apresentações, ao misturar as influências circenses com o estilo das companhias estrangeiras e usando temas do cotidiano, fizeram pressão sobre a definição do “Teatro Nacional”, colocando o *criollo*⁵³, o imigrante e o caipira como protagonistas de suas histórias. Esse “teatro popular”, que se fez também “Nacional”, sofreu duras críticas por não ser “educativo”, não privilegiar a arte, subjugar a capacidade artística de atores e autores e possuir empresários que “só se preocupavam com a bilheteria”.

Este trem de economias que se começou a usar no teatro foi dos melhores êxitos do gênero, parece obedecer a um plano de trabalho que as pessoas já haviam traçado. Parece que agora abundarão as estreias. Serão oferecidas mais obras, já que vão custar mais barato. O que se quer é oferecer títulos e títulos. Em suma: tratar-se-á de suprir a falta de qualidade com a abundância em quantidade. Por isso a só treze dias da última estreia já se oferecerá outra: A revista louca.⁵⁴

Ora, com a disposição desses filhos e desses netos pelo vasto mundo – onde há cinemas, atração mais fácil e mais satisfatória aos gostos imediatistas, o público vai se reduzindo de geração a geração e termina nisso que aí está – meia dúzia de frequentadores caronas ou pagantes sem exigências – que vão ao teatro como quem vai tomar alguns *chopps* na Brahma.⁵⁵

É incontestável que nos anos de 1920 o teatro, assim como as artes em geral e os esportes, consolidou um processo de capitalização que foi incrementado nas décadas seguintes. Isso pode ser comprovado pelo crescente valor arrecadado pela municipalidade portenha, assim como pelo aumento de pagantes nos cinemas, nas partidas de futebol e

⁵² Revista “La Escena Teatral” de 14 de julio de 1932. “La rival de la Greta Garbo”

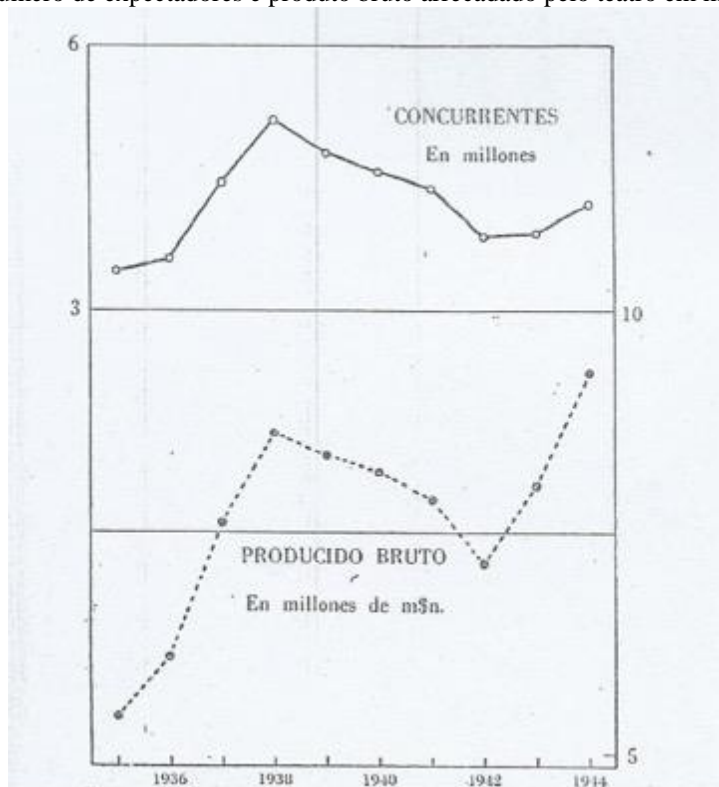
⁵³ Durante o período colonial eram conhecidos como *criollos* os filhos de espanhóis nascidos no Novo Mundo. Após o processo de independência essa denominação passou a ser usada para designar os argentinos do interior.

⁵⁴ Revista Comoedia de 01/08/1926. p. 3 “El momento crítico”

⁵⁵ Anuário da Casa dos Artistas de 1939. “O Problema do Teatro Brasileiro” por Paulo de Magalhães

no hipódromo⁵⁶. No caso do teatro, a arrecadação oscilou junto com o público durante finais da década de 1920 e 1930 até o início da década de 1940, quando a arrecadação cresceu com a estabilização do público. Essa situação observada no gráfico abaixo nos indica que os empresários teatrais conseguiram reverter a situação de perda provocada pela “crise teatral”, que veremos mais adiante.

Gráfico 1 - Número de expectadores e produto bruto arrecadado pelo teatro em milhões



Fonte: Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, (Out – Dez) 1945

Os dados da Censura Teatral no Rio de Janeiro também evidenciaram o crescimento do mercado de diversões na cidade com o progressivo aumento da diversificação dos serviços oferecidos (Tabela 1). Os quadros em branco não foram preenchidos por falta de informações. No entanto, sabemos que a presença de registros não marca o surgimento de novos estabelecimentos, mas sugere que o Estado estava mais atento ao seu funcionamento. Isto instiga a reflexão sobre possível transformação de seu papel no contexto social e urbano do período.

⁵⁶ Ver: Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, (Out – Dez) 1945.

Tabela 1 - Diversificação de estabelecimentos de diversão e sua quantidade por ano na cidade na capital carioca

Ano/espço	1922	1933	1934	1936	1937	1944
Teatro		9	8	6	9	9
Cine-teatro	108	10	10	4	15	8
Cinema		69	72	86	79	104
Circo				8	17	
Circo Teatro						
Dancings				4	25	13
Cabarés				27	4	
Cassinos				3	3	
Casas de Jogos				17		
Zoológico				1		
Parque de diversão				4		
Estádio de Pugilismo				1		

Fonte: Tabela elaborada a partir de informações do Serviço de Estatística da Educação Pública.

O desenvolvimento do rádio e do cinema foi intermediado, sobretudo, pelo poder público no Rio de Janeiro e pela iniciativa privada em Buenos Aires. Apesar dessa predominância na gestão dos recursos do mercado de diversões, em ambas as cidades empresários teatrais, de diversas origens sociais – muitos deles imigrantes –, aventuravam-se investindo no setor de diversão. Em meio a diferenças e semelhanças, no avançar das décadas de 1930 e 1940, a popularização de tecnologias e novos mercados promoveram transformações nas relações de trabalho e na finalidade do próprio exercício da atividade artística.

Canclini (2010, 94 – 97) defendeu que a cultura de massas, comercialmente produzida, foi um dos espaços de gestação das identidades nacionais latino-americanas, pois, dadas as altas taxas de analfabetismo, a literatura não pôde se revelar como material de união nacional. Acerca dessa tese, Canclini fez um parêntese sobre o caso da Argentina que, com a reforma educacional de Domingo Sarmiento⁵⁷, destacou-se por ter a maior população alfabetizada da América do Sul ainda no final dos anos de 1920.

Apesar das altas taxas de analfabetismo, a imprensa, investindo em fotografias e com diagramação simples, tornou-se um agente bastante importante nesse projeto de modernização nacionalista ao começar a editar periódicos destinados ao público popular. Nessas publicações, divulgavam-se os artistas, fazia-se publicidade das atrações de lazer

⁵⁷ Sobre a política educacional de Sarmiento ver: ROMERO, Luiz Alberto. **História Contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 25 – 26.

da cidade e também eram propagandeados produtos que formavam o imaginário da classe trabalhadora. As mulheres constituíram um público cativo das revistas populares recheadas de artistas e propagandas de artigos de beleza e uso doméstico. Os literatos fizeram parte do corpo editorial das revistas e muitos deles se especializaram em produzir chamadas dos produtos que investiam na publicidade em periódicos.⁵⁸

Refletindo sobre o caso de Buenos Aires, Beatriz Sarlo (2010) cunhou o termo “modernidade periférica”. Através da história e dos escritos de literatos da época, como Roberto Art, José Luís Borges e Roberto Güiraldes, a autora reconstruiu Buenos Aires como uma cidade cosmopolita e multifacetada que se encontrava na periferia do mundo capitalista. Bueno (2007) procurou desvendar os pontos de contato entre o modernismo brasileiro e a vanguarda argentina na literatura. Em sua pesquisa, mostra que Mario de Andrade foi leitor de Borges e Güiraldes e teria se inspirado no *criollismo* de Martín Fierro⁵⁹. Assim, o modernismo literário dialogou com os projetos de nação unificada e forte quando colocaram em visibilidade “uma polifonia que os críticos tentam delimitar”. Essa postura proporcionaria uma mescla direta entre a alta cultura e a crescente produção comercial de massas.

A busca pela modernização tomou contornos de projeto nacional, e os personagens emergentes da cultura popular passaram a ocupar lugares de destaque na produção artística do país. Grupos de cantores caipiras e dançarinos de maxixe estiveram presentes na comemoração do centenário de independência brasileira, em 1922, demonstrando uma forma de caracterização do nacional (NEPOMUCENO, 1999, 253). Em Buenos Aires, é ilustrativa a visibilidade conseguida no cenário nacional pelo personagem de Juan Moreira⁶⁰, que mesclava na linguagem a influência estrangeira italiana e a *criolla*. Ele se tornou um marco inicial do “Teatro Nacional” argentino. (SEIBEL, 2006, 233 - 257).

⁵⁸ Sobre a participação de literatos em revistas populares ver: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983/ SARLO, Beatriz. **La imaginación técnica – sueños modernos de la cultura argentina**. Nueva Vision: Buenos Aires, 2004.

⁵⁹ Primeira produção de vanguarda literária de traço popular.

⁶⁰ Personagem histórico da cultura popular argentina que viveu no final do século XIX e cuja memória mantém viva uma série de histórias quase lendárias sobre o homem do interior.

Figura 1 - A esquerda: Grupo Turunas Pernambucanos em apresentação na festa do centenário de independência do Brasil no Rio de Janeiro em 1922. A direita Pablo Podestá encenando Juan Moreira, personagem que se tornou a representação tradicional do *criollo*.



Fonte: figura da esquerda: Disponível em <http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/04/jararaca-e-ratinho.html> Figura da direita: Disponível em <http://viajes.elpais.com.uy/2013/08/28/juan-moreirapepodesta/> último acesso: 16/07/2017 à 16:35.

Pensar o Rio de Janeiro e Buenos Aires como cidades modernas nesse período significava marcar que elas apresentavam nacionalismo forte, ainda que a construção do “nacional” passasse pela necessidade de, em alguns momentos, “importar” imigrantes ou sua cultura e reconhecer os “valores” dos países centrais. Os costumes, os ritmos e as práticas dos nativos precisavam se homogeneizar com a influência estrangeira em um todo nacional. Era no interior ou no passado que se poderiam buscar aspectos do “genuinamente nacional” e as particularidades de cada país. Essas características e valores formariam as peculiaridades por onde se constituiria o caminho para a modernidade de cada um dos países latino americanos.

Ao mesmo tempo em que as cidades se faziam modernas, as formas de lazer também se transformaram e se capitalizaram. Os artistas participaram desse circuito e aumentaram as suas possibilidades de destaque nacional e internacional. Tal como a cidade zoneava seus espaços públicos entre o que deveria ser mostrado e o que deveria ficar escondido dos olhares internacionais, os movimentos artísticos buscavam entender e responder às rápidas transformações, enquanto artistas e empresários tinham interesse em satisfazer às demandas do público ansioso por novidades.

Nessa reflexão, a cidade e o campo viviam um misto de **disputa** – na situação em que o urbano simbolizava o moderno e o rural o atrasado – e de **cooperação** – já que no interior se poderia buscar o “genuinamente” nacional, com pessoas simples, mas dotadas de valores elevados para os quais foram criadas narrativas específicas. No caso brasileiro, o homem do campo precisava ser educado nos padrões de higiene e ilustração das grandes nações (ALVES, 2003). No caso argentino, ele era quem mostrava para os ricos os “verdadeiros” valores de humanidade e honra (KARUSH, 2013: 121 - 142). Para

portenhos, como o escritor vanguardista Borges, houve também um *criollismo* urbano, saudosista dos tempos anteriores às imigrações, quando Buenos Aires ainda não podia ser considerada uma grande cidade, tendo mais elementos vinculados ao mundo rural que urbano (SARLO, 2010, 29 - 58).

Reymond Williams (1989) trabalhou tal “oposição” entre campo e cidade a partir da ideia que esses espaços seriam representações sociais. Analisando a Inglaterra no período da industrialização, ele repensou as noções entre urbano e rural, tendo a emergência do capitalismo como um ponto central na articulação de ideias sobre cada espaço. Nesse embate, o campo ficaria com a imagem do retrocesso ou do saudosismo, enquanto a cidade seria moderna, rápida, industrializada e cosmopolita. Assim, o autor defendeu que essas representações do urbano e do rural precisavam ser confrontadas em instâncias reais.

Os artistas que atuaram no período delimitado dessa pesquisa são instrumentos valiosos dessa confrontação. Ao transitar entre o rural e o urbano em suas turnês, eles se revelaram como os que poderiam mostrar às pessoas do interior as novidades urbanas e representar nas cidades a imagem do interior, ainda que como piada ou como idealização. A liberdade de criação, que é própria do imaginário do trabalho do artista, o colocou como interlocutor na representação dos personagens sociais. Foi preciso vasculhar o interior ou rememorar com saudosismo o passado, quando o cosmopolitismo não era tão intenso, para se criar uma identidade nacional. O artista surgiu como o agente lúdico e socializante desse processo.

Os palcos dos teatros no interior e nas capitais brasileira e argentina nos mostraram que a tecnologia, ou o que se pensou atribuir como tal, despertava grande interesse da população. Nos muitos espetáculos de variedades, mágicos, ilusionistas, ou até “científicos” que prometiam a transmissão de pensamento ou o enterramento vivo ilustram esse processo⁶¹. Essas iniciativas entendidas como mágicas ou científicas se misturavam com as notícias sobre as ondas de rádio, que começaram a ser manipuladas, a fotografia, o cinema, o avião, dentre outros aparatos tecnológicos que mostravam nenhum sonho era impossível.

⁶¹ Na revista Kosmopol (Rio de Janeiro) é possível localizar uma série de anúncios de artistas, muitas vezes contendo descrições bastante exóticas. Disponível na Biblioteca Nacional (RJ) sob o título: Arte e artistas: revista theatral ilustrada / Agencia Theatral Kosmopol. Localização: 1,404,02,50; Coleção: 1(2);2(3-4); Ano: 1921/09 a 1921/12; Setor: Periódicos.

As companhias teatrais e os circos faziam circular pelo interior as novidades modernas das cidades e, se não se poderia dizer que os artistas de variedades eram verdadeiros “cientistas” a serviço do entretenimento, também não se poderia afirmar que eram apenas charlatões. O fato é que a ciência e a modernidade ofereciam novas formas de divertimento e se em uma análise superficial poderíamos dizer que o circo era um empreendimento nada moderno, essa tese se desmonta quando passamos a perceber que sua estrutura se transformou intensamente durante o tempo, sempre agregando aos seus quadros novidades encontradas pelo caminho.⁶²

Tal como o cigano Melquiades, que chegava a Mocondo mostrando os apetrechos nunca vistos⁶³, os artistas que faziam viagens pelo interior se colocavam como canal de diálogo entre a capital e as regiões afastadas do país. Muitos artistas declararam que o circo era “a melhor escola de atores”, pois formaria profissionais capacitados para tudo que se exigia nos palcos, além de incentivar a capacidade de adaptação a novas tendências. Parte dessas pessoas se tornaram grandes artistas no auge da cultura comercial de massas, quando a América Latina exportava artistas como símbolos nacionais para trabalhar em empresas de vários países. Os artistas que participaram dos circuitos transnacionais faziam constantes contatos internacionais, mas em nenhum momento se desatavam da identidade nacional. Muito pelo contrário, usavam-na como promoção do seu trabalho⁶⁴.

Entre 1918 e 1945, os que viviam do trabalho no teatro ou em outro setor do mercado das diversões tiveram que criar suas próprias estratégias para conseguir sucesso e reconhecimento. Claro que havia muitas receitas, que na verdade eram tipos ideais como o gaúcho ou o caipira, o sambista ou o cantor de tango, mas no universo de inúmeros anônimos que buscavam a fama, destacar-se era uma conquista pessoal que variou tanto em relação às cidades, quanto ao tempo ou a arranjos pessoais conseguidos por cada artista. Esse desafio se expressou na dualidade entre arte e diversão, muitas vezes sendo

⁶² Sobre a estrutura e as transformações do circo na Argentina e no Brasil, ver respectivamente: SEIBEL, Beatriz. **Los artistas transhumantes**. Teatro Popular, tomo II. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma, 1985. / SILVA, Herminda & ABREU, Luiz Alberto. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

⁶³ Personagem do romance “Cem anos de solidão” de Gabriel Garcia Márquez.

⁶⁴ Muitas companhias, mesmo as não oficiais fizeram referência ao seu país no próprio nome. Além disso, muitos artistas procuram caracterizar-se com elementos que faziam referência aos seus países. Ver: KERBER, Alessandra. “Representações regionais em Carlos Gardel e Carmem Miranda”. Estudos Históricos vol. 22, n. 44, 2009. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2593/1546> Acessado pela ultima vez em 17/07/2017 às 0h.

uma zona bastante nebulosa que marcou a demanda dos preocupados com a “crise teatral” e colocou em questão a ação estatal no fomento do “Teatro Nacional”.

1.3) A “crise do teatro nacional” e as diversões modernas

O teatro ia se sumindo. (...) Não foi o cinema, não foi o futebol, não foi a escola de dança, não foi o jogo, não foi a distância das moradas às casas de espetáculo. Foi simplesmente o erro que Pirandello poderia explicar... Os donos de teatro construíram um público de fantasmas.

Álvaro Moreyra, “O teatro no Brasil”, *Anuário da Casa dos Artistas* 1938.

Todos os dias, queridos amigos, escuto falar da crise do teatro, e sempre penso que o mal não está diante dos nossos olhos, mas no mais profundo de sua essência; não é um mal recente, ou seja, de obra, sim de raiz profunda.

Frederico Garcia Lorca. “El teatro debe obedecer al Pueblo antes que al público”. *Hechos de Mascara*, setembro de 1940.

As epígrafes remetem a uma discussão muito cara ao mundo do teatro entre as décadas de 1920 e 1940 – a “crise teatral”. O teatro passava por sérias dificuldades e seus contemporâneos tentavam entender o porquê e o que poderiam fazer para resolver os problemas econômicos. Ordaz (1997, 84) declarou que, entre 1928 e 1932, muitos artistas portenhos cometeram suicídio. Sua argumentação se baseou na leitura de letras de tango e analisou a falta de alternativa e a descrença dos personagens em resolver os problemas de natureza sentimentais. Em sua análise, essa problemática é transportada para a difícil situação em que se encontravam artistas profissionais. Da mesma maneira, nas duas passagens citadas como epígrafe desse subcapítulo percebe-se a intenção de refletir sobre a decadência do teatro nas décadas de 1930 e 1940 defendendo que a tal “crise do teatro” seria de natureza muito profunda e uma simples análise econômica não poderia explicá-la. Isso porque as razões da tal crise estariam nas transformações tecnológicas e urbanas que aumentaram a concorrência no setor. Ou seja, os problemas principais residiam na própria essência do teatro e do mercado de diversões daqueles tempos.

As expectativas em torno da profissão de artista tinham, além das pretensões individuais, determinações de outros fatores como as demandas de identidade nacional e conceitos em voga no seu tempo, que marcavam a estruturação do mercado e o conflito de ideias sobre a natureza do trabalho do artista. Foi justamente esse embate de ideias e valores que possibilitou que os artistas e suas organizações buscassem caminhos para valorizar e resignificar as artes cênicas e o ofício do artista.

No entanto, essas ideias não eram homogêneas, pois tinham como um dos pontos de tensão conflitos acerca da origem social do artista e a sua hierarquia na carreira frente a uma rápida e até inevitável transformação do mercado. Personalidades consagradas ou

vindas de famílias tradicionais do meio artístico encaravam com muito receio os novos meios de diversões populares, como o cinema e o rádio. Embora tenham tentado buscar formas de manter seu status profissional, desqualificando a produção comercial, por necessidade econômica se renderam aos novos meios de diversão, mesmo declarando não sentir a mesma emoção e prazer do teatro.⁶⁵

No caso de Buenos Aires, o público não foi considerado, imediatamente, o grande vilão da decadência do teatro como principal meio de diversão urbano. Ao contrário, muitos foram os acusados: os autores por produzirem em série, os atores por não se entregarem às representações e os empresários por não incentivarem obras de qualidade. A nudez feminina e a falta de moralidade também fizeram parte da retórica dos que clamavam pela revitalização do teatro portenho⁶⁶.

Apenas na década de 1940, quando a *Asociación Argentina de Actores* (AAA) assumiu que não estava tendo sucesso em organizar os artistas frente às dificuldades econômicas e percebeu que a instituição em pouco tempo poderia se extinguir⁶⁷, que começou a claramente interpelar o Estado a interferir nos assuntos teatrais. Em 1941 foi escrita uma matéria, na qual se colocava de forma nítida a necessidade do artista não se resignar ao público, mas de ensiná-lo. Reconhecendo a fraqueza do expectador, marcava, também, a necessidade de mudar suas estratégias sob o lema “renovar ou morrer”. A AAA propôs mudanças na postura da instituição para lidar com a “Crise Teatral” sublinhando a necessidade de pleitear apoio estatal.

Não acreditam, amigos, que as coisas precisam mudar? Os tempos nos impõe renovar valores antigos e deixar de lado nossa apatia tradicional para nos converter em homens de ação, sacudindo o marasmo que vivemos. (...) Renovar... ou morre! O dilema é determinante. Com apatia e egoísmos não pode haver união, e sem união – já é uma verdade sabida, mas esquecida – não pode haver nenhuma resistência.⁶⁸

Velasco (2012, 159 – 186) narrou que na década de 1920 muito se comentava que a “receita” para o sucesso de uma peça era incluir uma milonguita⁶⁹, um cortiço, um bairro, alguns tangos. Essa chamada “fórmula do sucesso” e a produção de textos teatrais

⁶⁵ Depoimento de Dulcina Moraes ao MIS - 11/01/1968

⁶⁶ Podemos citar Comoedia (Buenos Aires), 01/06/1926 “El efecto bataclanico” por Manuel García Hernández.

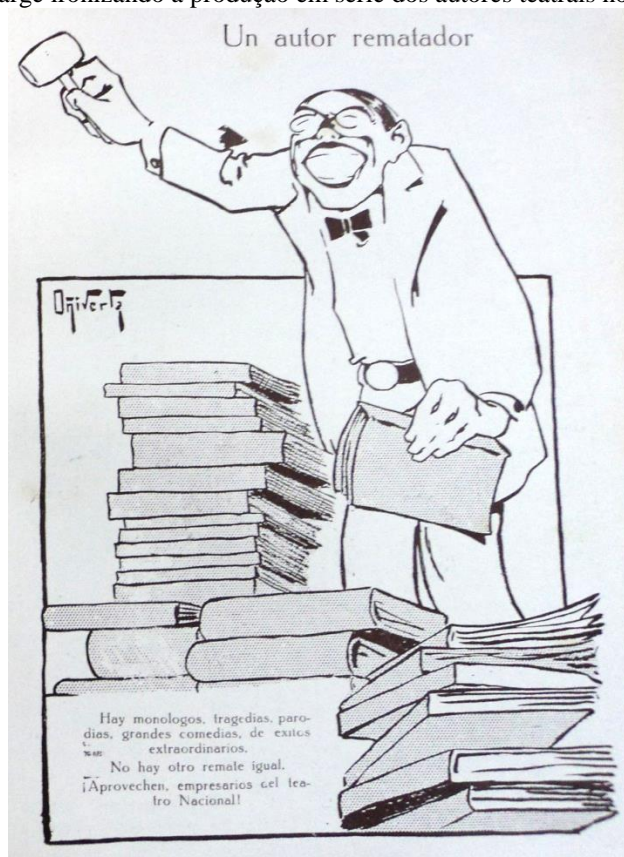
⁶⁷ Segundo Teodoro Klein (1988, 29) em 1934 o presidente da AAA foi eleito com apenas 15 votos.

⁶⁸ Hechos de Mascara (Buenos Aires), fevereiro de 1941. “Renovar o morir”.

⁶⁹ Mocinha dos sainetes portenhos que saía do interior seduzida pela cidade e acabava perdendo a honra e se desiludindo.

considerados “em larga escala” produziam conflitos entre autores nacionais e estrangeiros e também multiplicavam as acusações de plágios⁷⁰. A chamada “fábrica de textos teatrais” foi um sintoma da transformação do mercado de diversões. A produção intensa de textos com o mesmo pano de fundo, a rápida montagem e desmontagem de peças e o aumento da exploração do trabalho artístico com o aumento das sessões diárias marcaram um novo tipo de relação de trabalho no mundo artístico. A figura abaixo critica a transformação das peças teatrais em produtos comercializáveis e feitas sem preocupação com a qualidade, com a intensão apenas de alimentar o mercado. Essa situação teria produzido maus expectadores que, no momento da crise econômica e do deslumbramento com o cinema, teriam abandonado o teatro.

Figura 2 - Charge ironizando a produção em série dos autores teatrais nos anos de 1920



Fonte: Comoedia (Buenos Aires), 1 de março de 1927. Na legenda se lê: “Hay monólogos, parodias, grandes comédias de exitos extraordinarios. –No hay otro renale igual. !Aprovechen, empresarios del teatro Nacional!”

Como forma de justificar a acusação de produzir apenas com foco somente na bilheteria, os empresários portenhos reclamavam dos muitos impostos e no pós-1930 da censura estatal. A soma desses fatores, segundo eles, impedia o maior investimento em

⁷⁰ Para ilustrar essa tese podemos citar o jornal “Última Hora (Buenos Aires) de 29/09/1932” na matéria intitulada “Revistas e plágio”.

peças, em pessoal e restringia a capacidade intelectual⁷¹. Já os atores denunciavam a exploração dos empresários, atuando fortemente em torno de demandas trabalhistas e organizativas, principalmente contra as sessões de *vermuth*⁷² e os ensaios noturnos (KLEIN, 1988: 6 – 33). Os técnicos, aglutinados na *Federación Obrera de Teatro y Espectáculos Públicos*⁷³, também faziam suas críticas contra a exploração dos empresários, inclusive com greves comentadas por diversos periódicos portenhos⁷⁴. Ou seja, ao mesmo tempo em que todos recebiam sua parcela de culpa na “Crise Teatral”, também apresentavam justificativas para o trabalho sem excelência. No entanto, o fundamental dessa questão parece ser menos encontrar o culpado, mas perceber uma real ruptura no universo do trabalho teatral que ainda precisava ser assimilada pelos envolvidos.

Assim como em Buenos Aires, no Rio de Janeiro a produção de peças em série também afligia os críticos teatrais e aficionados. No entanto, o público foi prontamente identificado como parte fundamental do problema da “crise teatral”, pois se interessavam apenas por peças que “faziam rir”. Então, na retórica do Sindicato dos Artistas do Rio de Janeiro o teatro deveria receber financiamento estatal, pois era um meio de transmitir cultura e valores morais para a população insustentável apenas com capital privado⁷⁵. Argumentava-se que o teatro comercial ia muito bem, mas o problema estava justamente nas peças do “teatro sério”, que não animavam o público, pois ele não teria ilustração para entender tal tipo de apresentação. Essa tese é corroborada por Dercy Gonçalves ao contar em sua biografia como os “artistas da Praça Tiradentes” viam sua profissão. A afirmação da atriz certamente teria provocado debates ruídos entre os que atuavam no Sindicato e os críticos teatrais que escreviam para os jornais cariocas:

As sessões iam até meia-noite, uma da manhã e mesmo durante a madrugada o movimento era grande. O teatro da Praça Tiradentes nunca precisou nem viveu de subsídios, o governo nunca deu nada. Éramos artistas da Tiradentes, com muito orgulho. Ninguém tinha escola. (...) A gente aprendia no palco, fazendo, a maior qualidade do artista era a intuição. Nessa época o teatro não era cultura. Artista era marginal. (AMARAL, 1994, 78)

⁷¹ Esse tema foi contemplado por muitos periódicos entre a partir dos anos de 1930 que podem ser localizados no setor de “comentários” da Argentores. Citamos por exemplo o “Última Hora” (Buenos Aires) de 28/12/1930 (“Los empresarios, autores y actores se reunieron para solicitar al gobierno alivie los gravámenes del teatro”), que relata o pedido da “familia teatral” por menos impostos, enquanto também se queixavam da concorrência do cinema.

⁷² Peça teatral que ocorria no final da tarde e sem pagamento extra para os interpretes e técnicos.

⁷³ Notícias Graficas (Buenos Aires), 20/01/1932 “Se reunirán los Maquinistas para tratar el proyecto de Federación.

⁷⁴ Ver na Biblioteca ARGENTORES (Buenos Aires), setor comentários livros entre 27 de abril de 1934 até 9 de maio de 1934.

⁷⁵ Anuário da Casa dos Artistas (Rio de Janeiro), 1938. “O Teatro no Brasil – De Washington Luiz a Getúlio Vargas” por Octávio Rangel.

O grupo amador “Teatro de Brinquedo” fundado em 1927 por Eugênia e Álvaro Moreyra, frequentadores dos salões modernistas, é a representação contrária a essa crítica. A companhia não visava o lucro, mas a colocação do “Teatro Nacional” em um modelo “de alta cultura”, sendo “um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar” (TROTA, 1994,130). Ou seja, buscava-se a construção de peças com fundo intelectual, desinteressado do público e, por conseguinte, da bilheteria. Não tinham profissionais em seu elenco, mas “indivíduos da sociedade que compartilhavam dos ideais de seus fundadores”. Segundo Álvaro Moreyra (marido de Eugênia), que foi eleita presidente da Casa dos Artistas em 1939, 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” (TROTTA, 1994, 130 – 136).

Grande parte das críticas cariocas foram feitas também contra a falta de profissionalismo dos empresários, que montavam e desmontavam os espetáculos segundo o gosto do público. Ou seja, se uma peça fazia sucesso permanecia em cartaz por muito tempo, caso o contrário tudo se desarticulava rapidamente e os contratos muitas vezes ficavam por pagar. Além desse impacto no mundo do trabalho, tal costume afetou também a vida teatral da cidade, que não podia contar com temporadas completas em todos os teatros. Essa prática podia ser percebida no cenário das peças, que muitas vezes era precário por ser montado e desmontado sem preocupação e à muitas vezes reaproveitado. Da parte dos interpretes se justificaria a má atuação e a improvisação pela incapacidade de estudar os papéis. Eles também reclamavam dos ensaios noturnos e da necessidade do descanso da voz, que lhes era retirado pelo excesso de trabalho. A maioria dessas questões foi levantada pela Casa dos Artistas ao pedir revisão da Lei Getúlio Vargas em 1940.⁷⁶

Dessa forma, os direitos conquistados com essa lei, que em 1928 regularizou o trabalho dos artistas brasileiros, eram muitas vezes descumpridos. Assim, aliado ao problema da luta pela efetivação dos direitos conseguidos por essa lei, existia a questão da “crise do teatro nacional”. Muitos artistas de renome no teatro e algumas vezes participantes ativos Casa dos Artistas identificaram o cinema como o principal culpado

⁷⁶ Anuário da Casa dos Artistas (Rio de Janeiro), 1940. “Há dez anos” – Os postulados da Lei Getúlio Vargas, por Mello Barreto Filho.

pela crise e argumentaram que o poder público fazia pouco pelo teatro. Por isso, “além de má arte no Brasil o teatro se tornou um mau negócio”⁷⁷.

No diálogo da Casa dos Artistas com o Estado, exposto em artigos e cartas publicadas nos anuários da instituição, clamava-se por apoio oficial ao teatro. A combinação entre a crítica ao que era produzido e as reivindicações por apoio público lançou luz para dicotomia entre arte e mercado. Argumentava-se que o “verdadeiro teatro”, que poderia proporcionar crescimento intelectual e moral à nação, estava sucumbindo. Tal oposição entre arte e mercado foi relevante para os artistas portenhos e cariocas, constituindo-se em um ponto de análise obrigatório para o pesquisador que buscar entender os conflitos no mundo do entretenimento no período estudado.

Nesse contexto de rearranjo do mercado de diversões com o crescimento e capitalização dos novos meios de entretenimento como o rádio e o cinema, o teatro foi perdendo o apogeu que disfrutou até meados dos anos 1920 como principal meio de diversão e cultura urbana. Esses novos setores, que tiveram bastante conexão com o mercado de teatral, provocaram muitas instabilidades, pois transformaram a dinâmica do capital, do público, da forma de produção e de reprodução da arte, dos artistas, do trabalho e de suas formas de reconhecimento nas duas cidades.

Em Buenos Aires, o desenvolvimento dessas novas formas de diversão, em certa medida impulsionadas pela crise econômica mundial, foi muito debatido entre os artistas teatrais estabelecidos. Eles se perceberam ameaçados tanto pelos novos elementos que passaram a trabalhar no campo artístico, quanto pela concorrência que esses meios exerciam. Assim, em 1941, as associações de atores, autores empresários argentinos e uruguaiois promoveram o 1º Congresso Teatral Rio-Platense que tinha como uma das pautas debater a “crise atual do teatro rio-platense suas causas e meios para combatê-la”.

Desde 1932 o teatro deve competir não apenas com os cinemas, que já eram muitos no centro e centenas nos bairros; também apareciam outros fortes concorrentes. Em esse ano se inaugura o Luna Park, que durante anos, todas as quartas e sábados reuniu multidões com as partidas de boxe. Em 1933, o futebol começa sua fase mais profissional e competitiva. A cada domingo lota diferentes campos. E, como se esses fossem poucos espaços de fuga e diversão, também estão os circos, as confeitarias com números artísticos ao vivo, lugares de noite portenha (boates, clubes noturnos, salões de baile, espaços tangueros), sem falar da grande influência do rádio. (KOGAN [et al.], 2012, 44)

⁷⁷ Anuário da Casa dos Artistas (Rio de Janeiro), 1938. “O teatro no Brasil de Floriano à Washinton Luiz” por Álvaro Moreyra.

Argumentava-se que essa forte concorrência foi a razão econômica para a “Crise Teatral”, o que se tornou um tema corriqueiro para os envolvidos com o teatro no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. Na revista “*Hechos de Máscara*”, foi sugerida a existência de uma crise mundial do teatro devido à “concorrência desleal” do cinema e da falta de proteção ao trabalhador-artista⁷⁸. E a “*Comoedia*”, já em 1927 mostrou que, no final dos anos de 1920, o cinema era visto como uma ameaça crescente ao teatro portenho.

Figura 3 - Cinema x Teatro
EL PELIGRO AVANZA



Fonte: Comoedia, 1 de abril de 1927. Na legenda aparece: “*El teatro está en peligro y sigue en su apatía, es muy fácil que les aplaste la cinematografía*”

Parte dos artistas e a maioria dos críticos teatrais viam relação entre a “Crise Teatral” e a perda de qualidade das obras teatrais. Eles defendiam que, progressivamente, o teatro deixava de ter o poder de elevar a cultura nacional, pois teria perdido em qualidade com a popularização das peças por sessões. As instituições de classe e os artistas também se afligiram ao perceber a progressiva entrada e sucesso comercial de artistas sem tradição no meio da produção artística. Esses novatos ganharam espaço, fama

⁷⁸ Hechos de Mascara (Buenos Aires), março de 1941. “Optimismo 1941”.

e simpatia do público, mas não compartilhavam dos mecanismos de reconhecimento internos anteriormente estabelecidos.

Nessa retórica, o cinema foi colocado como maior inimigo das artes cênicas. O teatro em sessões, sobretudo o de revista ou bataclan – por ser reconhecido de baixo “valor artístico” – também recebeu sua parcela de culpa, assim como o rádio teatro em Buenos Aires. Abaixo, expõe-se um fragmento do texto produzido por Federico Garcia Lorca e publicado na revista “*Hechos de Máscara*”, em setembro de 1940, no qual o autor fez uma análise da “Crise Teatral” propondo possíveis soluções.

O delicioso teatro ligeiro de revistas, vaudeville e comedia bufa, gênero dos que sou fã; poderia defender-se e até salvar-se; mas o teatro em verso, o gênero histórico e a chamada zarzuela espanhola sofreriam cada dia mais percalços, porque são gêneros que exigem muito e aonde cabem as inovações verdadeiras, e não existe nem autoridade nem espírito de sacrifício para impô-las a um público que terá que domar com altura e contradizê-lo e atacá-lo em muitas ocasiões.⁷⁹

Naqueles tempos de novidades, o mercado das diversões forneceu muitos elementos de transformação e deslumbramento ao público. Com os novos meios de entretenimento, o mercado de trabalho para artistas estava em expansão e, cada vez mais, as pessoas comuns acreditavam que poderiam se profissionalizar. Existiam até as que imaginavam que poderiam pegar carona na fama de outros e também se tornar ricas, caso conseguissem revelar um novo talento. Assim, não apenas a profissão de artista foi ampliada, como também, houve um aumento do número de pessoas que gravitavam entre a marginalidade e o profissionalismo no mercado de diversões, muitos deles apostavam na sorte e viviam em situação econômica precária.

Isso pode ser ilustrado com o personagem Tatalo da história em quadrinhos que fechava os números da revista Radiolandia a partir de agosto do ano de 1944: “Tatalo busca uma estrela”. Ele acreditava ser um sujeito esperto e vivia vagando a procura de algum artista *criollo* que pudesse fazê-lo rico através de ganhos comissionados. No entanto, por equivocar-se nos seus negócios, ser enganado ou mesmo pela falta de sorte, estava sempre sem dinheiro, cheio de dívidas e em meio a muitas encrencas. A série de quadrinhos mostra, através das aventuras do personagem pelo mundo portenho das diversões, as possíveis expectativas e frustrações das pessoas comuns que tentavam entrar no meio de trabalho artístico.⁸⁰

⁷⁹ Hechos de Mascara (Buenos Aires), setembro de 1940. “El teatro debe obedecer al pueblo antes que al público” por Garcia Lorca.

⁸⁰ A tirinha “Tatalo” era publicada como última página da revista Radiolandia (Buenos Aires) a partir de 18 de agosto de 1944 até o último número pesquisado (29 de dezembro de 1945).

Figura 4 - Charge "Tartalo busca una estrella"



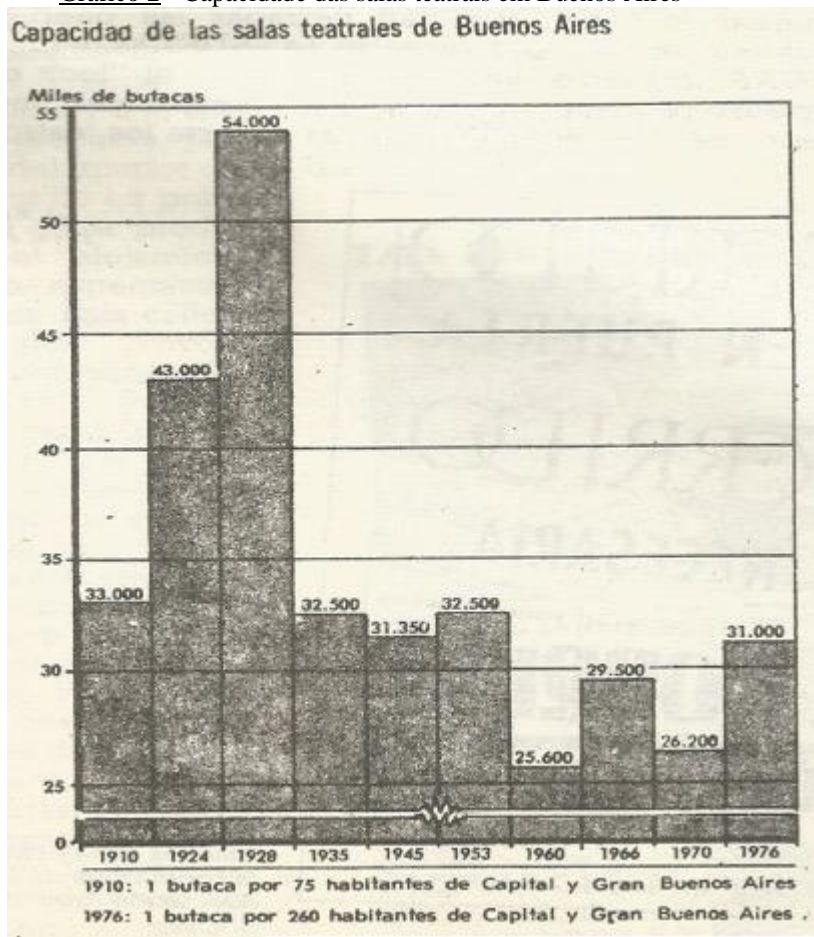
Fonte: Radiolandia (Buenos Aires), 02/09/1944 (Corte do título presente no material original)

A abertura de novos campos de trabalho – aliado a políticas de afirmação nacionais, tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires – e a vinda de pessoas do interior e artistas das camadas mais pobres da sociedade para os centros urbanos em busca de conquistar o seu espaço no mundo artístico se acentuou nos anos de 1940. Aliado a isso, os números oficiais apontam para a real desestabilização do mercado teatral,

sobretudo se comparado com outros “produtos” do mercado da diversão. Considerando os anos de 1930 e 1940 é possível entender que o impacto da “Crise Teatral” na vida dos artistas foi mais significativo para os portenhos do que para os cariocas.

No gráfico elaborado por Klein (1988, 44) é evidente que o setor teatral em Buenos Aires nunca recuperou todo o vigor de suas atividades depois da crise de 1929. A economia como um todo sentiu os impactos da crise mundial, mas ficou claro que o setor das diversões foi marcado por transformações estruturais que foram vivenciadas como uma perda para os envolvidos com o teatro. Em Buenos Aires, medidas para atenuar os impactos das transformações para os artistas estabelecidos na profissão apenas começaram a ser tomadas em meados da década de 1930, por iniciativa dos próprios artistas e em situações de conflitos com o poder público e com os empresários.

Gráfico 2 - Capacidade das salas teatrais em Buenos Aires

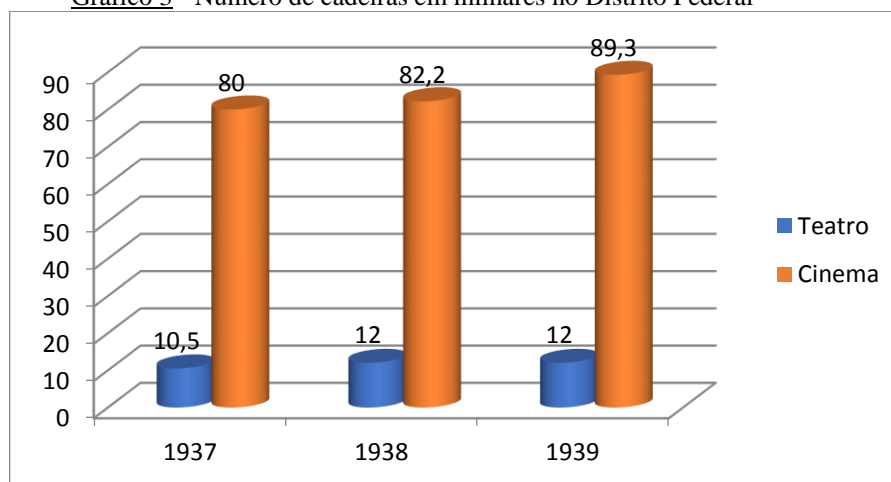


Fonte: KLEIN, 1988, 44

No caso carioca também foi possível identificar a “Crise Teatral”. Na tabela 1 se nota que, em 1922, havia 108 estabelecimentos de diversões, entre eles teatros, cineteatros e cinemas. Nos anos que seguem, esse número seria alcançado apenas em 1944 quando

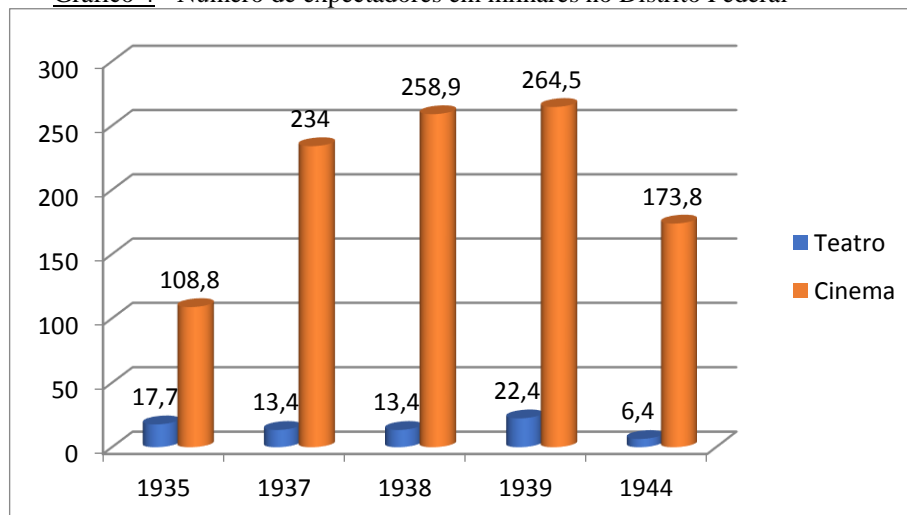
passamos a ter 104 cinemas, 9 teatros e 8 cineteatros, em um total de 121 estabelecimentos de diversão. Embora o número seja recuperado na década de 1940, inclusive com alguma folga, verifica-se o crescimento de outros meios de diversão no mercado carioca, sobretudo de cinemas, que não foram acompanhados com o mesmo ritmo pelo do teatro. Dado o apoio oficial entre 1930 e 1945, o teatro recebeu muitos investimentos e, inclusive, aumentou o número de expectadores e cadeiras, embora esses dados sejam significativamente inferiores aos que dizem respeito ao cinema.

Gráfico 3 - Número de cadeiras em milhares no Distrito Federal



Fonte: Gráfico elaborado a partir de informações do Serviço de Estatística da Educação Pública. Disponíveis em <http://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-temas/cultura> último acesso 17/07/2017 às 20h.

Gráfico 4 - Número de expectadores em milhares no Distrito Federal



Fonte: Gráfico elaborado a partir de informações do Serviço de Estatística da Educação Pública. Disponíveis em <http://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-temas/cultura> último acesso 17/07/2017 às 20h.

Infelizmente, os dados não foram contabilizados da mesma maneira durante todo o período. Não foi possível ter acesso aos números anteriores a 1934 e posteriormente ao ano de 1939 a contabilidade foi feita sem diferenciar a natureza dos estabelecimentos. Para esse período foram enumeradas as cadeiras, contabilizando o teatro, o cinema, o cineteatro e outras formas de apresentações. Percebe-se aumento do número total das cadeiras, dado que apoia a tese do avanço do mercado das diversões, mas que não é útil para entender como se deu a reconfiguração desse mercado.

Pesquisadores que estudaram a Companhia Negra de Revistas durante os anos 1920 mostraram que o teatro era muito popular no Rio de Janeiro (BARROS, 2005, 68-115) (GOMES 2004, 49 - 120). No entanto, o crítico teatral Mário Nunes (1954, 132 – 1935 e 155 - 160) declarou que o impacto da crise de 1929 e das lutas políticas foi grande nas temporadas teatrais de 1929 e 1930, com queda das apresentações e de público. Essa tese é corroborada pela biografia da dupla Jararaca e Ratinho que diz que, naquele ano, a produção foi baixa e os teatros ficaram vazios (RODRIGUES, 1983, 46). A tabela 1, apresentada anteriormente, expôs a diversificação do mercado e a crescente importância de meios de diversão, além do teatro, na capital carioca, como cinemas e cassinos.

1.4 – O espaço do cinema e do rádio no mercado das diversões

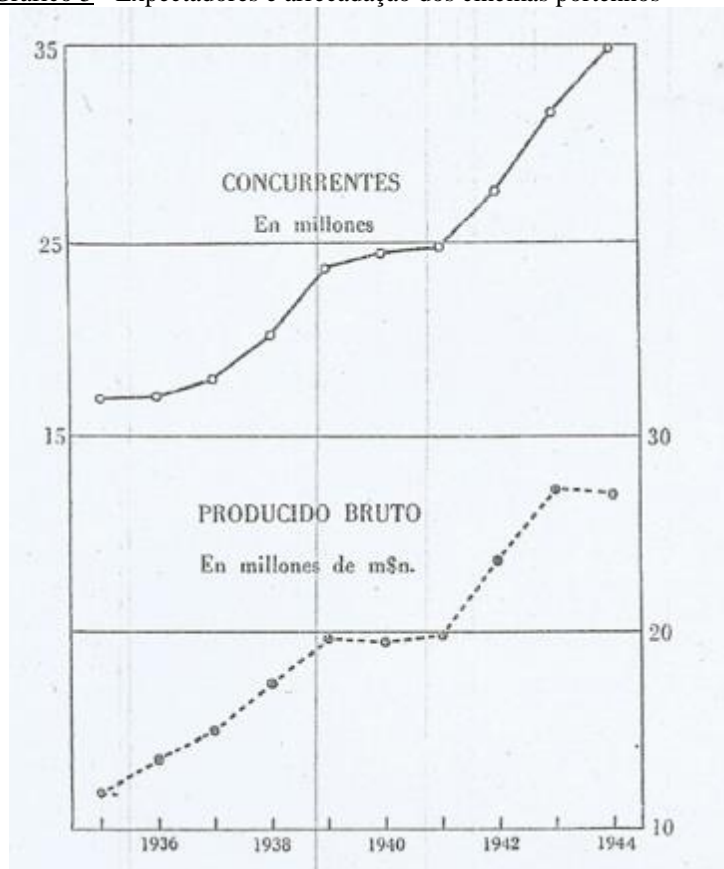
O cinema, já no fim do século XIX, atraía bastantes olhares curiosos. As indústrias cinematográficas desenvolveram-se no Rio de Janeiro e em Buenos Aires através de empresas nacionais e em associação ao capital externo. Para o caso portenho, Karush (2013, 103 - 120) declarou que, logo que os filmes começaram a serem exibidos na Europa por iniciativa dos irmãos Lumière, a tecnologia chegou à Buenos Aires e Max Glücksmann e Eugenio Py começaram a produzir seus próprios filmes em 1897. Entre os anos de 1915 e 1921, em decorrência da 1ª Guerra Mundial, a indústria fílmica nacional da Argentina teve uma larga produção, tornando-se um meio de entretenimento popular. No entanto, foi abalada pelo reingresso dos filmes europeus depois do fim da guerra.

Karush (2013, 103 – 120) identificou uma crise da produção no começo dos anos 1920 pela recuperação econômica dos países europeus. O pesquisador considerou, também que em meados da década de 1930, com a criação de estúdios como o Argentina Sono Film y Lumiton, o cinema marcou um momento de reerguimento da produção nacional argentina. Em 1937, havia 9 estúdios fílmicos em Buenos Aires que existiam apesar da pesada concorrência da produção hollywoodiana (SCHNITMAN, 1979: 34). Karush mostra que, apesar desse dado, os nichos de exibição eram bastante diferentes, já

que os filmes nacionais eram exibidos prioritariamente nos cinemas de bairros a preços muito baixos, enquanto a produção americana se destinava basicamente aos cinemas da concorrida Corrientes.

Diferente do teatro, que apesar de apresentar aumento da arrecadação teve redução do número de expectadores, o cinema apresentou público crescente e arrecadação estável depois de um crescimento rápido. Dessa forma, despontou em Buenos Aires como o principal meio de diversão popular no pós-1930.

Gráfico 5 - Expectadores e arrecadação dos cinemas portenhos



Fonte: Revista de Estadística Municipal de la Ciudad Buenos Aires, (Out – Dez) 1945.

No Rio de Janeiro, o cinema também não demorou a chegar. No mesmo ano que ocorreu a primeira exibição em Buenos Aires, 1897, foi inaugurado o “Salão de Novidades Paris no Rio”, localizado na movimentada Rua do Ouvidor, onde foi exibida a primeira sessão cinematográfica do Brasil por iniciativa de Pascoal Segreto – dono de muitos outros empreendimentos de diversão, como teatros, parques, cafés dançantes etc.

Tal como em Buenos Aires, os primeiros anos de exibição não se destinaram ao divertimento popular. Muito pelo contrário. Os ingressos eram caros e destinados apenas para a elite carioca. O presidente, Prudente de Moraes, foi com a família admirar o salão

cinematográfico. Pascoal Segreto importava e produzia filmes nos quais eram retratadas cenas naturais. Apenas em 1906 foi produzido o primeiro filme com atores no Brasil, quando foi encenado um crime ocorrido na época (MARTINS, 2014, 169 -184).

No entanto, Segreto começou a sofrer concorrência de outros produtores nacionais e passou a produzir menos filmes, focando seus esforços na exibição. Apesar disso, a produção nacional continuou vigorosa até o início de 1910, quando a entrada de filmes norte-americana se tornou mais vigorosa. As décadas de 1910 até meados de 1920 são consideradas muito difíceis para o cinema brasileiro, devido à concorrência internacional. A produção nacional ficou a cargo de documentários patrocinados por indústrias ou filmagens pessoais. Produziam-se poucos filmes e as salas cinematografias exibiam predominantemente produções norte-americanas.

A cinematografia não era um empreendimento barato, visto que o custo de importação de películas virgens dificultava o crescimento da indústria nacional. Oduvaldo Vianna argumentou que, mesmo nos anos do primeiro governo Vargas, quando começaram a se multiplicar os investimentos para empreendimentos culturais, verificou-se o desinteresse do poder público em incentivar a produção. Após passar um ano estudando cinema em Nova Iorque e em Hollywood, ele não conseguiu auxílio para a produção de filmes no Brasil e acabou viajando para Buenos Aires, onde viveu e produziu dois filmes – “O homem que nasceu duas vezes” e “Amor”, ambos inspirados em suas obras teatrais. Por ocasião da produção de seu primeiro, ele escreveu a sua esposa:

Pensei um dia em fazer cinema falado no Brasil. Fui à América do Norte estudá-lo. Voltei. Sabia cinema. De fato. Não sabia nada era do Brasil. Tanto que nem isenção de direitos para os filmes virgens consegui... Ia prejudicar a alfândega... O Tesouro Nacional prefere receber os direitos de uma coisa que pouco se importa no país a reter anualmente o que se exporta para os Estados Unidos: cerca de cem mil contos da fortuna popular brasileira, por intermédio das bilheterias das mil e tantas casas de exibições de filmes americanos.⁸¹

Apesar da experiência frustrada de Oduvaldo Vianna, a indústria cinematográfica brasileira expressou alguma reação nos anos 1930 quando com incentivo do governo se criou a Cinédia, na qual Oduvaldo Vianna produziu seu maior sucesso cinematográfico “Bonequinha de seda”. Contudo, depois de uma briga com o produtor, ele acabou se desvinculando da empresa e deixando projetos incompletos. Apesar da passagem de Oduvaldo Vianna, a Cinédia ficou conhecida por produzir muitos filmes históricos que não foram de grande sucesso entre o público. O crescimento foi impulsionado realmente

⁸¹ FUNARTE (Rio de Janeiro), Fundo Pessoal Oduvaldo Viana. Pasta FV-DV3.010 "Trechos de cartas, pensamentos e opiniões de OV transcritos por DV". Folha 5.

em 1942, quando a empresa Atlântica desenvolveu as chanchadas – gênero muito similar ao teatro de revista – e revelou grandes artistas nacionais como Oscarito, Grande Otelo, Mesquitinha, Carmem Miranda etc. Alguns deles chegaram a ter fama internacional e receberam convites para trabalhar em Hollywood (GONZAGA, 1996).

A partir dessa breve análise sobre o cinema, podemos perceber que embora a recepção carioca e portenha da indústria cinematográfica tenha sido bastante similar elas tomaram rumos muito diferentes. Em Buenos Aires, houve esforços por uma produção nacional que mobilizou artistas, aficionados e empresários, inclusive despertando a desconfiança americana quando o governo argentino estabeleceu barreiras para os filmes hollywoodianos. Karush (2013, 129- 130) também argumentou que a censura aos filmes hollywoodianos teria algo a ver com um possível alinhamento silencioso com os países do eixo durante a 2ª Guerra Mundial.

No Rio de Janeiro, a importação de filmes americanos foi muito mais marcante do que sua produção cinematográfica nacional. Apenas nos anos de 1930 e 1940, quando o teatro, através da Casa dos Artistas, estava bastante protegido pelo Estado, que empresas cinematográficas nacionais de peso começaram a surgir e fazer com que o cinema fosse de fato um campo novo de trabalho para os artistas cariocas. Vale lembrar que os filmes brasileiros tinham como estrelas artistas já conhecidos no teatro popular ou na música. Assim, no Brasil o cinema não chegou a produzir uma transformação nas formas de inclusão de artistas na carreira, apenas ratificou a estrutura existente (HUPFER, 2009, 150 – 167).

A hegemonia do cinema americano no Rio de Janeiro pode ser comprovada pelas as revistas especializadas, como a Cinédia, que traziam basicamente notícias sobre filmes e artistas. A Fon Fon, que tratava de assuntos considerados femininos, inclusive sobre o tema dos artistas, é útil para procurar entender as preferências e as opções de diversão dos cariocas. Como as matérias eram publicadas sobre os filmes estreantes, podemos perceber grande influência dos artistas norte-americanos nas páginas dessas revistas. Apenas na década de 1940 e 1950 que os artistas brasileiros foram vistos com mais prestígio pelos periódicos populares.

A partir de 1936, por intermédio do Serviço de Estatística da Educação Pública, foram enumerados os filmes censurados por nacionalidade. Entendendo que nem os produtores estrangeiros, nem os empresários brasileiros investiriam seu capital na tentativa de inserir os filmes em um mercado fechado, podemos sugerir que o número de filmes censurados corresponderia, em alguma medida, à divisão do mercado de exibição

cinematográfica. Assim, os EUA aparecem com os maiores números, seguidos de maneira muito distante pelos ingleses, franceses, argentinos e mexicanos, conforme podemos notar na Figura 7.

Tabela 2 - Filmes censurados por nacionalidade

Ano/país de origem dos filmes	1936	1937	1938	1938	1942	1943	1944	1945	Total
EUA	1445	1524	1573	1496	1410	1358	1482	1228	10158
Inglaterra	34	23	9	28	102	104	103	75	478
França	29	51	63	150	11	6	13	6	329
Argentina	2	-	3	13	16	29	28	18	109
México	2	-	-	-	8	-	3	6	19

Fonte: Tabela elaborada a partir de informações do Serviço de Estatística da Educação Pública.

Dessa forma, existe um impasse quanto à tese comum dentre personagens envolvidos no período de que o cinema retirava empregos de artistas. Se por um lado em Buenos Aires, já no início do século XX, a produção cinematográfica abriu novas frentes de trabalho, no Rio de Janeiro só a partir dos anos de 1930 o cinema pôde ser considerado um espaço de trabalho para artistas brasileiros. O Sindicato carioca reconheceu que o cinema nacional não era um inimigo do teatro, ao contrário, no Anuário de 1937 declarou: “Cinema, no Brasil, começa a fazer-se com gente de teatro (...) Do teatro saem os autores e diretores (...) Cenógrafos como H. Collomb são, ainda, o testemunho da contribuição do teatro para a existência da nossa sétima arte”⁸². Contudo, diferente do Rio de Janeiro, em Buenos Aires o cinema gerou um novo mercado de trabalho de artistas, que não atraiu de imediato os estabelecidos no meio, fazendo com que novos grupos surgissem na organização e mobilização dos artistas emergentes.

Considerando as peculiaridades de cada espaço, é possível perceber a natureza das críticas que surgiram sobre o cinema. Os artistas portenhos, ao contrário dos cariocas, entenderam o cinema como um inimigo e os artistas da sétima arte como falsos artistas. Como no Rio de Janeiro o cinema não havia de imediato se transformado em um espaço de trabalho efetivo e o grande problema residia na conversão de teatros a cinematógrafos para a exibição de filmes americanos, a retórica da Casa dos Artistas para condenar o cinema girava em torno da necessidade de defender a cultura nacional dos filmes falados

⁸² Anuário da Casa dos Artistas (Rio de Janeiro), 1937. “Theatro e cinema brasileiros” Especial para o ‘Boletim de Anniversario da CASA DOS ARTISTAS’ por Celestino Silveira.

em inglês. A categoria de artistas mais diretamente afetada pelo cinema sonoro foi a dos músicos, pois as orquestras que acompanhava os filmes mudos acabaram desempregadas. A modalidade de cineteatros foi uma saída nas duas capitais, pois espaços que exibiam filmes também montavam peças. No entanto, isso não deixou de ser entendido como uma perda para os atores sociais envolvidos com o teatro, que tiveram seu papel subordinado à condição de abertura para o filme, ou de atividade secundária na casa de espetáculos.

Hüpfer (2009, 53) mostrou que as rádios, ao participarem no circuito comercial, articularam negócios com empresas de outras naturezas – como os cassinos e as indústrias fonográfica e cinematográfica – maneiras de popularizar seus artistas propiciando maior arrecadação e controle sobre o trabalho dos artistas e a preferência do público. Embora o teatro popular tenha servido de inspiração para os programas de rádio e sido o berço da conexão entre a indústria fonográfica e a revelação de artistas (MATTOS, 1982, 13 - 25), ele ficou excluído do lucrativo arranjo comercial, por mais que muitos artistas continuassem a se apresentar no teatro.

O rádio ganhou relevância diferente no Rio de Janeiro e em Buenos Aires no contexto da “Crise Teatral” no que diz respeito à profissionalização dos artistas e à concorrência com o teatro. Na capital carioca, ele não foi entendido como uma ameaça direta, mas como um meio de divulgação dos artistas já famosos⁸³. Os grandes nomes do rádio teatro já tinham atuado no teatro ou eram até mesmo ex-donos de companhias ou cantores e cantoras que tinham familiares artistas, como as irmãs Batista. Outro tipo de artista que fez sucesso nas rádios cariocas eram os que, apesar de não possuir longa linhagem no meio artístico, vinham se destacando nas apresentações em teatros, cassinos e cabarés (HÜPFER, 2009: 98 – 167).

Abigail Maia ratificou que o mercado de trabalho do rádio no Rio de Janeiro recebia com prestígio os artistas do teatro ao dizer: “Eu era muito modesta, isso sempre me acompanhou. Em 1938 eu entrei na Rádio Nacional, humilde, se eu tivesse falado que eu já era atriz, que fiz isso e aquilo, eles iam saber”⁸⁴. Ela era uma atriz reconhecida no meio teatral, já tinha sido primeira atriz da companhia que levava o seu nome e pertenceu à conhecida geração Trianon, que introduziu o jeito brasileiro de falar nos palcos, antes dominado pelo sotaque português. Abigail Maia era uma atriz com a carreira consolidada e, ainda que não tenha comentado sobre suas produções antigas, ela mesmo demonstrou que tinha contatos para articular seus interesses, fazendo com que o seu trabalho no teatro

⁸³ Anuário da Casa dos Artistas (Rio de Janeiro), 1938 - “Rádio e teatro”.

⁸⁴ Depoimento de Abigail Maia ao MIS, 20/09/1967.

fosse um instrumento importante para conseguir prestígio no meio radial, ao dizer que: “falei com algumas pessoas que gostaria de fazer rádio. Aí Celso Guimarães foi lá em casa me convidar. Estreei como a rainha misteriosa no rádio.”⁸⁵

Contrário a isso, em Buenos Aires, o rádio teatro foi considerado um forte competidor. Muitas vezes as peças nos teatros da capital eram radiadas e por isso havia reclamações de que o público deixava de ir ao cinema para ouvir as peças na rádio⁸⁶. Os artistas que fizeram parte do elenco radial eram predominantemente iniciantes na carreira artística e conhecidos como de “terceira categoria”. A revista *Hechos de Mascara* de novembro 1940 trouxe uma história que mostrava o diálogo de dois artistas iniciantes, Carolina e Julio, que se encontravam na rua antes de estrear uma peça de rádio. A mocinha desdenhava do ator por ele ser um artista de rádio, e não de teatro ou cinema, até que descobriu que ele seria o seu par romântico. Depois da revelação, ela começou a tratá-lo como igual, considerando que compartilhavam da mesma luta pelo sucesso e das duras condições de vida e trabalho⁸⁷. As esperanças dos personagens não eram de toda uma ilusão, pois apesar de ser uma tarefa bastante difícil alguns artistas iniciantes no rádio portenho conseguiram se transformar em estrelas e participar de filmes e peças como primeiros atores. Contudo, era justamente por que as rádios em Buenos Aires empregavam artistas nas condições dos personagens Carolina e Júlio que o rádio teatro era considerado de baixo padrão artístico:

O rádio teatro era uma arte sutil e complexa, feito entre nós por autores medíocres e atores improvisados. Com exceções que só agora podemos destrinchar, essa é a triste realidade do gênero dramático que em outros países tem grandes cultores e agudos críticos. (...) Escrever para a rádio, atuar na rádio, recitar na rádio, são meras formas de ganhar um cachê, e “ir levando”. Autores e atores depreciam seu próprio ofício quando entram em um estúdio de rádio. (...) O ator ler depressa e entre bocejos o libreto, porque acredita que seu auditório carece do mais elementar censo crítico.⁸⁸

Enquanto isso, na cidade do Rio de Janeiro os artistas de rádio cariocas percebiam nesse setor um caminho para uma vida muito mais tranquila, podendo finalmente deixar de fazer as longas e cansativas turnês. A já citada atriz Abigail Maia contou que tomou a decisão de deixar de trabalhar no teatro para cuidar de suas filhas. O rádio se mostrou como uma alternativa para manter a rotina doméstica e trabalhar: “Deixei a vida de teatro porque minhas filhas começaram a estudar e eu precisava estar do lado delas. A vida de

⁸⁵ Idem

⁸⁶ Última Hora (Buenos Aires), 16/09/1932 – “Siguen prosperando los enemigos del teatro”.

⁸⁷ Revista Hechos de Máscara (Buenos Aires), novembro de 1940 – “Felicidad”.

⁸⁸ Revista Hechos de Máscara (Rio de Janeiro), novembro de 1940 – “La radio al día”.

atriz fica muito fora de casa, ou você se dedica a família ou se preocupa com teatro. Eu disse: Não! Agora eu vou descansar.”⁸⁹

Na Argentina, ao contrário, eram os artistas de rádio que faziam as turnês pelo interior do país apresentando, com as condições que encontrassem em cada lugar, peças que haviam sido encenadas nas rádios. As turnês dos artistas radiais eram partes fundamentais da divulgação das emissoras. Elas eram noticiadas como “embaixadas artísticas” da rádio que havia transmitido a peça como, por exemplo, Belgrano ou El Mundo. A ação de ir ao interior do país construiu também a própria noção de trabalho artístico para aqueles que eram considerados artistas menores, como pode ser percebido no depoimento de Ricardo Oriolo:

O rádio teatro, como o circo, cumpriu uma grande missão. Levou o teatro aonde ninguém nunca se aproximou para fazer uma função. Uma verdadeira missão que não cumpriram os grandes atores da “*Calle Corrientes*”, porque não iam aos povoados pequenos. Iam só nas cidades importantes, nós, com o circo ou com o rádio teatro levamos o espetáculo a todos os cantos do país. (SEIBEL, 1985, 85)

Percebe-se que, no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, os artistas, o mercado e as organizações responderam de maneiras distintas ao fenômeno da “Crise Teatral”. No entanto, as diferenças visíveis nesse processo não interferiram na estruturação comum da popularização dos novos meios de diversão que mudou a forma de se conceber o teatro no conjunto das opções de lazer em ambas as cidades. A partir da década de 1930, o teatro passou a perder espaço por concorrer seriamente com outros espaços e com novos conceitos de diversão e arte. A possibilidade de viver da profissão de artista ou de se tornar uma estrela internacional foi cada vez mais regulada pelo mercado e pelo gosto do público, ao invés de responder às hierarquias construídas pelos artistas tradicionais.

1.5 – Relações de trabalho - salário e contratação

Após ter analisado a relação entre a cidade moderna e as transformações do mercado artístico, é importante refletir sobre como as essas mudanças impactaram as relações de trabalho no mundo do espetáculo. Se a “crise teatral” abriu espaço para outras formas emprego no ramo artístico, cabe perguntar o que se ganhou e o que se perdeu com essas transformações. Essa é uma questão muito difícil de mensurar, tendo em vista toda a complexa categoria de trabalhadores artistas nas duas cidades. As informações sobre os famosos são mais facilmente encontradas. No entanto, pouco se sabe sobre os artistas que, mesmo com a expansão do mercado, permaneceram no anonimato. Eles seriam os

⁸⁹ Depoimento de Abigail Maia ao MIS, 20/09/1967.

que melhor poderiam mostrar a faceta dos riscos e das frustrações de tentar se tornar artista, embora dentre os artistas famosos também seja possível identificar formas de exploração do trabalho artístico que foram produto da modernização e da expansão tecnológica no setor.

Os periódicos especializados sobre o mundo do espetáculo foram bastante relevantes no circuito da nova cultura comercial de massa. Nesses jornais e revistas, eram divulgados os trabalhos de artistas nacionais e internacionais com a função de cativar os leitores com publicação de fotografias, relatos sobre intimidades e novidades do mundo do espetáculo. Esses materiais da imprensa, em muito financiados pela publicidade, ajudaram a desconstruir grande parte da estrutura de poder dos artistas sobre seu mercado de trabalho, seja do ponto de vista da gestão e dos valores ou da linguística. Durante a década de 1920, era feita a diferenciação entre “verdadeiros” artistas e os “de terceira categoria”, característica que vai perdendo espaço nas publicações de 1930 e 1940 que, ao invés de trabalhar com a ideia de “verdadeiros artistas”, passou a usar mais termos positivados como “grande estrela” ou “ídolo internacional”. Enquanto isso, aos artistas de pouca fama cabiam apenas pequenas notas ou o silêncio.

A produção da invisibilidade nos meios artísticos, pela própria natureza do trabalho, seria como a negação da existência do sujeito como artista profissional e a desqualificação imediata do trabalho, o que justificaria cachês miseráveis. Isso nos aponta para a necessidade de reflexão sobre o tema da dignidade e da precariedade do trabalho artístico. A concomitância entre o reconhecimento e o louvor ao artista estabelecido na carreira e a invisibilidade com relação àqueles que estavam iniciando a vida artística é uma das marcas do processo de profissionalização da categoria.

Um caso exemplar é o de Grande Otelo que, junto com Oscarito, tornou-se um dos grandes ícones do cinema de chanchada brasileiro. Ele foi um artista negro, de origem humilde, que conheceu tanto a fama quanto a pobreza na busca de seu espaço enquanto artista. O início de sua carreira se deu quando ainda criança a companhia de Abigail Maia passou em turnê pelo interior de Minas Gerais e sua mãe o teria “dado de papel passado para Dona Abigail”⁹⁰. Ele declarou que seguiu com a companhia por muito tempo e com eles aprendeu a “ser artista”. Sem nenhum destaque especial, apesar de ter trabalhado em muitas companhias importantes, na sua vida adulta era considerado um dos “artistas desocupados” que vagavam pela região da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, em busca

⁹⁰ Depoimento de Grande Otelo ao MIS, 24/10/1985.

de alguma colocação ou ajuda de amigos e empresários. Segundo ele, sua vida mudou depois de uma apresentação pela companhia de Jardel Jercolis, para quem já trabalhava sem contrato há bastante tempo, na qual conseguiu se destacar caindo nas graças do público e do empresário⁹¹. A partir da revelação com Jardel Jercolis, saiu da condição de invisibilidade, passando a ser reconhecido como artista profissional e começou a encarar os desafios para manter-se competitivo no mercado. Ou seja, naquele momento ele deixara as amplas margens do mercado artístico para de fato ocupar um espaço, ainda subordinado, em seu interior.

Os cachês recebidos pelos artistas variavam segundo sua fama e popularidade. Um problema frequente era a inexistência de qualquer tipo de segurança na manutenção do emprego, auxílio médico e a ausência de programas de aposentadoria. Essas políticas ficaram a cargo das associações de artistas supracitadas que desempenhavam a função beneficente restritamente a seus associados.

Embora os artistas conhecidos pudessem mais facilmente firmar contratos, eles também tiveram que amargar tempos de desocupação e ajudaram a pagar os prejuízos de companhias mal estruturadas financeiramente. Os grandes empresários, assim como os artistas mais famosos, tinham certa segurança sobre o seu futuro, mas isso estava longe de ser uma matemática exata. De maneira desigual, artistas de todas as faixas sociais e os empresários dividiam os prejuízos e os riscos de atuar por uma companhia, mas não compartilhavam os lucros. Uma vez que caso a companhia tivesse sucesso, todos ganhavam como rezava os contratos, mas se fracassasse, todos perderiam.

Um grande receio dos artistas estava em fazer turnês, pois se a companhia não fosse bem, ela poderia ser dissolvida durante a excursão. A Lei Getúlio Vargas no Rio de Janeiro e as Bases de Trabalho em Buenos Aires garantiam o retorno do artista por conta do empresário, mas caso não houvesse recursos para pagar a passagens e os custos dos artistas não havia outra opção senão esperar. Eles acabavam tendo de buscar por si mesmo uma maneira de voltar e/ou de manter suas necessidades básicas até que as medidas legais fossem cumpridas.

Savage (2004, 33) argumentou que a incerteza sobre o futuro constitui uma realidade global para os trabalhadores no sistema capitalista, pois eles viveriam em uma situação de insegurança estrutural, a mercê das instabilidades do mercado e possuindo apenas sua força de trabalho. Autores da sociologia do trabalho apontam que na pós-

⁹¹ Depoimento de Grande Otelo ao MIS, 24/10/1985.

modernidade foi acentuada a insegurança e a incerteza sobre a vida do trabalhador em comparação aos tempos modernos (SENNETT, 2009). No entanto, o estudo do caso dos artistas mostra que a insegurança e a precariedade no trabalho esteve presente mesmo nos tempos de produção predominantemente fordista. O trabalho artístico, tal como apontou Adorno, passou a ser marcado por um processo reprodução de artefatos que reduziu o artista à condição de trabalhador e assemelhava-se a produção em série. No entanto, existiam enormes diferenças entre a produção fabril e a reprodução de bens e serviços culturais. As peculiaridades dessa atividade geraram lucros tais quais nas fábricas, porém não reproduziram o mesmo regime e rotina de trabalho dentre os artistas. Assim, o mercado de trabalho artístico se mostrou extremamente competitivo e flexível já na primeira metade do século XX.

Sobre a relação capital-trabalho no mercado artístico carioca, era o Estado que intermediava os conflitos e regulava a atividade empresarial por meio da censura e financiando projetos, muitos deles demandados pela Casa dos Artistas. Em Buenos Aires, a noção de “família teatral” e a premissa da não intromissão do governo nos conflitos trabalhistas do mundo do espetáculo até 1930 fez com que a *Asociación de Actores Argentinos* (AAA) travasse uma série de brigas internas, que seriam aproveitadas como argumentos pelos governos para enfraquecer a instituição. O regime político de Farrell e Perón tentaram controlar as associações de classe artísticas e censuraram os artistas indesejáveis, enquanto os colaboradores tiveram facilidade de atuar (LUNA, 1997, 9 - 23).

Os artistas argentinos e brasileiros tiveram na história de sua formação como categoria trabalhista conexões, embora no período estudado isso não passasse necessariamente pelas instituições de classe. Eles possuíam experiências comuns: foram alvos da voracidade dos empresários, procuraram fechar contratos internacionais, sofreram com a insegurança nas turnês, fizeram mobilizações em torno do tema do trabalho, foram censurados, organizaram-se, pleitearam estender sua fama além das fronteiras nacionais, desafiaram os estigmas sociais e estiveram sempre atentos sobre como os outros países negociavam a questão da profissionalização do meio teatral. Os artistas, através das de suas instituições de classe, embora tivessem buscado resguardar seu espaço de trabalho, eram obrigados, pela própria natureza da profissão, a estar em constante diálogo com outros espaços, seja por via de colegas de profissão ou por contatos empresariais de turnês internacionais. Essa condição foi fundamental para que o artista

pudesse entender-se como trabalhador, identificando que as transformações do mercado das diversões significavam aumento da exploração sobre seu trabalho.

A questão do estabelecimento de um contrato de trabalho individual causou muitos conflitos entre os artistas e suas associações contra os empregadores no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. Esse tema é central para demarcar um marco inicial sobre a percepção ou conscientização dos artistas no interior do mundo do trabalho. Os interpretes e técnicos de teatro tinham um regime de trabalho muito diferente dos outros trabalhadores das cidades, pois basicamente seus contratos eram feitos tendo em vista a temporada teatral, uma turnê e muitas vezes de forma coletiva.

No entanto, esse quadro é bastante diferente quando se observa trabalhos que não estavam condicionados às temporadas teatrais. Por exemplo, nos cassinos que funcionavam todo ano, em alguns programas de rádio nos quais o artista era contratado pela própria emissora ou mesmo nas produtoras cinematográficas em que o tempo da produção, do lançamento e da divulgação dos filmes eram superiores ao da temporada teatral.

No Rio de Janeiro, apesar das diferenças entre o teatro, o cinema, o rádio e os cassinos – outro grande empregador de artistas na cidade – os que trabalhavam em todas essas variedades de meios de diversão assinavam contratos muito semelhantes. Eles poderiam ter valores ou prazos diferentes, mas nenhum criava vínculos de trabalho muito estreitos entre a empresa e o artista. A Casa dos Artistas, em 1940, divulgou uma série de pontos a serem atentado pelos contratados ao firmarem um acordo com alguma empresa de diversão:

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. (...) ⁹²

Certamente, esses eram pontos bastante descumpridos pelos empresários, embora estivessem contidos na Lei Getúlio Vargas. Essas regras valiam para os empregados em empresas de diversões, incluindo de esportes como futebol, a partir de 1935 (COSTA, 2006:119 -120). A existência do contrato ou de um modelo não fez com que as empresas firmassem vínculos mais duradouros com os artistas. Os prazos e os valores eram bastante variados, mas com possibilidades de alterações e rescisões mais flexíveis para o empregador do que para o artista. Para o caso carioca, proponho analisar essa questão sobre salários e contratos a partir de exemplos de artistas que trabalharam na Empresa Teatral Pinto LTDA, na Rádio Tupi, no Cassino da Urca e no Cinema Colonial.

A Empresa Teatral Pinto LTDA, importante companhia de revistas carioca, contratou Alda Garrido, uma reconhecida atriz teatral, por três meses (entre 09/04/43 até 09/07/43) e pagou o equivalente a 21\$000, ou seja, 7\$000 mensais. A mesma empresa contratou a corista Alice Alves, atualmente desconhecida, por um mês (01/03/42 até 31/03/42) pelo equivalente a \$350 mensais. É possível perceber que o tempo de contrato em uma companhia teatral não é muito diferente entre artistas de primeira categoria e anônimos, mas o valor é muito discrepante.

Tomando o exemplo da Rádio Tupi, uma das rádios comerciais de maior relevância no Rio de Janeiro, temos o ator e radialista Manuel da Nobrega, contratado por 2 anos a partir de 15/06/1943 e com um cachê de 90\$000 mensais e a anônima Amélia Simões contratada como atriz de rádio por um ano a partir de 01/08/44 e com um salário de 1\$200 mensais. No rádio, tal como foi analisado nas companhias teatrais, o tempo de contrato entre artistas de diferentes posições sociais não variava muito, mas o valor pago a eles era bastante destoante. No entanto, ficou claro pela duração dos contratos no rádio que esse setor poderia oferecer mais segurança financeira do que as companhias teatrais que firmavam contratos por tempo muito curto.

⁹² Anuário da Casa dos Artistas (Rio de Janeiro), 1940.

No Casino da Urca, luxuoso estabelecimento localizado no balneário que deu o nome ao cassino, percebemos que a situação variou com relação ao rádio e o teatro. O famoso cantor Francisco Alves foi empregado por 10 dias a partir do dia 10/01/1940 e ganhou 10\$000, enquanto a cantora anônima Odete Alves, contratada por 15 dias a partir de 23/04/1942, ganhou \$750. Esses números nos mostram que os contratos nos cassinos costumavam ser curtos, mesmo com relação aos famosos, mas até os artistas sem fama ganhavam menos quando trabalhavam no cassino quando comparado às rádios ou às companhias de teatro.

Foi possível recuperar também a visão dos próprios artistas sobre como se estruturavam as relações de trabalho nos cassinos. Isso porque era nesse espaço que costumavam se apresentar os artistas mais famosos, que tiveram espaço na mídia, para deixar depoimentos e memórias, como as irmãs Linda e Dircinha Batista, a dupla Jararaca e Ratinho, Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves e muitos outros artistas até hoje conhecidos. No Rio de Janeiro, havia o Cassino da Urca, o Cassino Copacabana, o Cassino Atlântico e, em Niterói, o Cassino Icarai⁹³.

Além dos artistas famosos, como foi possível encontrar nas fichas da Delegacia de Diversões Públicas do Rio de Janeiro, trabalhavam nos cassinos uma série de artistas pouco conhecidos. Um prazo bastante longo de contrato em um cassino seria em média de 2 anos, podendo ser prorrogado a cada dois anos por até quatro anos⁹⁴. Nos cassinos, cada contratado negociava o valor seu do cachê individualmente, ou seja, o acordo com relação ao pagamento era pessoal e bastante variável. Existia 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 contratos mais longos. Os internacionais eram muito bem pagos e conseguiam fazer contratos pelo tempo que lhes interessasse, desde que obedecendo às disposições legais.⁹⁵

⁹³ Informações das Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

⁹⁴ Nas fichas da Delegacia de Diversões Públicas do Rio de Janeiro (Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional) esse foi o maior prazo verificado de contrato em cassinos.

⁹⁵ 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.

No levantamento feito através das fichas da Delegação de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro, todos os artistas que trabalharam nos cinemas ganharam muito pouco. Temos o exemplo da dupla Jararaca e Ratinho que teve contrato com o Cinema Colonial por uma semana (31/03/1941 – 06/04/1941) e receberam 1\$400, valor baixo para uma dupla tão famosa como eles naquele momento.⁹⁶ O Cinema Colonial, que se localizava onde hoje está a Sala Cecília Meireles na Lapa, funcionou primeiro como um cineteatro a partir de 1940 e depois se transformou apenas em cinema.

Foi possível verificar, também, que os contratos por tempo determinado não ofereciam nenhuma garantia em caso de doenças ou algum tipo de invalidez. Se o artista fosse esquecido ou até rechaçado pelo público a empresa poderia, simplesmente, não renovar o contrato com funcionário. A Lei Getúlio Vargas não estabelecia salário mínimo, nem versava sobre o tempo de contrato, apenas estabelecia algumas regras:

Art. 5º Dos contractos que a empresa celebrar com os artistas deverão constar.

1º, o local em que terá de ser cumprido o contracto;

2º, o tempo de serviço que um ficará obrigado a cumprir e outra a manter;

3º, a natureza do serviço attribuido ao locador;

4º, a remuneração a receber e a firma do pagamento.

Paragrapho único. A falta de qualquer dessas clausulas para de determinar a nullidade do contracto, se não houver possibilidade de suppril-a pelo subsidio do direito commum, usos locaes, natureza do serviço e aptidão do locador.

Art. 6º A prova dos contractos ou ajustes far-se-há por qualquer das fórmias admittidas em direito.

Art. 7º Na falta de contracto, o empregario deverá entregar ao artista ou auxiliar, antes de iniciar o trabalho, uma nota por elle assignada, em que declare a natureza do ajuste, a remuneração, a fórmula do pagamento e a tempo do serviço.

Art. 8º Esse documento, authenticado por official publico, servirá de contracto, incorrendo na multa de 200\$ a 500\$ o empregario que se recusar a fornecel-o, quando lhe for exigido pelo locador

Art. 9º No caso de enfermidade que impossibilite o artista ou auxiliar de prestar serviços por mais de 30 dias, poderá o locatario suspender os pagamentos e rescindir o contracto, ficando obrigado a fornecer ao locador passagem de primeira classe e transporte de bagagem para a residencia habitual deste ou, na falta, para o local em que se encontrava quando foi contractado.

Art. 10. As empresas são responsaveis pelos accidentes de que forem victimas os artistas e auxiliares, na execução dos seus contractos ou ajustes, regulando-se as obrigações para com elles e suas familias pelas disposições da lei numero 3.724, de 15 de janeiro de 1919 e respectivo regulamento. (Escrita original do documento)⁹⁷

Além dessa lei, muitos outros acordos entre artistas e empresários ganharam o respaldo do poder público. Entretanto, na maioria dos casos, não eram cumpridos pelos empresários. Esse foi o tema de muitas das reivindicações da Casa dos Artistas na década de 1940, que pressionava pela efetivação dos direitos como o descanso semanal, limite

⁹⁶ Informações foram extraídas das fichas de registro dos artistas citados na Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. ”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

⁹⁷ Decreto nº 5.492, de julho de 1928. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D5492.htm Ultimo acesso em 17/07/2017 às 13h

do tempo de gratuidade dos ensaios, jornada de trabalho estabelecida para a categoria, pagamento de 50% dos salários quando o contratado viajasse por mar, passagem em primeira classe para artistas em turnês, abono e aumento de no mínimo 20% do salário em caso de excursão e seguros contra acidentes de trabalho.⁹⁸

No geral, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) de primeiro de maio de 1943 considerou os artistas como parte da classe trabalhadora, percebendo que existiam pontos em que estes trabalhadores precisavam de regras especiais. 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), 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, Indústria e Comércio, 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 de sete dias o prazo de contrato, o qual deverá constar em carteira. (grifos meus)⁹⁹

A possibilidade de controle do empresário sobre o trabalho do artista, devido à lei brasileira, era tamanha que a posse do contrato fazia com que o primeiro contratante pudesse enxergar no artista uma possibilidade de ganho extra, apenas permitindo que ele atuasse em outros espaços. Em depoimento ao programa Roda Viva, em 1987, Grande Otelo declarou que o trabalho nos cassinos era muito bem pago, mas os empregadores não permitiam com facilidade que seus empregados tivessem outros contratos. Assim como a dupla Jararaca e Ratinho, Oscarito também perdera a oportunidade de trabalhar

⁹⁸ Anuário da Casa dos Artistas (Rio de Janeiro), 1940. “Há dez anos” Os postulados da Lei Getúlio Vargas, por Mello Barreto Filho.

⁹⁹ **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 Acessado em 23/01/2012. Acessado em 13/05/2012.

para os estúdios Disney nos EUA por ter a autorização dificultada pelo empregador.¹⁰⁰ Nos casos de convites internacionais, como foi o caso dos artistas citados, os empresários visivelmente tentavam tirar vantagem de um artigo da Lei Getúlio Vargas. Ele declarava que, para um artista iniciar um contrato, precisava apresentar o atestado liberatório do antigo emprego ou o uma concessão do primeiro empregador para que o artista firmasse um segundo contrato. Os empresários das companhias teatrais também 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 potencial instrumento de exploração do empresário.

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 o meu 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.¹⁰¹

Mesmo que tenha sido muito frequente que as companhias teatrais cedessem seus artistas aos cassinos, poucas foram as autorizações desses estabelecimentos para que os seus contratados tivessem outros empregos no teatro ou no cinema. Havia acordos entre os cassinos e as rádios, o que propiciava o intercâmbio de artistas entre esses meios Hupfer (2009, 99 – 167). No entanto, foram raras as autorizações para companhias teatrais, como a conseguida pela bailarina Maria Marchiori Della Costa Gentil¹⁰², que se tornou uma das “grandes damas do teatro brasileiro”. Quando ainda não era muito famosa, trabalhou concomitantemente no Cassino da Urca, no período de 23/06/1943 e

¹⁰⁰ Depoimento de Jararaca e Ratinho ao MIS, 16/07/1968.

¹⁰¹ Depoimento de Grande Otelo ao Programa Roda Viva – disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/203/entrevistados/grande_otelo_1987.htm último acesso em 16/07/2017 às 18h

¹⁰² Sobre Maria Della Costa ver: BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

23/07/1943 recebendo 1\$800,00, como primeiro contratante, e na Companhia Abigail Isquierdo a partir 23/08/1944 até duração da peça Amarelinha¹⁰³.

Como foi possível perceber nos gráficos e no exemplo da dupla Jararaca e Ratinho citados anteriormente, no Rio de Janeiro, durante o período estudado, o número de cinemas cresceu muito, mas isso não se reverteu em mais empregos para os artistas ou melhores ganhos. Considerando as Fichas de Registro de Artistas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro, apenas cinco cinemas no Distrito Federal apareceram como empregadores de artistas entre 1930 e 1945. O que significa que a maioria dos cinemas não empregava artistas. Os poucos que o fizeram foram a Atlântica Cinematográfica, o Auditório Silva Peixoto, a Fábrica Odeon, o Cinema Colonial e o Cinema Olinda, que eram cineteatros e pagavam cachês baixos para a maioria dos artistas e os contratos dificilmente ultrapassavam um mês.¹⁰⁴ Os dados do censo de serviços de 1940 também atestam a pouca participação dos artistas teatrais nos dos cinemas da capital, como fica exposto na tabela 3.

Tabela 3 - 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.

A pesquisa sobre o tema dos contratos e dos salários em Buenos Aires é mais complicada, pois não existe registro esquematizado como as Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas sobre quanto ganhava e como se contratava um artista portenho. Não foi possível localizar nenhum arquivo de empresas. É provável que algum material do gênero possa ser encontrado no arquivo da SADET, que foi aberto ao público em meados 2016 para consulta. Também o Estado não regulou as relações de trabalho entre empresas e artistas, por isso não manteve nenhum registro oficial sobre valores e contratos. Os poucos parâmetros que estão disponíveis tiveram origem no acordo de bases de trabalho de 1921, quando se estipulou um salário mínimo de 165 pesos mensais e 190

¹⁰³ Dados presentes na ficha de registro de GENTIL, Maria Marchiori Della Costa. Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

¹⁰⁴ Informações retiradas de Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

pesos em turnês. Contudo, como ficou claro nos conflitos sobre o estabelecimento desses valores, os artistas mais famosos ganhavam muito mais do que o estabelecido, enquanto os desconhecidos recebiam valores inferiores.

A *Asociación Gente de Radio*, que foi fundada em 1943, poderia ter registro dos cachês recebidos pelos artistas de rádio, mas fundiu-se com a AAA em 1954 e certamente os documentos oficiais passaram para a sede da AAA sendo extraviados ou acidentalmente destruídos. Dessa forma, o único caminho existente para buscar descobrir quanto valia o trabalho de um artista no período estudado é buscando arquivos pessoais ou garimpando nos jornais e nas revistas da época alguma informação nesse sentido.

Para estabelecer a margem de um salário que poderia ser considerado alto, podemos citar os números divulgados aleatoriamente pela Revista *Radiolandia* sobre as produtoras de filmes nos anos 1940. Libertad Lamarque seria a mais bem paga com contrato pela Sono Films no valor de 95 mil pesos, seguida Hugo del Carril que teria recebido da EFA 225 mil por 3 filmes, Nini Marshall e Pepe Arias também impressionavam com contrato 75 mil pesos cada um, Luis Sandrini recebeu 60 mil por filme e Paulina Singerman 50 mil. Outros artistas, também muito famosos, mas não tão “na moda” como os supracitados, receberam cachês muito superiores ao acordado como mínimo, porém substancialmente menores que dos citados acima. Florencio Parravicini, Olívia Bozan, Enrique Muiño, Elias Alippi, entre outros teriam recebido em média 20 mil por filme em contrato com a Lumiton. Em situação um pouco inferior, artistas teriam obtido ganhos variados entre 10 e 7 mil pesos por filme.¹⁰⁵

Apesar dos altíssimos cachês dos artistas citados, a AAA culpou o cinema e o rádio pela “Crise Teatral”, defendendo que as indústrias cinematográficas e o rádio teatro teriam atraído muitos profissionais para longe dos tablados com pagamentos inferiores. Ou seja, as altíssimas cifras se referiam apenas aos primeiros atores. O restante do elenco recebia cachês muito baixos. Dada as dimensões dos valores pagos aos primeiros-atores pelas empresas cinematográficas e os dados de arrecadação do teatro portenho expostos no gráfico 1, é possível defender que os ordenados dos artistas mais famosos eram inferiores no teatro quando comparado ao cinema, mas não sabemos o quanto. Contudo, por conta da falta de dados, seria arriscado fazer alguma suposição sobre a comparação com os ordenados radiofônicos. O que sabemos é que os grandes artistas do cinema portenho atuaram concomitantemente no rádio e no teatro.

¹⁰⁵ Radiolandia (Buenos Aires), 24/08/1940. “Danza de miles em torno a las estrellas”.

A trajetória de Eva Duarte, que se tornou a poderosa Evita Perón, pode nos revelar um pouco da experiência dos artistas desconhecidos e das razões que fazia os artistas migrarem do teatro para o rádio teatro ou para o cinema. Ela chegou em Buenos Aires em 1935 quando começou a trabalhar com a *Compañía Argentina de Comédia* que era liderada por Eva Franco. Ainda que se tratasse de uma companhia grande, Eva Duarte trabalhou muito tempo sem contrato, o que era muito comum para artistas sem muita expressão:

Faz muito tempo que os contratos não existem – aponta Edmundo Guibourg na sua coluna no diário *Crítica* de 31 de julho de 1935 -, tem sido suspenso parcialmente o uso. (...) Se se trata de elementos que em qualquer instante podem ser substituídos por outros, só se comprometem com a palavra, negando de antemão qualquer vínculo contratual. Dessa maneira, assim que o negócio não tenha prosperidade esperada, está permitido, sem obrigações, deixar as pessoas sem trabalho. (...) Os de baixo têm sido expostos a todas as arbitrariedades. Por desgraça, o espírito sindical não está bastante forte para defendê-los (CASTIÑEIRAS, 2002, 37 – 38).

Em 1938, ela se filiou à AAA e sua matrícula continuou ativa até abril de 1942¹⁰⁶. Nesse período, participou de turnês pelo interior do país, sendo que em 1937 começou a atuar no rádio teatro. Ulanovsky (1987, 97) ofereceu um primeiro parâmetro de comparação salarial entre artistas famosos e iniciantes ao dizer que Eva Duarte começou a trabalhar na *Rádio Belgrano*, com o conjunto *Remembranzas*, recebendo 180 pesos mensais, enquanto uma artista do gabarito de Azucena Maizani¹⁰⁷ poderia ganhar até 720. O autor demonstrou que os grandes artistas poderiam exigir valores ainda maiores e, caso eles realmente agradassem o público, a rádio lhes pagaria.

Nesse período, Eva intercalou trabalhos no teatro – firmando contrato com a Companhia de Camila Quiroga – com radionovelas, filmagens e trabalhos de publicidade, sempre sem muito destaque e com cachês baixos. Em janeiro de 1944, por conta de terremoto em San Juan, muitos artistas foram convocados pela Secretaria de Trabalho e Previdência para fazer coletas em benefício às vítimas, entre eles os que atuavam na Rádio Belgrano. Por conta disso, Eva Duarte e Juan Perón se conheceram (CASTAÑEIRAS, 2002). Esse encontro, que resultou em um romance entre a atriz e o militar, foi marcante em sua vida artística, que passou a receber muito mais atenção da imprensa. Na edição de 1944, a revista *Radiolandia*, sob o título “Triunfante, Eva Duarte vive a etapa decisiva de sua luta artística”, dedicou grande espaço para tratar da atriz que, naquele momento, já iniciara o romance com Juan Perón.

¹⁰⁶ Cartão de Filiação de Eva Duarte a AAA. Arquivos Privados da AAA.

¹⁰⁷ Cantora e compositora argentina.

Em Buenos Aires, a AAA e as outras instituições de artistas e técnicos faziam seus próprios acordos com a Sociedade dos Empresários. Através das chamadas Bases de Trabalho, regulavam-se os contratos e muitos outros pontos de conflito entre os associados da AAA e os empresários sócios da *Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales* (SADET). É preciso marcar que não havia nenhuma lei nacional sobre a regulamentação do trabalho nos teatros ou em outros meios de diversão. Os acordos estabelecidos funcionavam entre membros das associações. Assim, muitos artistas de teatro trabalhavam por valores menores e em regimes alternativos a das bases de trabalho. Alguns empresários não entendiam o acordo como legítimo por não fazerem parte da SADET.

Mesmo dentre os sócios da AAA e da SADET, alguns descumpriam o acordo das bases de trabalho e provocavam a revolta da associação de artistas. A *Hechos de Mascara* de maio de 1943 condenou veementemente a atitude dos sócios Alfredo Camiña, Juan Serrador, Humberto de la Rosa, Antonio Provitalo, Jaime Walfisch, Homero Durante Avellanal, Angel Boffa, Ricardo Leygualda e Maria Esther Podestá por firmar com o Teatro Astral, cujos empresários eram Francisco Gallo e Rayneri, contratos com valores inferiores ao estabelecido pelas Bases de Trabalho. A AAA acusou esses membros de prejudicar a categoria e prometeu levar o caso para ser debatido em Assembleia Geral.

Desde a greve de artistas de 1919, a AAA vinha se esforçando para aprovar as bases de trabalho, tendo logrado resultado em 1921. Nesse ano, a instituição conseguiu regular os ensaios, o pagamento de salário mínimo, os pagamentos especiais em turnês, o tempo de contrato, o agenciamento, entre outros pontos. Muitos acordos e convenções paritárias entre estas associações foram firmados no período estudado, mas o descumprimento dos acordos e a continuidade dos conflitos marcaram a relação entre as instituições.

A reivindicação pelo contrato único era uma demanda da AAA desde os anos de 1930. Por muitas vezes, a instituição tentou implementar modelos que foram rechaçados pela SADET em nome da livre gestão empresarial. Apenas em 1942, depois de longos debates que ficaram registrados nas edições de setembro de 1940 até a de novembro de 1942 da *Hechos de Mascara*, foi estabelecido um modelo de contrato único junto com novas bases de trabalho. A figura abaixo mostra o contrato estabelecido entre a AAA e a SADET em 1942. O contrato apresenta o símbolo das duas associações, além de constar os seguintes dados: 1) as partes contratantes; 2) função a ser exercida, valor a ser pago e tempo de contrato; 3) obrigações do contratado; 4) obrigações do contratante; 5)

contratação vinculada ao pertencimento do artista à AAA; 6) necessidade de revisão do contrato pela AAA e pela SADET.

**CONTRATO QUE SE FIRMARA
EN ADELANTE**

★

**CONTRATO
TEATRAL UNICO**

AUTORIZADO POR LA
ASOCIACION ARGENTINA DE ACTORES
Y LA
SOCIEDAD ARGENTINA DE EMPRESARIOS TEATRALES

Entre la Empresa y Don

..... se ha celebrado el siguiente contrato:

1º La Empresa contrata a Don
en calidad de obligándose a abonarle por toda
y única compensación a su trabajo la cantidad de
pesos moneda legal mensuales, sueldo pagadero por vencidas.

2º La duración de este contrato será de días de trabajo
a contar de la fecha del debut de la Compañía, el que se llevará a cabo
en el Teatro u otro de esta Capital,
teniendo igualmente vigencia para jira por el interior del país y República del Uruguay.

3º Don se obliga a aceptar, estudiar e interpretar con el
mayor empeño y dedicación los roles que la Dirección le reparta, dentro de la cate-
goría en la cual ha sido contratado, debiendo, además, interpretar dos roles de favor
durante la temporada, cuando a juicio de la Empresa o Dirección la índole de la obra
así lo exigiera.

4º Don deberá respetar las BASES DE TRABAJO
y el REGLAMENTO INTERNO de los teatros, que forman parte integrante del presen-
te, así como las disposiciones del Departamento Nacional del Trabajo y las ordenan-
zas municipales.

5º Don acreditará pertenecer a la Asociación Argentina de
Actores, debiendo presentar el último recibo en el acto de firmar el presente contrato.

6º Este contrato debe ser visado en las entidades respectivas dentro de los quince días
de la fecha de la celebración del convenio, sin cuyo requisito no se atenderá ninguna
reclamación.

Adicional

En prueba de conformidad con las cláusulas precedentes, se firman dos ejemplares de un
mismo tenor en la ciudad de Buenos Aires, a los días del mes de
del año mil novecientos

15 + MASCARA

Figura 5 - Modelo de contrato entre a AAA e a SADET em 1944. Fonte: Hechos de Mascara, Janeiro de 1943.

O exemplo de contrato que seria firmado anteriormente ao acordo de 1942, exibido pela *Hecho de Mascara*, claramente colocava o artista em situação de maior dependência para com o empregador. Uma vez que o estipulava que o artista não poderia

assinar com outra nenhuma outra empresa e o vinculava à empresa contratada por muitas temporadas com poucas garantias. No entanto, é preciso considerar que esse era um dos contratos possíveis, visto que artistas e empresários tinham maior liberdade para colocar mutuamente suas condições antes da criação de um modelo fixo.¹⁰⁸

Apesar das dificuldades ora de fontes, ora de mensurar os números divulgados com o real poder de barganha dos artistas frente aos empregadores e aos seus pares, é possível perceber que a “crise teatral” promoveu uma abertura do mercado das diversões e proporcionou aos artistas mais ofertas empregos e possibilidades de destaque no mercado nacional e internacional. Embora eles não tivessem deixado de se apresentar nos teatros, esse setor se tornou coadjuvante no mercado das diversões, que passou a ter primazia do cinema e do rádio. Esses setores emergentes, que cresceram durante a “crise teatral”, absorveram os artistas, os empresários, os fãs e até os esquemas de contratação pré-existentes no teatro. No entanto, como o ritmo e as exigências de trabalho nesses setores eram bastante diferentes das companhias teatrais os representantes das instituições de classe e os artistas entenderam que a exploração sobre o trabalho aumentou e a natureza do trabalho se deteriorou.

¹⁰⁸ Hechos de Mascara (Buenos Aires), janeiro de 1943. “Facsimil de ciertos contratos que se vênía firmando hasta la flecha”.

CAPÍTULO II

“Embaixadas artísticas”: firmando conexões entre “praças” internacionais (1933 – 1945)

Uma numerosa comissão está escrevendo os estatutos do “Club de América”. O primeiro artigo diz: ‘Serão sócios do Club de América todos os artistas argentinos que assim desejem e todos os artistas americanos que pisem em nossa praça. A cota de ingresso se cobrará em espécies, a explicar, canções e bebidas típicas do país de origem do artista. A presidência do clube pode ser exercida por qualquer sócio que queira. O período mais curto de um presidente será dez minutos e o maior de um mês’. Fernando Uchoa, o atual presidente, já leva quinze dias na presidência. Falta-lhe pouco. Talvez na próxima festa do clube, festa que se realizará na estância de Benito Villanueva e que já está confirmada a presença de um seleto grupo de artistas americanos. A sede social está localizada temporariamente na casa de Fernando Uchoa. Ali se recebem os pedidos de ingresso. Já foi aceita Martha de los Rios.¹⁰⁹

As palavras acima comemoraram a fundação do “Club de América”, que existiu com algum vigor entre meados e fins de 1938 como uma instituição festiva, ou seja, não consistia um sindicato ou qualquer outro tipo de associação classista dos artistas. O Clube de América foi um empreendimento idealizado pela revista Radiolandia, que certamente junto de outras empresas financiavam parte substancial das festas de boas vindas de artistas internacionalmente reconhecidos que desembarcavam em solo portenho, contando sempre com a colaboração dos artistas *criollos* de renome.¹¹⁰ Embora a estrutura administrativa imitasse de uma associação ou sindicato (criação de estatuto, eleição de presidente), o clube não era mais do que uma espécie de comitiva de artistas famosos, que rendia festas, encontros e boas fotos para os jornais, contribuindo para a visibilidade dos artistas *criollos* e para a divulgação de turnês internacionais financiadas por empresários argentinos. A criação do “Club de América”, por um lado, satisfaz as demandas publicitárias e pan-americanistas do pós-1930, sendo uma espécie de brincadeira com a ascensão de sindicato e organizações de classe nos meios artísticos.

A estrita função do Clube de América era de receber e despedir os estrangeiros com festas que eram realizadas na casa dos artistas portenhos, preferencialmente do ‘presidente’ do clube, que ficaria no cargo ao menos por 10 minutos e no máximo por um mês, como mostrou a citação na epígrafe. Essa disposição do “estatuto” serviu para que muitos estrangeiros fossem declarados presidentes em uma espécie de brincadeira e homenagem. A Radiolandia, como idealizadora do clube, divulgou fotos alegres das confraternizações, partes do estatuto e, como não podia faltar, publicou imagens dos

¹⁰⁹ Radiolandia, 02/07/1938. “Sucesos Actuales”

¹¹⁰ Radiolandia, 18/06/1938. “En cuna de emoción nació el ‘Club de America’”.

artistas *criollos* festejando junto aos estrangeiros. Os brasileiros fotografados no clube foram as Irmãs Pagas, Carmem Miranda e Alzirinha Camargo.

Depois da visita do ator americano Tyrone Power, em dezembro de 1938, o Clube não se reuniu mais, ou não houve relatos dos encontros na Radiolandia. É certo que recepções continuaram acontecendo, intermediadas pela Casa del Teatro, pela Asociación de Radio, pela Argentores, pela AAA, por rádios, outras associações ou mesmo por artistas individualmente, mas sem todo ritual lúdico do “Club de América”. As disputas pela recepção do ator americano causaram conflitos entre os artistas portenhos, a ponto do comportamento considerado inconveniente de alguns artistas serem publicados pela Radiolandia como crítica.

Apesar do Clube da América ser mais um espaço de afirmação e exibição do artista famoso do que ambiente de troca de ideias, no tocante à criação artística ou de estratégias organizativas do mundo do trabalho ele representa um caso interessante que ajuda a refletir sobre o mundo do trabalho artístico latino americano no pós-crise de 1929. Para os artistas, o clube expressava uma nova forma de buscar contratos e visibilidade, conectado com ampla gama de publicitários e empresários internacionais que patrocinavam, e muitas vezes acompanhavam, os artistas internacionais em turnês.

Embora todos os artistas estrangeiros em solo argentino pudessem pleitear participar do clube, é perceptível o favorecimento aos estadunidenses e aos reconhecidos em Hollywood. Os mexicanos Pedro Vargas e Mexicanita, a luso-brasileira Carmem Miranda e as celebridades *criollas* como Fernando Uchoa e Mercedes Simone eram personalidades muito destacadas, mas foi o americano Tyrone Power que causou o maior alvoroço entre os artistas do clube. Todos queriam posar com o astro americano, os artistas disputaram a possibilidade de hospedá-lo em suas casas e os convites para festas e jantares foram incontáveis e até inconvenientes.

Esses artistas clicados pelas câmeras dos fotógrafos da Radiolandia nos eventos do Clube de América - Carmem Miranda, Pedro Vargas, Fernando Uchoa, Tyrone Power, entre outros - são exemplos dos de destaque na produção comercial de itens culturais. Todos eles tiveram êxitos no mercado internacional e viajaram pelo continente como uma espécie de estandarte de seus países. Em turnês, tal como muitos de seus conterrâneos, eram apelidados de “embaixadores artísticos” e quando se juntavam por alguma razão em festas, rádios ou festivais eram chamados de “embaixada artística”.

Os “embaixadores artísticos” de diferentes países, assim como suas “embaixadas artísticas”, encontravam-se em cidades modernas, espaços cosmopolitas e aberto ao

desconhecido e com ansiedade por progresso. Essas cidades, chamadas de “praças artísticas”, eram na verdade lugares de encontro e negócios. Esse conceito surgiu pela primeira vez na Revista Radiolandia, na edição de 15 de maio de 1937, sendo definida como um espaço de trânsito e reunião de artistas de diversas partes do mundo. Constituiria a “praça artística” todo o complexo mundo dos espetáculos que reunia artistas do cinema, do teatro e da rádio em um ambiente, ao menos teoricamente, de convivência pacífica, tolerante e aberto às diferentes demonstrações artístico-culturais. A praça artística era o espaço onde os acordos comerciais entre empresários, artistas e publicitários se expressavam em resposta à demanda do público urbano por diversão e cultura. Nessa primeira matéria, foram reconhecidas como praças artísticas as cidades de Nova Iorque, Paris, Havana e Buenos Aires, mas em matérias seguintes também são classificadas como “praças artísticas” a Cidade do México, o Rio de Janeiro e Santiago do Chile.

Buenos Aires é sem dúvida uma meta. Até ela, chegam continuamente artistas estrangeiros trazendo inquietações diversas e prestígios sólidos algumas vezes, outras não. (...) Sempre são, estes artistas estrangeiros que trazem inquietações novas bem-vindos para a cidade de Buenos Aires. E para eles se rende tributos de uma intensa admiração e os aplausos mais cálidos e cordiais. Tudo em um ambiente ideal de confraternização, de sincera amizade, de respeito, também, pelo que eles significam no movimento intelectual e cultural no mundo.¹¹¹

Galeano (2016), estudando as conexões entre criminosos e as investigações policiais no espaço Atlântico Sul-Americano, demonstrou que os fora-da-lei circulavam por navios, trens e transatlânticos aproveitando-se da popularização dos transportes para camuflarem-se na multidão. Mover-se de um lugar para outro era extremamente importante para que esses bandidos não fossem pegos, conseguindo enganar tanto a polícia quanto seus companheiros de viagem.

Diferente dos personagens estudados por Galeano, os artistas tendiam a também usar a facilidade dos transportes, mas para tornarem-se conhecidos. Desde o embarque, já começava a série de matérias e fotos a respeito da turnê internacional e suas expectativas. Os portos e até aeroportos eram elementos fundamentais das “praças artísticas”, pois por ali entrariam e sairiam do país os “embaixadores artísticos” e suas “embaixadas”. Eram nesses espaços que se iniciavam os trâmites e as apostas comerciais que envolviam as turnês internacionais de artistas famosos. As calorosas recepções promovidas por artistas nacionais, empresários artísticos, associações vinculadas ao mundo artístico e até políticos marcavam os flashes dos fotógrafos para as revistas e jornais.

¹¹¹ Radiolandia, 10/06/1939. “Generosidad Criolla”.

Tal como no “Club da América”, já nos portos e nos aeroportos os artistas internacionais eram disputados por artistas nacionais de média e grande expressão. Por sua vez, os empresários artísticos nacionais e internacionais respondiam positivamente ao assédio e aproveitavam as festividades de recepção para fazer negócios e firmar contratos com artistas de menor expressão. Ou seja, ao redor desses artistas internacionais gravitavam uma rede estruturada de empresários e investidores que era entendida pelos artistas de menor expressão com oportunidade.

Dessa forma a movimentação financeira era intensa tal como a presença desses empresários e observadores (ou caça talentos internacionais) em cassinos e teatros em busca de novos investimentos. Assim, artistas famosos, empresários, representantes artísticos e artistas ainda na espera de serem “revelados”, dividiam com o público os espaços de diversões dos teatros, cassinos e cafés. A diversão se transformava em um grande negócio, e esses espaços de concentração artística se tornavam espécies de escritórios públicos que associavam jornalistas, artistas, empresários, industriais e publicitários.

No entanto, se para os artistas com fama consolidada as turnês internacionais eram planejadas para o sucesso – envolvendo uma ampla rede de pessoas interessadas em agradá-los com festas, jantares, bebidas e até hospedagem – as promessas de trabalho no estrangeiro poderiam ser um risco para aqueles artistas pobres e de pouca expressão no mercado comercial:

O que nos alarma é a forma de que estão chegando muitos deles (artistas estrangeiros). Viajam, muitas vezes respondendo a informações otimistas de pessoas que, sendo profissionais ou amadores em matéria de “representações artísticas”, prometem contratações fabulosas e articulam vinculações com as rádios mais poderosas de nossos meios. Os artistas, seguimos fora das regras gerais, acreditam nas insinuações, pagam suas passagens, instalam-se na Argentina e se dispõem a fazer suas apresentações nas rádios. Chegado a esse ponto “se fecham as nuvens”. Os prometidos cachês fantásticos começam a diminuir. E ainda mais grave, acontece a redução do interesse do *broadcast* até o limite da demissão. Esse caso não é hipotético. Já aconteceu.¹¹²

Dessa forma, a busca pela fama e pelo sucesso mobilizou muitos artistas nacionais a associar-se àqueles que desembarcavam com o status de “embaixador (a) artístico (a)”, enquanto que outros assumiram os riscos de viajar como coadjuvante dos “embaixadores”, com contratos paralelos ou até mesmo sem contratos.

Mas qual seria a razão dos artistas mais famosos aceitarem fazer as turnês visto que já eram nomes conhecidos? Será que apenas o interesse artístico comercial

¹¹² Radiolandia 30/04/1938. “El artista extranjero”

mobilizava essas viagens internacionais? Vale lembrar, voltando ao caso de Tyrone Power, que antes de chegar à Buenos Aires o galã estadunidense havia passado pelo Rio de Janeiro, onde recebeu recepção igualmente calorosa, chegando a ser convidado para conhecer o Presidente Getúlio Vargas no Palácio do Catete. No Rio de Janeiro, o ator norte-americano pousou com artistas reconhecidos, como Carmem Miranda, Alzirinha Camargo e Irmãs Pagas, além de participar de programas de rádio como o “A Hora do Brasil”¹¹³.

Tyrone Power estava fazendo uma turnê pela América Latina a fim de divulgar o filme *Suez*, produzido pela 20th Century FOX, que estava estreando na América Latina. No entanto, elaborados arranjos, nem sempre coerentes, entre os contratos comerciais do mundo artístico e as disputas e estratégias da política global complexificam a resposta sobre o objetivo da turnê de Tyrone Power. A partir dos anos 1930, e sobretudo durante a Segunda Guerra Mundial, os interesses mercadológicos se confundiam com políticas de Estado, fazendo da produção cultural comercial de massas um palco de conflitos e alianças. Interesses de empresários, artistas buscando a promoção de suas carreiras e disputas da Segunda Guerra Mundial apontam para que a resposta sobre o porquê da visita do ator tenha diferentes respostas dependendo do objetivo da indagação.

O Office Coordinator of Interamerican Affairs (OCIAA), no auge da Segunda Guerra Mundial, listou Tyrone Power como um possível informante sobre as condições artístico-comerciais e até políticas do mercado cultural latino-americano, especialmente argentino, que era visto como uma região de difícil penetração americana e de certa forma simpática ao nazi-fascismo. O ator, que chegou a combater pelas tropas Aliadas no Japão, era entendido como um elo entre os países que visitou como ator e os Estados Unidos, cumprindo por meios não institucionais uma função diplomática¹¹⁴.

Assim, a expressão “embaixada artística” usada pela revista Radiolandia para prestigiar os artistas estrangeiros em solo argentino passou a ter um significado também político, embora na maioria das vezes não oficial. Em um contexto de criação identitária da América Latina, era consenso que os artistas ajudavam a tornar conhecidos e valorizados os aspectos da identidade e da cultura de seu país. No entanto, essa postura teoricamente neutra acabou sendo usada como arma diplomática e os artistas foram envolvidos em questões políticas internacionais bastante profundas.

¹¹³ Diário da Manhã, 3 de dezembro de 1938. “Tyrone Power visto finalmente de perto”.

¹¹⁴ National Archives (College Park) – Record Group: 229, entry: 1, box:222, File: Argentina film industry.

2.1 - OCIAA e a vigilância da produção artística Latina Americana

Em 1933 foi lançada a Política da Boa Vizinhança¹¹⁵ na Conferência Pan-americana em Montevideo. O ideal pan-americanista presente nessa política implicou que os Estados Unidos renunciassem a interferência armada na América Latina, mudando a tática para uma ação cultural e educacional mais efetiva e amigável, afastando assim a influência nazifascista da região (DONGHI, 1975: 308 -310). Os Estados Unidos figurariam como líder, responsável por direcionar o desenvolvimento da América Latina em um sentido amplo. Por isso, incentivou-se a coleta de dados de reservas naturais, além de taxas sociais diversas, como números sobre a educação, a saúde, os transportes, a habitação, a moradia, entre outros. Os governos latino-americanos foram vigiados de perto e diversas políticas foram elaboradas para a região no que dizia respeito a comércio, exploração dos recursos naturais, saúde, educação e também cultura. Durante a Segunda Guerra Mundial, a preocupação com o domínio da América Latina como uma área de influência ideológica foi ainda maior, o que gerou um complexo esquema de vigilância e planejamento com bases argumentativas que exaltavam o continente e que criou estereótipos até hoje reproduzidos.

Deus ainda tem a suas mãos sobre a América, um lugar onde ele poderia eventualmente traçar suas ideias histórias, grandes culturas, ou, se você quiser a essência mais íntima do que representa a contribuição da Palestina, Roma e Inglaterra. América era algo novo, uma cultura plural, um povo plural, e algo maior em cultura e em pessoas do que a simples adição de suas partes. Essa terra da América, tal como Deus manteve sua mão – a fez enorme em recursos! Seu rico sistemas de rios – Amazonas, Mississipi e Prata – encontrando a espinha dorsal do hemisfério – as montanhas rochosas ao Norte e a Cordilheira dos Andes ao Sul cheias de metais tão necessários para a civilização moderna. E nos vales e nas bases das montanhas temos vastos agros de terra fértil destinada a alimentar centenas de milhões de pessoas pela primeira vez na história do mundo.¹¹⁶

O centro encabeçado pela família Rockefeller foi um dos principais instrumentos desse diálogo, que se deu oficialmente pelo Office Coordinator of Interamerican Affairs (OCIAA) – uma agência estadunidense com a função de promover a cooperação e a solidariedade entre países do continente americano entre 1940 e 1946¹¹⁷. Nelson Rockefeller, empresário e filantropo, chefiou o OCIAA durante toda sua existência. A criação da agência é intimamente ligada aos esforços da Segunda Guerra Mundial, sendo conectada ao Departamento de Segurança Nacional dos EUA e subordinada ao Conselho

¹¹⁵ Existe uma ampla gama de produções sobre o tema da Política de Boa Vizinhança. Esse trabalho contempla apenas as questões que dialogam diretamente com o caso de artistas.

¹¹⁶ Rockefeller Archive Center - Título: Nelson A. Rockefeller personal files. Record Group III 0 4, Box 3, file 24. Folha 2.

¹¹⁷ Rockefeller Archive Center - Título: Nelson A. Rockefeller personal files. Record Group III 0 4, Box 3, file 18.

de Defesa Nacional (TOTA, 2014). O investimento da OCIAA, bastante apoiado no capital privado, foi alto e diversificado, atingindo 20 países latino-americanos.

O OCIAA era liderado por pessoas de fora do governo, que tinham grande experiência com informações privadas e que tinham trabalhado com relações culturais nos seus aspectos públicos. O coordenador, Nelson Rockefeller, levou sua própria equipe. A experiência privada e os hábitos dessa equipe afetaram a CIAA de muitas maneiras. O uso de corporações foi largamente empregado durante esse período, elas empreendiam certos programas culturais e econômicos que tinham interesse em financiar. (...) CIAA fez largo uso das mídias de massa – rádio, cinema, imprensa e outros tipos de publicações – juntamente com o que se tinha de mais aprimorado em tecnologia das relações culturais – intercâmbio de especialistas, estímulo a organizações privadas para circular informações sobre os EUA em canais abertos e intercâmbio de objetivos culturais. (THOMSON, 1948, 120)

Desses intercâmbios que trata o livro oficial do Departamento de Estado Americano citado acima, podemos enumerar, dentre muitos outros, o caso argentino o cineasta Luis Saslasvsky, o escritor e crítico literário Patricio Canto, o poeta e humorista católico Conrado Nale Roxlo e o jornalista Alberto Gerchunoff. Já dentre os brasileiros pode-se lembrar do engenheiro Oswaldo Fadiga Pontes Torres, do engenheiro aeronáutico Amando Caiuby Novaes, do médico e professor universitário Euclydes de Jesus Zerbini, do arquiteto Américo Rodrigues Campelo e da educadora Ana Maria Machado Queiroz Carneiro¹¹⁸.

A distribuição dos “cargos de confiança” na instituição mostra o caráter menos filantrópico e mais objetivamente econômico e intervencionista do Instituto Rockefeller na “Política da Boa Vizinhança”. Os governos e a iniciativa privada nacional foram acompanhados com atenção no tocante ao alinhamento ideológico durante Segunda Guerra Mundial. Quando as alternativas amistosas pareciam não bastar para garantir a influência efetiva, foram feitas sabotagens de diversas naturezas, como nas tentativas de destruição da indústria cinematografia Argentina que veremos adiante. Percebemos, também, que a questão cultural e artística aparece nessa política de duas formas: primeiro como argumento para desenvolvimento humano livre e democrático longe de influências nazifascistas; e segundo como um campo de atuação econômica real, através de estúdios cinematográficos, de companhias radiais, de gravadoras e de publicidade variada.

Para cada um dos vinte países foi criado um comitê com voluntários americanos e nativos com fortes relações com importantes empresas americanas investidoras no país em questão. Em 1942, o Comitê Central do Brasil era composto por Earl C Givens da

¹¹⁸ National Archives (College Park) – Record Group: 229, entry: 1, box:2, File: Visitores from Argentina/ File: Visitores.

General Eletric, Wingat M. Anderson (Standart Oil of Brazil), James F. Calley (Cia Nacional de Cimento Portland), Harry F. Covington (Cia Expresso Federal), Frank P. Power (Panair do Brasil), C. H. Wiseley (National City Bank of Ney York), o advogado Carl Kincaid e o secretário executivo Frank G. Irwin.

Na Argentina, o comitê foi liderado por Robert C. Wells da Standart Oil Company e composto também pelo embaixador americano Sheldon Tomas, Lansing Wilcox (Boston Bank), F. F. Griffith (Ford Motor Company), L. D. Welch (Nationak City Bank), R. D. Spradling (Arcmco Argentina S.A.), H. E. Bettle (General Motores Argentina S.A.) e o secretário executivo G. F. Granger. O comitê central recebia relatórios de outras secretarias, como dos comitês de rádio, de relações culturais, relações pessoais e esportes, imprensa, cinematografia.

No comitê de “Motion Pictures” destaca-se a atuação de J. Carle Bavetta, da Fox Film do Brasil, e de Gerard A. Dill da Kodak Brasileira LTDA. Na Argentina, o comitê com o mesmo nome contou com a participação de Bem Y. Cammack da RKO Radio Pictures.¹¹⁹ Tanto a Argentina quanto o Brasil eram considerados países estratégicos – econômico, político e geograficamente – na região. O Brasil, sobretudo, por conta de sua posição geográfica favorável em caso de conflito direto na segunda Guerra Mundial.

Na produção institucional norte-americana, intitulada “Our American Neighbors”, em um estudo desenvolvido entre 1943 e 1944 pelo OCIAA, foram detalhados os recursos naturais e as potencialidades econômicas dos 20 países latino-americanos que possuíam comitê de boa vizinhança – a saber: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Uruguai e Venezuela. Além disso, foi publicado um mapa que mostrava a posição militar estratégica do Brasil para a 2ª Guerra Mundial. O capítulo destinado a esse país é especialmente grande e não se restringe a relatar a história política e os aspectos econômicos, como faz com outros países. O Brasil é comparado com os Estados Unidos em muitos aspectos, e sua dimensão parece um fator fundamentalmente importante como aponta o mapa mostrado. Inclusive, na cidade de Natal, por onde partiam as setas em direção nordeste e noroeste, em 1942, foi negociada a criação uma base militar americana para onde foram mais de 20 mil soldados estado-unidenses. (OCIAA, 1948: 37 – 68)

¹¹⁹ Rockefeller Archive Center - Título: Nelson A. Rockefeller personal files. Record Group III 0 4, Box 4, folder 34, folhas 23 e 24.

Nesse contexto, a concepção do núcleo de direção da OCIAA marcava que o domínio norte-americano deveria seguir de maneira preferencialmente amistosa. Conhecer a região que pretendia influenciar, tal como ser elogioso reconhecendo seus valores, eram táticas fundamentais para corrigir impressões causadas pelo preconceito geográfico que vigorava entre os norte-americanos sobre os latinos e em muito justificava o sentimento anti-estadunidense em algumas regiões. Além do esforço para conhecer e estudar a América Latina divulgando a imagem dos EUA como “grande irmão do Norte”, buscava-se que os norte-americanos também tivessem uma boa impressão sobre os latinos e que entre eles fosse possível também neutralizar os conflitos, promovendo a paz e o respeito mútuo. Para esse objetivo, a cultura popular foi um poderoso instrumento na construção da Política da Boa Vizinhança e do Pan-americanismo durante a Segunda Guerra Mundial (HERRERA, 2015: 18 - 53).

2.1.1 – OCIAA e o cinema

De uma maneira geral, os filmes produzidos pelos estúdios estadunidenses até o início da década de 1940 estereotipavam bastante os latino-americanos, que eram caracterizados, de uma maneira geral, com o mesmo preconceito que se retratava os mexicanos. Ou seja, inferiores culturalmente aos estadunidenses, dado a fanatismos e por estarem quase sempre mal vestidos e comportando-se como “selvagens” (FALICOV, 2006). Mesmo filmes que tinham a ideia de retratar positivamente países da América Latina acabaram fracassando, como é o caso de “*Down Argentine Way*” (“Serenata Tropical” em português), que escolheu um artista americano, Don Ameche, para o papel de argentino e ao retratar a noite portenha usou a imagem de Carmem Miranda cantando “Mamãe eu quero” em português. No Brasil, o filme foi considerado de má qualidade e na Argentina chegou a ser censurado. Vale lembrar que, em 1940, muitos artistas argentinos já haviam visitado a Broadway e Hollywood, de forma que o filme foi entendido como uma agressão à qualidade dos artistas e da cultura argentina (FALICV, 2006: 245 - 260).

Para evitar transtornos como o de “*Down Argentine Way*”, foram empreendidas espécies de “viagens de reconhecimento” pela América Latina. O OCIAA investiu junto ao *Museum of Modern Art*, a partir de 1941, inicialmente 125 mil dólares para a produção de documentários em inglês, português, espanhol e uma pequena parte em francês (visando o mercado haitiano). Os filmes produzidos para serem distribuídos na América Latina tinham como tema a importância da luta na 2ª Guerra Mundial ao lado dos aliados

e valorizavam a coragem e a disposição de todos, inclusive mulheres e crianças a contribuir, segundo suas capacidades, para a vitória. Outros tratavam de aspectos educacionais, como o tratamento e a prevenção de doenças como sífilis e tuberculose. Já os produzidos para o mercado norte-americano tratavam de características que poderiam ser motivos de orgulho para os latino-americanos¹²⁰.

Benamou (2007: 10-11) comentou que através do *Production Code*, de 1934, uma espécie de código legal para o trabalho nos estúdios de Hollywood, procurou-se inibir a produção de filmes que zombassem de características étnicas ou culturais. Isto porque os estúdios de hollywoodianos teriam sido, de fato, parte da estratégia norte americana para estreitar os laços entre eles e os países ao sul do continente.

Para isso, foi promovido um esforço real de aproximação que teve como marco o ano de 1941. Nesse ano multiplicaram-se as viagens internacionais oficiais de empresários, políticos e artistas norte-americanos que visavam “conhecer as especificidades” de cada país da América Latina, como também estreitar laços políticos e econômicos. Essas missões americanas seguiram os caminhos das turnês internacionais de artistas, e quase sempre foi do Brasil para Argentina, ou da Argentina para o Brasil intercalando uma visita a Montevideo. Independente da rota traçada, as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires sempre eram contempladas com as visitas das comitivas americanas.

Esses empreendimentos tinham o objetivo de efetivar a Política de Boa Vizinhaça e afastar possíveis influências nazifascistas. Em suas pesquisas, Lochery (2015) encontrou fontes que apontavam para a comunicação e influência dos governos nazistas, sobretudo alemão, na gestão política e cultural do Brasil. Sobre a Argentina, essas suspeitas são ainda mais fundamentadas pela presença de imprensa e indústrias declaradamente inspiradas pela ideologia nazifascista. Dessa maneira, não é incoerente sugerir que a América Latina era, de fato, um território de disputa entre alemães e estadunidenses nesse período.

Motivado por tal receio, Nelson Rockefeller assumiu seu posto no OCIAA e chegou a participar de uma missão de reconhecimento pela América Latina, levando com ele o ator hollywoodiano e também combatente Douglas Fairbanks como parte de sua equipe. Por conta de seus investimentos privados e também pelo caráter filantrópico da instituição dos Rockefeller's, Nelson já conhecia o Brasil e outros países latino-

¹²⁰ Rockefeller Archive Center - Título: Nelson A. Rockefeller personal files. Record Group III 0 4, Box 6, folder 43.

americanos. Como pode ser atestado nos documentos posteriores a essa viagem, sua intenção principal foi testar a recepção da delegação americana em cada um dos países, enquanto que a possibilidade de fazer negócios também seria bem-vinda e avaliada¹²¹. Assim, a visita de Nelson Rockefeller como chefe da OCIAA teve caráter amplo e Douglas Fairbanks, com cargo oficial de diplomata, tomou frente das questões ligadas à produção cultural se intitulando mensageiro do presidente Roosevelt.

Senhor Roosevelt me pediu – e o pedido de um presidente é como uma ordem – que eu chegasse em todos os países da América para conhecer o ambiente artístico de cada um deles, para vincularmos um pouquinho a mais com esses meios que sabemos ser dotados de grande valor. O presidente quer que por meio da arte os povos se vinculem permanentemente. Queremos recolher todas as impressões que nos queiram dar. Com as emoções estéticas desses países nos propomos chegar também por condução do cinema através de mensagens mais de acordo com as verdadeiras características de vocês.¹²²

No Brasil, a comitiva passou pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre. Douglas Fairbanks discursou na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e tomou parte das manifestações do Dia do Trabalhador junto a Lourival Fontes e Getúlio Vargas. Além disso, visitou teatros, cassinos e rádios, muitas vezes na companhia de Alzira Vargas, filha do presidente brasileiro¹²³. Na Argentina, ele foi chamado de “Embaixador da Paz” pela revista Radiolandia¹²⁴. Entretanto, não foi recebido tão calorosamente pelo governo argentino.

Outra viagem pela América Latina, também em 1941, foi feita pelos representantes do estúdio Disney com a intenção de fazer uma pesquisa *survey* em saúde e sanitarismo. Partindo de Miami, a delegação visitou alguns países das Antilhas e na América do Sul visitou o Brasil, a Argentina, o Chile, o Peru, a Colômbia e o Equador. A proposta da pesquisa é descrita claramente como:

A proposta da pesquisa *survey* teve duas intenções. Primeira, entrevistar médicos e trabalhadores da saúde envolvidos no campo para determinar as necessidades de saúde e o que deveria ser tratado nos filmes. Segunda, estudar as condições nas quais as pessoas vivem e determinar o intelecto do povo em ordem de saber a melhor forma de alcançar a audiência.¹²⁵

No entanto, apesar dessa intenção mais objetiva e direta, a viagem teve também a função de estreitar os laços entre EUA e os países da América Latina. Na ocasião dessa

¹²¹ Rockefeller Archive Center - Título: Nelson A. Rockefeller personal files. Record Group III 0 4, Box 12, folder 97.

¹²² Radiolandia, 17/05/1941. “La simpatia de ‘Dougltas’ ha conquistado a los argentinos”.

¹²³ Correio da Manhã, 03/05/1941. “Como foi comemorado nesta capital o dia do trabalho”.

¹²⁴ Radiolandia, 17/05/1941. “Embajador de paz” (Buenos Aires)

¹²⁵ Rockefeller Archive Center - Título: Nelson A. Rockefeller personal files. Record Group III 0 4, Box 13, folder 104, folha 2.

viagem, o desenhista argentino Florencio Molina Campos foi contratado pelo estúdio Disney. O roteiro da viagem foi descrito pelo no filme intitulado “*Saludo amigos*” em espanhol e “Alô amigos” em português. Além de mostrar a saga da equipe da Disney, o filme, que é uma animação, criou personagens para representar os países latino-americanos por onde passou (FERREIRA, 2008).

O personagem que representou o americano foi o Pato Donald, apresentado como um expedicionário. No coração da América do Sul, a história girou em torno do Lago Titicaca e da população indígena. Já no Chile, foi criado o personagem Pedrito, um aviãozinho corajoso que teve de enfrentar as dificuldades climáticas do assustador Aconcágua. Em Buenos Aires, o conhecido personagem do cachorro Pateta ganhou aspectos do homem gaúcho dos pampas. Através dele, foi abordado o tema do trato com os animais de montaria, os assados e também das músicas chorosas do interior que marcam a cultura Argentina. Por fim, no Rio de Janeiro o Pato Donald foi levado a uma viagem alucinante com samba, carnaval e muita alegria após tomar um gole de cachaça oferecida pelo papagaio Zé Carioca¹²⁶.



Figura 6 - Pluto como Gaúcho e Zé Carioca. Fonte: Cascabel, 30/09/1941 (Buenos Aires). National Archieves (College Park) – Record Goup: 229, entry: 1, box:216, File: Disney in South America.

Tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires, a equipe de Walt Disney foi recepcionada por artistas de renome e associações importantes para a vida política e cultural. Em Buenos Aires, se montou uma “Comissão Cinematográfica Nacional” representada por estrelas como as artistas Libertad Lamarque e Chas de Cruz, os cantores Francisco Canaro e Enrique Rodriguez, o empresário Luis César Amadori, além dos deputados Cineros e Beiró.¹²⁷

No Rio de Janeiro, Walt Disney participou de uma série de festividades, conheceu artistas, foi fotografado na Praia de Copacabana, visitou cassinos, a Escola de Samba da

¹²⁶ National Archieves (College Park) – Record Goup: 229, entry: 1, box:216, File: Misc. Disney.

¹²⁷ Radiolandia, 13/09/1941. “Llego Walt Disney, creador de un nuevo arte en cine”. (Buenos Aires)

Portela, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), recebeu a condecoração da Ordem do Cruzeiro do Sul e ainda foi recebido pessoalmente pelo Presidente Getúlio Vargas, reunião que também tomou parte Lourival Fontes.¹²⁸

Não exatamente ligada à questão cinematográfica, mas também como missão cultural, é possível lembrar a viagem oficial do grupo musical Yale Glee Club, igualmente em 1941. No verão desse ano, foi iniciada a viagem de navio de dez estudantes de música da *Yale University*, um dos mais antigos grupos de estudantes de música dos Estados Unidos. Com um orçamento de seis mil dólares por estudante, além de verbas da universidade e das cidades visitadas, os estudantes partiram de Nova Iorque com destino a Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideo, Buenos Aires, La Plata, Rosário, Córdoba, Mendoza, Santiago do Chile, Val Paraíso, Antofagasta, Lima, Guayaquil e Cidade do Panamá.

Sob a orientação de Marshall Bartholomew, o grupo deveria apresentar elementos da música *folk* americana e também associar-se a artistas locais. No Brasil tocaram com Villa Lobos no Teatro Municipal e cantaram duas músicas “em português irrepreensível”: “Na Bahia Tem” e “Trenzinho”. Além disso, o grupo fez apresentações em colégios e instituições públicas e privadas, sempre sendo bem recepcionado. Segundo os relatores, as apresentações em Buenos Aires, tal como no Rio de Janeiro, inclusive nas cidades de interior por onde o grupo passou, foram bem-sucedidas, tanto do ponto de vista da recepção do público quanto da possibilidade de aprendizado do grupo¹²⁹.

Consolidada a pesquisa de campo pela América Latina, a última viagem a ser citada não foi articulada diretamente pela OCIAA, mas pelo estúdio cinematográfico RKO que tinha contrato com o Rockefeller Center no início do ano de 1942. A ideia era que o reconhecido diretor e radialista Orson Welles produzisse um longa metragem com histórias que tratassem de eventos reais ocorridos na América Latina. O nome do filme seria “*It’s all true*” (É tudo verdade), e para isso estava recebendo financiamento para viagens e para o fazer-se do filme. O documentário seria composto por cinco histórias, duas rodadas no México – uma sobre rodeio e outra sobre o cavalo Bonito –, uma sobre a história do jazz nos EUA e as duas seguintes gravadas no Brasil – a dos jangadeiros do Ceará e sua saga até a capital brasileira e sobre a história do carnaval no Rio de Janeiro (BENAMOU, 2007: 61 -129).

¹²⁸ Diário Carioca, 05/09/1941. “Walt Disney recebido por sr. Getúlio Vargas”. (Rio de Janeiro)

¹²⁹ Rockefeller Archive Center - Título: Nelson A. Rockefeller personal files. Record Group III 0 4, Box 12, folder 102

Apesar de muito entusiasmo na recepção de Welles, algumas questões levaram à suspensão, inesperada para o público, desse contrato. Os arquivos do Departamento de Estado Americano mostram que, primeiramente, Philip Reisman reportou a ansiedade de Welles em terminar a filmagem e o possível problema de orçamento e de relações com o DIP dada a filmagem de cenas de touradas no Brasil, o que podia fazer com que fosse confundido com o México.¹³⁰ Orson Welles se deixou levar pelos “encantos” do Rio de Janeiro e junto a Grande Otelo e Everardo Martins, do então Trio de Ouro, estavam desbravando os espaços populares do carnaval carioca (BENAMOU, 2007, 39 – 51). O próprio Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) teria começado a desconfiar da “boa” repercussão do trabalho de Welles para a imagem externa do Brasil, visto que suas tomadas estavam mostrando favelas, pessoas pobres e negras em uma alegria desordeira e profana (SADLIER, 2008: 216 - 226).

Outro caso interessante de se observar é o dos artistas que fizeram o caminho inverso do até agora tratado, ou seja, daqueles latino-americanos que tentaram conquistar o mercado artístico norte-americano. Em 1939, Carmem Miranda, conhecida como a “bombástica brasileira”, foi “descoberta” pelo empresário americano Lee Shubert enquanto cantava no famoso Casino da Urca. Ela e sua irmã, Aurora Miranda, já eram conhecidas no mercado artístico carioca, tendo estrelado o filme “Banana da Terra” com sua tradicional roupa de baiana que foi aprimorada e carregada com elementos tropicais para estrelar filmes hollywoodianos (MENDONÇA, 1999: 15 – 23).

Existem muitas referências bibliográficas sobre a luso-brasileira Carmem Miranda que foi uma das atrizes mais bem pagas do seu tempo no mercado hollywoodiano. Há concordância de que com sua alegria, seu turbante de frutas tropicais, seus “balagandans”, seu dançar sensual e roupas exóticas ela se tornou, nos anos 1940, o símbolo da América Latina em Hollywood. Carmem Miranda, Carmencita ou Chiquita, conforme também era conhecida, tratou de representar as mulheres latino-americanas, mostrando que tinha o “*it*” que apaixonaria os norte-americanos (GARCIA, 2004: 141 - 182).

Em acordo com os biógrafos de Carmem Miranda e na descrição da foto abaixo, enviada pelo Diretor de Relações Públicas do *New York World's Fair* em 1939, ele era reconhecida como cantora que trabalhou em Hollywood, mas também como símbolo das boas relações entre os EUA e as repúblicas latino-americanas. A presença da artista no

¹³⁰ National Archives (College Park) – Record Group: 229, entry: 1, box: 227 file: RKO Motion Picture to be produced by Orson Wells. Folhas 1 -8.

encontro é marca de um “acordo existente entre os EUA e os países da América Latina no encontro Pan-americano de linguagem no New York World’s Fair, acentuando a importância da solidariedade no hemisfério frente às ameaças externas”.¹³¹



Figura 7 - Carmem Miranda no encontro Pan-americano de linguagem em 1939 com a presença de líderes americanas e latinas.

2.1.2 – O rádio sob influência pan-americanista

As histórias da instalação e da consolidação do rádio no Brasil e na Argentina guardam semelhanças e diferenças. Em ambos os países, o rádio se constituiu como um meio de comunicação, informação e diversão que abrangia todos os setores sociais, mas que teve como personagem principal as classes populares. O crescimento do número de aparelhos por habitante foi bastante significativo entre fins de 1920, quando ainda era um empreendimento de curiosos, e a década de 1940, auge dos programas de rádio. Comparativamente, Capelato (1998) analisou o uso político da propaganda por Perón e Vargas. Apesar das semelhanças em traços gerais, é possível perceber muitas peculiaridades entre os dois países que se expressaram em diferenças expressivas no trato com os EUA.

Enquanto o cinema demandava uma espécie de pesquisa de campo nos países latino americanos, as ondas de rádio podiam facilmente alcançar o público do continente levando as mensagens de solidariedade e amizade pan-americanistas, como também

¹³¹ Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library. "Brazil Participation - Carmen Miranda with group" *The New York Public Library Digital Collections*. 1935 - 1945. <http://digitalcollections.nypl.org/items/5e66b3e8-7dbd-d471-e040-e00a180654d7>

pressionando a opinião pública. No caso do Brasil e da Argentina, o controle estatal dos meios de comunicação foi entendido como uma barreira a ser transposta e muitas vezes considerado uma inspiração fascista. A retórica da liberdade e da democracia, empregada nos discursos legais e absorvidas pelos representantes culturais do governo americano, confrontava-se com o regime político autoritário e a as restrições de imprensa existentes nos dois países (CRAMER, 2012: 37 – 54).

McCann (2004: 19 – 40) descreveu o processo de implantação do rádio no Brasil, mostrando que, embora nos primeiros anos a iniciativa privada tenha articulado o meio, rapidamente o governo Vargas dominou a produção e a liberação ou não de usos comerciais através do DIP. Já no caso da Argentina, Matallana (2006) mostrou que a produção radiofônica foi, durante as décadas de 1920 até meados de 1940, uma iniciativa estritamente privada. O peronismo teria sido o momento de conflito entre o poder público e os empreendedores junto de alguns artistas das rádios argentinas. As tentativas de implementação de censura e o esforço de transformar o rádio em meio de propaganda política do governo seriam os principais pontos de reclamação.

Essas diferentes composições no desenvolvimento do rádio em cada um dos países foram fundamentais para a montagem das estratégias da OCIAA para atuar no meio radiofônico brasileiro e argentino. No Brasil, o diálogo se deu com os membros do governo Vargas, sobretudo com Oswaldo Aranha. Enquanto na Argentina o trato foi, sobretudo, com empresários do ramo como Jaime Yankelevich. Matallana (2013) escreveu uma biografia desse personagem importante para a história do rádio e das comunicações na Argentina. No entanto, ela não aprofundou sua análise nas intensas relações entre a Rádio Belgrano, liderada por ele e o OCIAA.

O argumento político e ideológico era escondido sob a forma de programas educacionais e patrióticos. A mensagem pan-americanista ecoava pelas ondas de rádio dos Estados Unidos para a América Latina. Desde antes da criação da OCIAA, a *Columbia Broadcasting System* (CBS) já trabalhava no sentido de fazer programas educativos para instruir o povo norte-americano.¹³² Após a criação dessa instituição, a estrutura montada pela CBS e pela *National Broadcasting Company* (NBC) foi aproveitada, e o programa conhecido como “*Radio School of America*”, a partir de 1941, foi expandido com contratos entre empresas radiofônicas norte-americanas e governos e

¹³² BRYSON, Lyman. The American School of the Air *Music Educators Journal*. Vol. 30, No. 1 (Sep. - Oct., 1943), p. 19. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3386363>

broadcasts da América Latina. A CBS e a NBC promoveram programas radiofônicos que eram transmitidos desde Nova Iorque para toda a América Latina, nos quais comemoravam-se datas importantes, como as independências nacionais, divulgavam-se músicas e artistas latino-americanos, como estandartes do “folclore nacional”, além de transmitirem discursos de importantes personagens políticos.

O programa Repórter Esso começou a ser transmitido no Brasil em agosto de 1941. Com o slogan de “a testemunha ocular da história”, esse programa mostrava notícias do front da 2ª Guerra Mundial e tinha como instrumentos as agências de notícias americanas vinculadas à CBS e à NBC (KLÖCKNER, 2008: 23 – 46). Considerado o primeiro programa de rádio jornalístico do Brasil, era transmitido pela rádio Tupi e patrocinado pela empresa Standart Oil do Brasil. O presidente brasileiro, Getúlio Vargas, apoiou o programa cujos idealizadores aceitaram a diligência e a intervenção do DIP. Programas musicais e educacionais voltados para o tema da 2ª Guerra Mundial também foram financiados pelo OCIAA, inclusive com a contratação de funcionários brasileiros – Júlio Barata e Raymundo Magalhães – como consultores¹³³.

Enquanto no Brasil o diálogo se deu entre pessoas ligadas ao OCIAA e o governo brasileiro, no caso da Argentina, por conta da liberdade de que gozava os empresários radiais, além das tensões entre os militares argentinos – que ocupavam os altos escalões da política – e os EUA, os acordos aconteceram no âmbito comercial e sem ligações fortes com o governo argentino. Nesse ponto, a questão da censura parece ser o tema principal. No Brasil, o DIP claramente fazia esse trabalho. Na Argentina, um processo de censura política foi se desenvolvendo durante a década de 1940, inclusive fazendo Hollywood como uma de suas principais vítimas ao censurar filmes americanos com variados argumentos.

No Rio de Janeiro, apesar do autoritarismo do Estado Novo, muitos eram os artistas que se alinharam a Vargas para participar dos esforços na 2ª Guerra Mundial, fazendo apresentações em benefício da Força Expedicionária Brasileira (FEB) ou mesmo frequentando a Cantina dos Combates. Tota (2000) argumentou que durante a 2ª Guerra Mundial o processo de “americanização” foi latente, sobretudo no universo cultural, em certa medida como uma forma de reagir ao autoritarismo político. Contudo, foi possível perceber a resistência do público em aceitar modelos culturais impostos por estereótipos, como o de Carmem Miranda.

¹³³ National Archives (College Park) – Record Group: 229, entry: 1, box: 313 file: B RA5-4044 Brazil special consultants from Brazil. Folhas 1 -23.

Ao contrário do Brasil que declarou apoio aos Aliados já em 1942, a Argentina manteve postura neutra na guerra até quase seu final. O aumento da censura e a estratégia americana de boicotar o cinema argentino fazia com que os artistas, cada vez mais polarizassem suas posições pró ou contra o governo militar argentino. Em 1945, muitos artistas, organizados em associações de classe, opuseram-se ao governo defendendo as bandeiras da liberdade e da democracia. Em clara discordância com a política interna, a Rádio Belgrano e a Rádio Splendid, dois dos mais populares *broadcasts* argentinos, foram os principais canais de diálogo entre a sociedade civil argentina e o OCIAA através do *Local Committee Project for Argentina*. Programas produzidos em Buenos Aires e custeados, teoricamente, pelas rádios eram, na verdade, financiados respectivamente pela CBS e NBC. Em 1945, investiu-se cerca de 421 dólares semanais para produção de “*Hacia un mundo mejor*”, transmitido pela Belgrano, e 800 dólares semanais para produção de “*Preguntas e Respuestas*”, “*El Mundo Desde Radio City*” e “*Radioteatro de America*”, transmitidos pela Rádio Splendid.¹³⁴

Comercialmente, a compra de horários em rádios de grande expressão e o patrocínio de radionovelas e programas humorísticos popularizaram artistas que passaram a se apresentar nos cassinos, nas festas populares e nos casos mais extremos se tornaram símbolos nacionais. O rádio fez com que as classes populares se sentissem parte das grandes decisões e de eventos ocorridos no mundo, como a 2ª Guerra Mundial. Os artistas, por sua vez, firmaram-se como o elo entre a “alta política” e os debates cotidianos. Nesse período, muitos artistas participaram das comitativas internacionais de políticos, animaram os encontros entre estadistas e participaram dos programas de rádio em exaltação às nações amigas – como o programa semanal portenho “*Hora del Brasil*” que promovia “o folclore brasileiro” para os ouvintes argentinos, muitas vezes com o pronunciamento do embaixador ou ministros do Brasil. Assim, além de preocupados com a produção cultural, com a diversão do público e com seus próprios cachês, no contexto da 2ª Guerra Mundial, os artistas se tornaram uma espécie de representantes extraoficiais de seus países, embora muitas vezes associados ao capital privado internacional.

2.2 – Resignificando as turnês internacionais

Atendo-nos aos casos e às conexões entre os mercados artísticos no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, sabe-se que, pelo menos desde o século XVIII, essas cidades eram

¹³⁴ National Archives (College Park) – Record Group: 229, entry: 1, box: 306. File: Local Committee Project For Argentina (1944-1945).

parte das rotas internacionais de artistas que envolviam empresas como circos, teatros mambembes e também luxuosas companhias teatrais europeias. O desenvolvimento do chamado “Teatro Nacional”, teoricamente após as independências, marcou narrativas romantizadas pelos seus memorialistas o que ajudou a construir uma áurea de modernização e cultura nas duas cidades, apesar da precariedade que muitas vezes eram marcas dos teatrinhos populares.

Por serem capitais populosas e com intensa vida teatral, as companhias mais capitalizadas, que podiam empreender negócios fora de seus países, tentavam alcançar esses mercados, muitas vezes ocupando os melhores teatros da cidade. Foi o caso da Companhia Leopoldo Fróis e Companhia Abigail Maia, dirigida por Oduvaldo Vianna, que se apresentaram em Buenos Aires, respectivamente em 1919 e 1923. Também as companhias estrangeiras, como a da francesa Sarah Bernhardt, faziam turnês pelas principais cidades da América Latina – incluindo sempre Rio de Janeiro e Buenos Aires – e aquecendo o mercado artístico em ascensão (GREEN, 2014).

Nesse momento, antes da consolidação efetiva do mercado internacional artístico, havia a atuação de empresas diversas e algumas interações comerciais entre as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires. Contudo, foi com o maior desenvolvimento da cultura comercial de massas que essas trocas ficaram mais intensas e passaram a contribuir para política externa de cada país, oferecendo novos papéis à profissão de artista. A Crise Teatral, que encontrou seu ápice na década de 1930, fez com que o rádio e o cinema se consolidassem como principais veículos de diversão e cultura popular tanto na Argentina quanto no Brasil, produzindo intenso intercâmbio artístico protagonizado por artistas desses meios.

No pré-1930, eram basicamente as próprias companhias teatrais que custeavam suas turnês internacionais. Na maioria das vezes, eram articuladas de maneira amadora e com relações de trabalho precárias, nas quais empresários prometiam empregos sem fazer contratos legais. No pós-1930, o autofinanciamento de companhias e artistas continuou acontecendo, mas elementos novos e revolucionários foram introduzidos: a publicidade e o financiamento de artistas por grandes corporações internacionais.

A atuação de empresas como Toddy, Colgate-Palmolive, Kolynos, Nívea entre outras empresas internacionais no mercado artístico comercial portenho e carioca colocou o artista, definitivamente, como parte dependente na relação capital-trabalho. Nesse momento, os artistas-empresários como Oduvaldo Vianna, César Amadori, Roberto Ratti e tantos outros passaram a ser, além de contratantes na esfera local, contratados em casos

de acordos internacionais, complexificando ainda mais a relação entre capital e trabalho no mercado das diversões.

É um dado relevante desse período que as relações de trabalho no mundo artístico foram moralizadas: reduziu-se as notícias sobre artistas abandonados sem cachês pelas caravanas, de empresários que fugiam com a renda da bilheteria ou mesmo de artistas que, após receberem o cachê, simplesmente ‘desapareciam do mapa’, deixando toda a companhia alarmada. Ao invés delas, eram divulgados contratos milionários, a assinatura de acordos peculiares, como os que proibiam artistas de casarem mediante multa, e mesmo acordos entre empresários nacionais e internacionais no sentido de liberações e multas contratuais.

No entanto, as turnês autofinanciadas não se extinguíram automaticamente depois Crise Teatral. Entre as décadas de 1940 até 1950, as empresas melhor colocadas comercialmente conseguiram empreender turnês internacionais com algum sucesso. As companhias teatrais como Dulcina-Odilon, que se apresentou no Teatro Empire em 1944, e a Companhia Argentina de Sainetes, contratada por Jardel Jercolis para apresentação no Teatro Carlos Gomes em 1944, mostram que, apesar do autofinanciamento haver se tornado dominantes os empreendimentos teatrais ainda aconteciam no pós-1930.

Alguns empresários tiveram destaque especial, como italiano radicado na Argentina, Francisco Gallo (PALUMBO, 2005). Em 1944, a empresa Pascoal Segreto fez contrato com a Companhia Argentina de Revistas, que por diversas vezes já havia se apresentado no Rio de Janeiro. A companhia era empresariada por Francisco Gallo, reconhecido empresário artístico portenho, que negociou a vinda de sua companhia ao Brasil para apresentar a peça “Melodias do Mundo” no Teatro Carlos Gomes.¹³⁵ A Companhia Argentina de Revistas era famosa por ostentar belas coristas em trajes pequenos e danças bastante animadas. Não era reconhecida por seu “valor cultural”, mas por ser exatamente o que os críticos teatrais e os comediológos mais condenavam. No entanto, apesar das críticas, o contrato de fins inteiramente comercial foi celebrado com coquetel para marcar a “confraternização argentino-brasileira”. O jornal carioca Correio da Manhã noticiou:

Reconhecida as gentilizas recebidas da imprensa, autoridades, críticos teatrais e artistas brasileiros, a Empresa *Gallo y Raneri*, da Cia Argentina de Revistas e a Empresa Pascoal Segreto, do teatro Carlos Gomes oferecer-lhes amanhã. Às 16:30 horas, no salão do mesmo teatro um “coktail” de confraternização argentino-brasileira¹³⁶.

¹³⁵ Funarte. Fundo Empresa Pascoal Segreto. ORGr.AC/ [Empresa Pascoal Segreto] 41958.

¹³⁶ Correio da Manhã, 25/05/1944. p.11 “Confraternização argentino-brasileira”.

A única turnê que foi possível descobrir elementos mais profundos sobre a natureza de contratos firmados aconteceu em 1955, alguns anos depois do corte da presente pesquisa. Apesar desses anos trazerem fortes implicações no que diz respeito à relação entre a política nacional e a produção comercial de cultural tanto no Brasil quanto na Argentina, eles relevam traços importantes sobre como as empresas teatrais buscavam competir no concorrido mercado de diversões portenho e carioca nos tempos pós crise teatral.

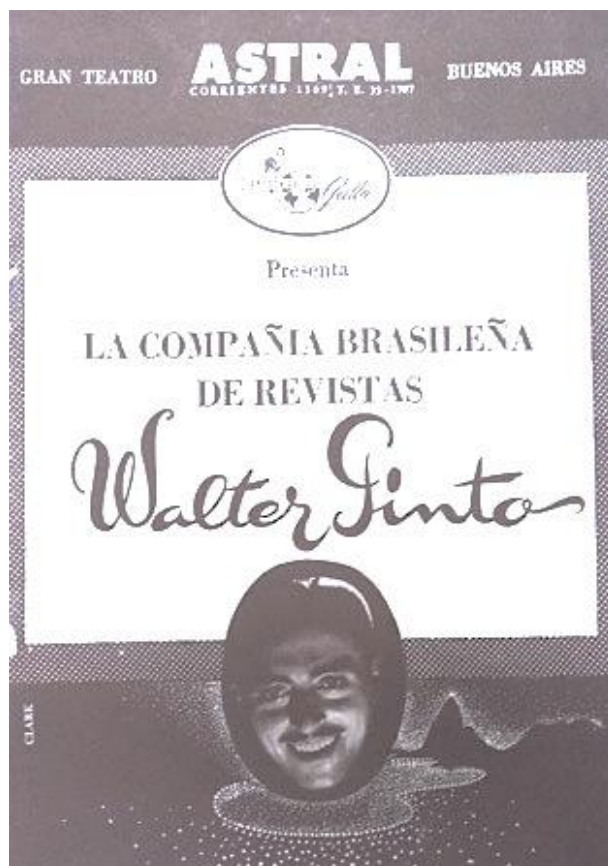


Figura 8 - Cartaz de divulgação da Companhia Brasileira de Revista. Fonte: Funarte. Fundo: Walter Pinto WPEspEPIMP/1950_14 “Tournée de Buenos Aires”

A Empresa de Francisco Gallo e de Walter Pinto atuavam nos seus mercados nacionais desde a década de 1920 e conseguiram se estruturar apresentando peças do gênero de revistas. O contrato preservado conta com 30 cláusulas e foi assinado em Buenos Aires por ambos, contendo especificações detalhadas sobre as apresentações, as responsabilidades sobre pagamento e contratação de artistas, os direitos e deveres para o uso do teatro Astral e publicidade. Além disso, incorporava as demandas legais conquistadas pelas associações de artistas e autores, previa-se apresentações em Montevideo e, curiosamente, na cláusula 20 firmava-se um acordo de preferência mútua no caso de turnês futuras: “O senhor Walter Pinto dará preferência muito especial ao

senhor Francisco Gallo em igual condições de outras empresas para temporadas futuras que realize em Buenos Aires com seu espetáculo teatral”. Ao contrário de outras turnês desreguladas anteriormente feitas, o contrato precisou ser apresentado e validado nas embaixadas argentinas e brasileiras, o que certamente envolvia custos e tornava os empresários mais sensíveis a processos legais graves.

Dessa forma, a profissionalização do mercado de diversões portenho e carioca a longo prazo aumentou o preço da produção, fazendo com que apenas os empresários poderosos conseguissem manter seus negócios, ao mesmo tempo em que cada vez menos os artistas puderam empreender suas próprias companhias. Se na década de 1930 e 1940 as modernidades técnicas pareciam sufocar o empreendimento de empresários e artistas amadores, na década de 1950 é possível identificar que o fenômeno do artista-empresário comercialmente quase não existia mais, salvos os poucos que haviam se capitalizado. Os pequenos e médios empreendedores-artistas, bem como os artistas, passaram a se subordinar a contratos com grandes empresas do ramo.

Um fator que impulsionou essa transformação foi a atuação do OCIAA, através das empresas privadas americanas, no mercado artístico brasileiro e argentino e de uma política cultural destinada à América Latina. Durante a Segunda Guerra Mundial, o ambiente artístico foi instrumento para reforçar a montagem de um sentimento pan-americano que impulsionasse a amizade e o diálogo entre os países do continente americano. Por essa política, foram financiadas viagens de artistas e empresários artísticos dos EUA para a América Latina com a expectativa de criar estratégias para conquistá-la por meio da ação cultural apoiada na produção comercial de cultura. Essa estratégia foi, em certa medida, uma via de mão dupla que contribuiu para que artistas latinos também participassem do mercado artístico estadunidense. Ao mesmo tempo, fortaleceu também os laços entre as principais capitais da América Latina. Esse esforço para construção de elos culturais e simbólicos entre os países americanos proporcionou uma expansão das rotas internacionais de artistas e transformou profundamente os mercados artístico nas “praças” latino-americanas.

Antes da criação do OCIAA, o mercado norte-americano já havia se tornado um referencial para artistas do Rio de Janeiro e Buenos Aires. A busca por atuação na Broadway ou em Hollywood aumentava a visibilidade nacional e regional dos artistas. Contudo, sendo um empreendimento arriscado, caro e muito concorrido, os artistas e seus empresários primeiro tentavam uma turnê internacional mais curta e menos incerta. No caso dos brasileiros, envolvia Buenos Aires e, às vezes, Montevideo ou Portugal para os

mais capitalizados. No caso dos portenhos, Santiago do Chile, Rio de Janeiro e São Paulo ou Espanha.

Dessa forma, o artista profissional com pretensão em conseguir espaço no mercado internacional era testado em 3 esferas: a primeira nacional, ao ser destacado em sua praça artística e no interior, segundo em um aspecto regional, quando conquistava o público nos países vizinhos, e por último quando alcançava algum sucesso no mercado norte-americano e capitalizava seu nome para poder voltar ao país como “astro hollywoodiano”. A partir do terceiro estágio, o artista poderia se vangloriar das “amizades” no estrangeiro, seria convidado para fazer recepção de artistas e faria questão de exibir o “selo” de ator de Hollywood.

Raul Roulien é considerado por alguns críticos como o primeiro brasileiro a atuar seriamente em Hollywood. Sabe-se que alguns artistas brasileiros já haviam tentado espaço no mercado hollywoodiano sem muito sucesso. Sua carreira em Hollywood foi considerada bem-sucedida porque, apesar dos percalços, ele foi o primeiro, em 1931, a conseguir firmar contrato com um estúdio de peso: a FOX (AUGUSTO, 1995: 351 - 361). Ele viajou para os EUA casado com a atriz brasileira Diva Tosca, sua segunda esposa. Ela morreu atropelada por um membro da poderosa família hollywoodiana - John Huston - que dirigia embriagado. Apesar da tentativa de abafar o acidente, o casal ganhou algumas manchetes de jornal¹³⁷. Seja pela falta de contratos fruto do corporativismo dos Huston ou pelo desconforto do próprio ator, Raul Roulien voltou ao Brasil em 1936 e seguiu sua carreira artística envolvido em um romance com a atriz espanhola que conheceu em Hollywood, Conchita Montenegro.

Apesar de promissora, a carreira hollywoodiana de Raul Roulien foi abreviada pela morte de sua esposa, já que não teve seu contrato renovado. O fato foi que, durante os dois anos que passou nos EUA, sua vida não foi exatamente cheia de glórias como contou à Radiolandia. Dos filmes contracenados por ele nos Estados Unidos, o mais conhecido foi “*Flying down to Rio*”, de 1933, que foi protagonizado por Dolores del Rio, uma atriz mexicana conhecida nos EUA e na América Latina. Mesmo sendo brasileiro, ele era um ator coadjuvante que ficou conhecido pelas sapateadas fortes e dinâmicas. Seu último filme em Hollywood foi “*Ganadeiros del amor*”, de 1934, quando contracenou com Conchita Montenegro. Apesar do desastre e de nunca ter tido um papel principal em Hollywood, ao voltar para o Brasil pode desfrutar de grande concorrência por haver

¹³⁷ The Los Angeles Time, 30/09/1933. “Jury absolves Young Huston in death of Roulien’s wife in auto Accident”.

trabalhado nos Estados Unidos, inclusive se firmou como artista internacional e hollywoodiano nos contratos que seguiram. A memória de sua companheira foi completamente apagada e seu romance com a espanhola Conchita Montenegro deu aos dois status de “casal hollywoodiano”

Em 1936, Conchita Montenegro nunca havia ido a Buenos Aires, enquanto Raul Roulien já havia visitado a capital, em 1929, com sua companhia de revistas¹³⁸. O dono da Radio Belgrano, Jaime Yankelevich, que o escutara em uma transmissão brasileira para a Belgrano em julho de 1936 – fruto de uma combinação entre a *Asociación Argentina de Broadcasts* e o DIP –, ao saber que o ator falava ótimo espanhol e havia feito filmes em Hollywood, decidiu contratá-lo para atuar em sua rádio com status de astro internacional. Dessa forma, antes da chegada de Raul Roulien e Conchita Montenegro a Buenos Aires, uma intensa divulgação já acontecia nos periódicos especializados e nas publicidades da Rádio Belgrano¹³⁹.

Antes de chegar a Buenos Aires, Raul Roulien e Conchita Montenegro passaram por Montevideo, onde foram recebidos por artistas argentinos, uruguaios e pelo próprio Jaime Yankelevich. As notícias publicadas, tal como os artistas, os empresários e os produtores envolvidos na recepção calorosa do casal ainda no Uruguai, criavam um clima de expectativa dentre o público portenho, que cada vez mais esperava para conhecer pessoalmente os artistas de Hollywood.

A delegação de artistas e jornalistas que partiu na quinta 7 para Montevideu a fim de receber e saudar o notório casal de Hollywood que estava chegando no navio Conte Biancamano teve que fazer uma viagem muito rápida. (...) integravam essa delegação o senhor Jaime Yankelevich e sua esposa, Mercedes Simoni, Charlo, Roberto Firtó, Tomás Simari, Gloria Grey e Loreta; da audiência cinematográfica da Rádio Belgrano: Freddy, senhor José González Castillo, senhor Natalio Smejoff, a atriz Perla Mary e numerosos jornalistas, entre eles os senhor A. Rubel, representando RADIOLANDIA.¹⁴⁰

Durante toda a estadia do casal em Buenos Aires, foram tratados como grandes estrelas e a experiência em Hollywood foi bastante valorizada. Sem marcar o caráter coadjuvante que o ator teve nos filmes ou a tragédia que ocorrera com sua esposa, a empolgação para tratar de temas do mercado de trabalho artístico norte-americano era tanto que se chegou a se criar uma coluna na Revista Radiolandia chamada “*Confesiones*

¹³⁸ Archivo de la Cancellaria Argentina. Division de Politica, año 1929. Caja 2823. Expediente 2.

¹³⁹ Radiolandia, 24/06/1936. “Raul Roulien sera la sensación del programa de Radio Belgrano”.

¹⁴⁰ Radiolandia, 15/08/1936. “Ya estan en Buenos Aires Conchita Montenegro y Raul Roulien – La atrayente pareja se presentara el lunes por Radio Belgrano”.

de Raul Roulien”. Nela o ator contava sobre os obstáculos superados, as aventuras amorosas e as dificuldades que teve para deixar sua marca no mercado hollywoodiano.

Raul Roulien e Conchita Montenegro estavam em Buenos Aires em um período que parece ter sido cuidadosamente escolhido por Jaime Yankelevick, pois entre os meses de julho e setembro de 1936, muitos artistas brasileiros de destaque estavam também no país vizinho, entre eles Carmem e Aurora Miranda, Alzirinha Camargo, Francisco Alves, Benedicto Lacerda, Dinah Lang, Cristina Maristani, Itala Vera, o grupo ‘Os garotos de Ipanema’ e L. Barreira. Esses artistas formaram o que foi noticiado como “embaixada carioca”¹⁴¹. Embora eles atuassem por diferentes companhias de rádio, todos compareciam nas mesmas festas e celebrações, o que sugere que, embora os contratos fossem individuais, havia um esforço conjunto para capitalizar a presença desses artistas estrangeiros.

O caso de Raul Roulien não foi de maneira alguma isolado. Muitos artistas argentinos foram à Hollywood participar de filmes divulgando o tango. Com certeza, o que teve maior expressão foi Gardel, mas muitos outros se seguiram a ele como Charlo, Fernando Uchoa, Amanda Ledesma, Chas de Cruz, o casal Chela e Freddy, Mercedes Simone, dentre tantos outros. O mercado argentino de cinema se mostrou, inclusive, como um atrativo para muitos artistas internacionais que haviam tido passagens por Hollywood, como Pedro Vargas, José Mujica e até artistas que começaram sua carreira nos EUA, mas apostaram na indústria cinematografia de Buenos Aires, como a espanhola Rosita Moreno, que se vangloriou por ter sido parceira de filmagens de Gardel e por ajudar a divulgar o tango em Hollywood. Ela chegou a se anunciar como informante da condição do mercado norte-americano para atores argentinos: “no geral passam por um mau momento por conta da escassez de filmes em espanhol. Mas vivem muito dignamente e com isso criam um bom nome para os argentinos”.¹⁴²

No âmbito político, os estados nacionais argentino e brasileiro apoiaram a política pan-americanista, ainda que em algumas oportunidades tenham contestado a liderança norte-americana. No arquivo da *Cancelleria* argentina, foi possível resgatar muitos acordos entre embaixadas nacionais no sentido de incentivar o intercâmbio cultural. Foi o caso do Convênio de Intercâmbio Artístico firmado em 1933 entre o Brasil e a Argentina, no qual os dois países se comprometeram a realizar anualmente uma exposição de artes plásticas com artistas dos dois países. Em 1934, se criou no Rio Grande do Sul

¹⁴¹ Radiolandia, 08/08/1936. “Una embajada de arte carioca em Radio El Mundo”.

¹⁴² Radiolandia, 29/01/1938. “Una Premier”.

o Instituto Cultural Argentino-Brasileiro que contou com a adesão de intelectuais e políticos como Felix Pacheco e Pedro Calman para organizar a recepção de intelectuais argentinos no Brasil e aproveitou a oportunidade para celebrar a memória de Sarmiento, importante intelectual na formação da identidade argentina¹⁴³. O adido cultural argentino no Brasil a partir de 1944, Eugenio Julio Iglesias, estava atento e buscava promover o frequente diálogo e amizade entre o Brasil e a Argentina. Além de remeter notícias sobre a Argentina no Brasil, ele propôs programas para cursos de línguas, traduções e homenagens, como a nomeação de logradouros e prédios públicos com o nome de importantes figuras da nação amiga.¹⁴⁴

No que diz respeito à produção artística popular, o DIP chegou a fazer acordos com a *Asociación de Broadcasts Argentinos* para transmissão de programas radiais entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires¹⁴⁵. Essa iniciativa ajudou a divulgar o trabalho de artistas brasileiros, resultando em convites para contratos internacionais como foi o caso de Raul Roulien. Contudo, apesar do investimento no intercâmbio nas áreas da cultura e da educação, que foi financiado pelo poder público pelo menos até o final da Segunda Guerra Mundial, basicamente só os elementos ligados à cultura erudita foram contemplados. O intercâmbio da cultura comercial, que envolvia os artistas populares e contagiava as camadas mais numerosas da população, ficou por conta da iniciativa privada nacional e internacional.

Essa situação forçou a reordenação do mercado de trabalho artístico, assim como na reorganização dos artistas pela luta de seus direitos trabalhistas no pós-1930. A migração do teatro para os meios mais modernos, apesar de considerados artisticamente de menor qualidade, foi um processo doloroso, mas quase natural, já que uma das características da profissão artística era justamente o dinamismo. Esperava-se dos artistas que eles pudessem mostrar habilidade em diferentes tipos de apresentações, seja em teatros formais, populares ou até em atividades circenses. Para ser considerado um artista completo, deveriam ser capazes de executar com sucesso múltiplas atividades como dançar, cantar, atuar e até exercer funções técnicas como de ponto, atuando com cenografia e criando suas próprias roupas. Progressivamente, ser artista tornava-se uma profissão com muitas possibilidades de ascensão, altos ganhos financeiros e também

¹⁴³ Archivo de la Cancilleria Argentina. Division de Politica, año 1934. Caja 2823. Expediente 8.

¹⁴⁴ Archivo de la Cancilleria Argentina. Division de Politica, año 1944. Caja 02. Expediente 11; Archivo de la Cancilleria Argentina. Division de Politica, año 1945. Caja 03. Expediente 11.

¹⁴⁵ Radiolandia, 15/08/1936. “La Asociación de Broadcastersprosigue el intercambio argentino brasileño de audiciones”.

muitos riscos. Essas pessoas, ainda que não recebessem financiamentos públicos frutos dos acordos internacionais, exerciam papel importante na representação de sua nação no estrangeiro.

No entanto, nem sempre esses intercâmbios aconteceram sem conflitos, sobretudo no que diz respeito ao mercado hollywoodiano. A relação do público com os artistas que se inseriam como parte do mercado norte-americano foi bastante complexa e até contraditória. Um caso exemplar dessa relação é a carreira de Carmem Miranda, que a partir de 1939 fechou contrato com a *20th Century Fox*, que durou até 1946, indo morar nos EUA. Sua imagem foi bastante ligada à política da boa vizinhança, mas enquanto sua carreira prosperava nos ambientes de Hollywood no Brasil sobravam críticas sobre a natureza de suas apresentações e de seus filmes. Na contramão dessas críticas, o próprio governo brasileiro teria apoiado a carreira internacional da cantora e atriz, já que a representação do samba por artistas brancos e bem-educados teria despertado também o interesse do DIP, a ponto de financiar as apresentações do Bando da Lua com Carmem Miranda na Broadway. (GIL-MONTERO. 1989, 70 –71)

Ao mesmo tempo em que os brasileiros amavam os artistas de Hollywood e apoiavam a luta ao lado dos Aliados na 2ª Guerra Mundial, Carmem voltou ao Brasil com a imagem de ter “se vendido aos ianques”. Em 1940, ela fez uma turnê pela América Latina, sendo muito bem recebido em Buenos Aires, mas vista com reticências pelo público brasileiro. Para muitos, ela teria se deixado levar pelo gosto do Tio Sam e se convertera de uma exímia cantora de sambas para alguém que ridicularizava sua própria cultura. (GARCIA, 2004, 141 – 238).

Ao contrário de Carmem Miranda, a argentina Amanda Ledesma, também em 1939, chegou a ser cotada para fazer filmes em Hollywood, mas não aceitou o papel que segundo ela ridicularizava seu país. Ela abriu mão da possibilidade de fama em Hollywood ao negar contracenar no filme “*The Sons Command*” e voltou para Buenos Aires para atuar nos filmes e nas rádios portenhas como defensora da argentinidade. Ela e Alberto Villa, outro ator argentino, partiram para o Rio de Janeiro em turnê internacional em fevereiro de 1939. Em maio do mesmo ano, chegaram a Hollywood, mas se decepcionaram tanto com o roteiro dizendo que “do ponto de vista da argentinidade seria irrealizável”. A mesma matéria relembra os casos de outros atores que também foram cotados para participar de filmes norte-americanos no mesmo ano. Charlo teria dito que desconfiara do elenco, pois o filme que se propunha a mostrar a Argentina era estrelado por artistas de outras nacionalidades. Enquanto Azucena Maizani, que

chegou a filmar, defendeu-se declarando que “poucas vezes se conhece na realidade o filme que se grava, da forma que ele se realiza apenas o diretor consegue ter uma impressão exata do que se trata”¹⁴⁶.

O que a mídia argentina e muitos artistas consideravam uma afronta à argentinidade era considerada, pelos responsáveis pela produção hollywoodiana e pelos membros do comitê de Motion Picture do OCIAA, como uma falha do artista. Em 1943, Ray Josephs, representante do comitê de Motion Pictures do OCIAA da sessão argentina, lamentou o insucesso da produção de Amanda Ledesma nos EUA, definindo-a como “jovem, bonita, ela estava recentemente em Hollywood para um teste, mas falhou. Apesar disso é muito popular na América Latina e frequentemente comparada com Jeanette MacDonald”¹⁴⁷.

Os exemplos de Carmem Miranda e Amanda Ledesma mostram que a disposição para alavancar a carreira internacional de artistas latino-americanos e para conhecer e divulgar “a cultura de cada país” obedecia a regras e limites preestabelecidos sobre o papel da América Latina e de cada país na política de boa vizinhança. A concordância do artista em representar tais personagens, ou não, poderia marcar seu sucesso em Hollywood. Assim, a tentativa de romper a visão estereotipada dos estadunidenses sobre a América Latina acabou frustrada, pois se trocou o estereótipo do “cowboy mexicano” por outros tipos de preconceitos e estereótipos regionais (SANCHES, 2016).

Outro ponto interessante foi o conflito acerca da apresentação de Charlo em Nova Iorque, também em 1939, que mostra limites entre as conexões e a aceitação de artistas estrangeiros nas “praças internacionais”. Charlo, depois de uma turnê de sucesso pela América Latina, chegou à Nova Iorque para cantar em rádios e teatros da Broadway e atuar em filmes pela RKO. Se o contrato pelo estúdio cinematográfico já foi um problema, visto que Charlo não concordou que artistas latino-americanos não argentinos fossem protagonistas, em Nova Iorque o conflito foi ainda mais grave. Ele teve permissão para cantar, mas foi impedido de tocar com seus guitarristas no teatro *Habana Madrid* por conta de reclamação do Sindicato de Músicos de Nova Iorque. Na confusão sobre se ele poderia ou não realizar o show, seus guitarristas chegaram a sofrer ameaça de prisão. Esse conflito fez com que fossem publicadas muitas matérias tratando sobre o “protecionismo” das praças internacionais. Com visível ressentimento, a Radiolandia escreveu: “Charlo

¹⁴⁶ Radiolandia, 20/05/1939. “Aventuras y desaventuras dos artistas criollos em Hollywood”.

¹⁴⁷ National Archives (College Park) – Record Group: 229, entry: 1, box:222, File: Argentina film industry.

ainda não atuou nos Estados Unidos, porque as leis e as organizações sindicais americanas o impediram”¹⁴⁸.

Sobre esse caso, vale lembrar que em Nova Iorque, tal como em Los Angeles e na Califórnia, existiam muitos teatros que tinham apresentação voltada para o público hispânico. Mesmo sem impedimento oficial para que artistas estadunidenses se apresentassem em inglês, grande parte das apresentações cabiam aos artistas hispânicos radicados nos EUA ou membros da comunidade latina. Eram nesses espaços que, normalmente, apresentavam-se as companhias argentinas em turnês pelos EUA. No entanto, havia muita disputa entre os próprios latinos, sobretudo os de origem porto-riquenha ou mexicana. A companhia de Paulina Singerman se apresentou no teatro Ambassador, localizado na disputada Broadway, em maio de 1937, com o texto “Amor” de Oduvaldo Viana. Gardel fez shows no Teatro Campoamor, de apresentações exclusivamente hispânicas e não tão bem localizado com o de Paulina (KANELLOS, 1990: 117 – 131). Certamente, Charlo não conseguiu negociar ou conquistar a simpatia dos que manejavam a poderosa casa noturna cubana localizada no coração da Broadway, até hoje em funcionamento.



Figura 9 - Na legenda: “Charlo, o grande cantor argentino regressaria a nosso país impossibilitado de atuar no grande país do Norte.

Apesar de terem sido corriqueiras as demonstrações de amizades entre os artistas reconhecidos na mídia, os clubes internacionais de artistas, os belos depoimentos de

¹⁴⁸ Radiolandia, 02/01/1939. “Charlo regressaria al no poder actuar em Estados Unidos”.

artistas que se apresentavam fora de seus países de origem e as experiências coletivas que exportaram formas de organização dos trabalhadores artistas na luta por seus direitos, existiram também disputas pelo mercado de trabalho que opuseram os artistas nacionais aos estrangeiros. As muitas reclamações de “invasão” de companhias internacionais se uniam a declarações sobre favorecimento dos artistas internacionais em detrimento dos nacionais, a reivindicações por leis que protegessem o artista nacional e à pressão dos sindicatos de artistas pela reserva de seus mercados.

Antes mesmo desses casos em Buenos Aires, houve propostas de leis que visavam reduzir o tempo de permanência das turnês de artistas internacionais na capital, como também de dificultar o acesso aos teatros no centro. As rádios, por diversas vezes, foram acusadas de receber muitos estrangeiros em detrimento do artista argentino. Em 1937, o deputado Camilo Stachino criou um projeto de lei, apoiado pelas associações de artistas, que previa permissão de apenas 70 dias para atuação de empresas estrangeiras em Buenos Aires. Defendia-se o projeto argumentando que enquanto os atores argentinos vagam pelos cafés mendigando os teatros se enchiam de companhias estrangeiros oferecendo espetáculos sem muita qualidade artística.

Na Inglaterra, Alemanha, Itália, França e mesmo na Espanha em tempos normais existem leis que protegem amplamente seus artistas. Em muitos países há cotas fixas que não admitem mais do que 10% de artistas estrangeiros nos elencos nacionais. As companhias argentinas em turnês pela Europa são hostilizadas em todas as partes. Em Madri os músicos de Buenos Aires não puderam estender suas atividades por mais de dois meses. Em Paris chegaram a ser expulsos com gritos de ‘Abaixo os estrangeiros!’ ‘França para os franceses!’ E não vamos falar dos EUA, aonde Carlos Gardel precisou usar recursos diplomáticos para cantar uma ou duas vezes em um broadcasting de segunda categoria; nem do Brasil, onde a polícia chegou ao cúmulo da insolência de prender Paulina Singerman chamando-a de extremista... por isso dizemos e repetimos: Bem-vindo seu projeto, amigo Stachina! Insista no seu propósito para saber se tem um só deputado a que se opõe a que os artistas argentinos se salvem de morrer de fome.¹⁴⁹

No Brasil, ao menos para o período estudado, não se criou leis especiais de restrição aos artistas estrangeiros no território brasileiro, pelo contrário, em 1944, a CLT fez uma exceção para aplicação da lei dos dois terços nos espaços de diversões.¹⁵⁰ Ou seja, enquanto os demais espaços de trabalho teriam a obrigação de empregar ao menos

¹⁴⁹ La República, 08/06/1937. “El proyecto Stachina”.

¹⁵⁰ Existia uma forte relação entre o então presidente, Getúlio Vargas, e os artistas cariocas agremiados na Casa dos Artistas. Tal conexão que resultou em um diálogo próximo entre as instituições governamentais e a categoria artística que foram incorporadas às leis trabalhistas brasileiras editadas no período. Sobre esse tema ver: VERAS, Flavia Ribeiro. **Tablado e Palanque. A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945)**. Novas Edições acadêmicas. Saarbrücken, 2014. p. 43 – 75.

dois terços de brasileiros natos ou naturalizados em suas empresas, nos teatros, cassinos e dancings e depois lugares de diversão, esse dispositivo não era válido.

Os artistas brasileiros em turnê não foram um grande incômodo para os portenhos, uma vez que o mercado artístico do Brasil costumeiramente tinha demanda por artistas argentinos e por aqueles estrangeiros que vinham de Buenos Aires. Para os cem artistas argentinos que chegaram ao Rio de Janeiro entre 1936 até 1945, apenas 38 artistas brasileiros foram a Buenos Aires, segundo catalogação feita através da revista portenha *Radiolandia*. Contudo, o diálogo entre os artistas nem sempre fluíram tão bem quanto os lucros dos empresários. Enquanto os portenhos reclamavam da invasão internacional”, artistas estrangeiros nos meios portenhos sentiam-se excluídos e preteridos no dia a dia do trabalho. Em biografia, Deocélia Vianna, esposa de Oduvaldo Vianna, artista ilustre e conhecido nos meios portenhos em 1942, morador de Buenos Aires há dois anos, membro da *Argentores* e visitante frequente desde os anos de 1920, contou que seu companheiro, quando saiu em defesa de uma folclorista brasileira, Dilu Melo, que trabalhava na Rádio El Mundo, acabou sendo demitido da emissora junto com a artista (VIANNA, 1984: 70 - 71).

Apesar de alcançar o volume das insatisfações portenhas, os artistas brasileiros também reclamavam do prestígio que os estrangeiros tinham no mercado brasileiro, declarando que os que vinham de fora recebiam um cachê maior do que os artistas consagrados brasileiros. 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\$000,00.¹⁵¹ Esse privilégio dos artistas estrangeiros em turnê pelo Brasil irritou muito os artistas nacionais. Em depoimento ao MIS, a reconhecida artista Linda Batista desabafou:

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 estrangeiro ganhava 80, 100 contos por dia e o artista brasileiro, se reclamasse, ia para a rua.¹⁵²

Ou seja, por trás das festas e comemorações de boas vindas, havia forte ressentimento dos artistas com a perda de status no mercado nacional e uma tendência a buscar protegê-lo. Ao menos institucionalmente, a Casa dos Artistas tinha um papel

¹⁵¹ Dados presentes na ficha de registro de artista de MATA, Pedro Vargas.

¹⁵² Depoimento de Linda Batista ao MIS, 19/11/1970.

importante nas negociações trabalhistas como sindicato oficial, mesmo sem autonomia para fazer reivindicações fora da sua alçada de atuação.

Ou seja, nem tudo era boa convivência e motivo de festa nas “praças artísticas” carioca e portenha. Nas entrelinhas de toda essa articulação entre governos, empresários e artistas havia muitos ressentimentos e disputas pelos contratos e as colocações no mercado de trabalho artístico. A primeira matéria citada neste subitem era carregada de crítica, pois apresentava Buenos Aires como um espaço que “sabia receber bem” todos os artistas, ao passo que o mercado de muitos países estava fechado ao artista argentino. Essa análise reforça a ideia defendida por Seigel (2009) de que a interação além das bordas nacionais não serve, necessariamente, para destruir os laços de identidade nacional. Muito pelo contrário, seja pela afirmação internacional dos traços considerados nacionais ou pela tentativa de proteção contra o estrangeiro, as atuações além das fronteiras serviram para reafirmar traços identitários muitos mais do que negados.

2.2.1 – Buenos Aires e Rio de Janeiro - praças como parte de rotas artísticas

Como lei de reciprocidade o público brasileiro, sempre sumariamente gentil e cordial com todo estrangeiro, especialmente os sul-americanos, tem sabido apoiar as empresas de nossos artistas. E estes tem sido numerosos ali. Sempre soube que no Rio de Janeiro, São Paulo, etc., artistas argentinos atuam em destacadas posições tanto nos teatros como nos cassinos e rádios. E cada um deles quando regressa à pátria não fazem outra coisa se não render homenagens a cordialidade carioca, especialmente.¹⁵³

Essa declaração foi dada por Lita Landy, artista argentina que na ocasião se apresentava no Rio de Janeiro pelo Cassino Atlântico e Rádio Nacional em meados de 1939. Ela era cantora de tango e atriz de cinema e teatro, tendo também contratos por rádios portenhas como a Belgrano e El Mundo. Esse discurso de Lita Landy, sendo sincero ou não, foi extremamente comum entre os artistas de seu tempo. Em turnês, eles elogiavam o público, os artistas que conheciam no estrangeiro, falavam bem das novidades que viam no país visitante e, sobretudo no caso dos homens, elogiavam o público feminino.

Isso acontecia porque, quando em viagens, os artistas passaram a ser considerados “embaixadores artísticos”, sendo responsáveis pelo intercâmbio entre os “folclores nacionais”. É particularmente interessante para este trabalho a relação entre os artistas que faziam viagens entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, pois através da capital bonaerense as principais cidades do Brasil se conectaram com a América Latina. Devido

¹⁵³ Radiolandia, 10/06/1939. “Actua com exito em Rio la cancinista Lita Landy”

à língua hispânica e pela forte indústria cinematográfica e radial, Buenos Aires costumava receber muitos artistas latino-americanos vindos do Uruguai, Chile, Cuba, Peru e Colômbia. O Rio de Janeiro ficou fora desse circuito intenso de artistas até os anos 1940, fazendo intercâmbio artístico mais fortemente com o cinema dos EUA, com Portugal pelos seus laços históricos e com os vizinhos Argentina e Uruguai.

Nas fontes da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro entre 1930 e 1945, mostram que a Argentina era o país do continente americano de onde partiam mais artistas para o Rio de Janeiro. Apenas Portugal ficava na frente dos argentinos. Dos 3268 que se registraram na repartição, 814 eram estrangeiros, 155 latino americanos, dentre eles 96 argentinos, 15 chilenos, 15 uruguaios, 12 mexicanos, 6 peruanos 5 cubanos, 3 paraguaios, 2 bolivianos, 1 colombiano¹⁵⁴.

Apesar do registro em alguma Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Brasil ter sido obrigatório para qualquer artista que visassem se apresentar no país, muitos chegavam ao Rio de Janeiro e nunca se registravam, mesmo conquistando êxitos nos mais conhecidos teatros, rádios e cassinos da capital carioca. Tanto a quantidade de artistas no Rio de Janeiro quanto o peso dos artistas estrangeiros no mercado de trabalho nacional era maior do que o demonstrado por essa fonte. Uma cuidadosa catalogação da revista portenha Radiolandia nos oferece a possibilidade de mensurar o quanto esses números estão equivocados, pelo menos no que se refere aos artistas argentinos que chegavam em solo carioca.

Na Delegacia de Diversões Públicas do Rio de Janeiro entre 1930 e 1945, foram registrados 96 artistas argentinos em atividade na cidade, com visto temporário ou permanente. Buscando notícias sobre os artistas argentinos que vieram ao Rio de Janeiro na Radiolandia entre 1936 e 1945, foi possível enumerar 100 artistas, desses apenas 2, Libertad Lamarque e Lita Landy, tinham fichas na repartição carioca. Ou seja, somando-se os dados da Delegacia de Diversões Públicas do Rio de Janeiro e da Radiolandia temos registro de 194 artistas argentinos no Rio de Janeiro. Esse número ainda é menor do que o real, pois a Revista Radiolandia começou a ser catalogada a partir do ano 1936, enquanto os registros da Delegacia começam em 1930. Assim, é possível sugerir que o intercâmbio artístico comercial entre Rio de Janeiro e Buenos Aires era muito maior do que se pode vislumbrar com as fontes disponíveis.

¹⁵⁴ Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

Outro ponto é que muitos artistas desconhecidos participaram desse intercâmbio de maneira invisível, não sendo registrados pelo organismo público da capital carioca e nem se tornando notícia nos jornais. O que foi possível mensurar nesse cruzamento de fontes diz respeito aos artistas famosos que estamparam as matérias jornalísticas do Rio de Janeiro e Buenos Aires, como foi o caso de Hugo de Carril, Fernando Uchoa, Nini Marshal e muitos outros artistas *criollos* que fizeram sucesso no Brasil, mas que nunca se registraram nas Delegacias de Costumes e Diversões Públicas como mandava a lei brasileira.

A luta pela conquista dos mercados internacionais, que nos anos 1940 começaram a se tornar bastante concorridos, fez com que os artistas se esforçassem para ao mesmo tempo carregar sua identidade nacional – baseada em estereótipos – e buscar alinhar-se a um discurso, às vezes contraditório, de amizade e cooperação entre países do continente. Durante o período da 2ª Guerra Mundial, foi comum que os artistas que viajavam pelo exterior se envolvessem em diversas causas políticas – nacionais ou regionais. No caso dos acordos e negociações financeiras para a primeira das muitas turnês de Hugo del Carril ao Brasil, iniciadas em março de 1940 quando o empresário argentino Eduardo Genovese estava no Rio de Janeiro a serviço da Rádio Belgrano, percebemos um forte discurso pan-americanista mesclado em suas pretensões comerciais. A proposta de Genovese era contratar artistas brasileiros, como também promover a circulação dos artistas de toda a América Latina contratados pela Rádio Belgrano, inclusive do astro argentino do momento – Hugo del Carril, que era propagandeado como o ‘novo Gardel’.

O senhor Eduardo Genovese anuncia que trará ao Rio os mais legítimos representantes da arte portenha. - Hugo del Carril, o nome mais querido do cinema argentino certamente virá até os cariocas. As Irmãs do Valle, os humoristas Buono-Striano, a famosa cantora chilena Rayen Quital, a orquestra paraguaia de Samuel Aguay, o duo Demare-Vadaro, La Serranita, Tania, Mercedes Simoni e Agustin Irusta são representantes da nossa música, de sucesso garantido aqui, quando vierem, Tito Guizar vai fazer uma estadia na Argentina, no cinema e no rádio, e é possível que nossa empresa o traga para cá também. ‘Mas o que me interessa agora é ouvir o que vocês têm. Quero fazer um curso prático de todas essas belezas... e pedir algumas de empréstimo, por algum tempo.’ Como se vê não se trata apenas de música argentina, tão boa e querida. É um largo movimento de toda a produção popular de canções e música de dança, desde o México até a Argentina¹⁵⁵.

Analisando a revista Radiolandia, foi possível confirmar todas as promessas de Genovese, com exceção do ator mexicano Tito Guizar, que não foi sequer a Buenos Aires. A turnê de Hugo del Carril no Brasil foi um sucesso, como já se esperava que fosse. No Rio de Janeiro e em São Paulo, ele se cercou de grandes personalidades artísticas. A

¹⁵⁵ A Noite (RJ), 03/03/1940. “Artistas brasileiros para a Argentina e hispano-americanos para o Brasil”.

viagem de Carril se concretizou no mês de outubro de 1940 com contratos assinados para trabalhar nas duas cidades pela Radio Tupi e por cassinos. Ele tinha o patrocínio do “Teatro Palmolive do Ar”, um dos grandes financiadores das radionovelas no Brasil. Sua turnê deveria seguir caminho até Hollywood. Segundo a Radiolandia, tinha proposta de um estúdio cinematográfico norte-americano que lhe pagaria mil dólares semanais¹⁵⁶.

Apesar de não encontrar oficialmente nenhum representante político do Brasil, Hugo del Carril alinhou-se ao sindicato dos artistas do Rio de Janeiro. Ele, que em Buenos Aires já vinha se colocando a favor da luta dos artistas por direitos trabalhistas, doou o equivalente a mil pesos para a Casa dos Artistas e em retribuição e agradecimento a instituição o ofereceu o título de sócio honorário, o qual aceitou em evento festivo no Casino da Urca¹⁵⁷.



Figura 10 - Chegada de Hugo del Carril ao Cassino da Urca. Radiolandia 26/10/1940. "Brasil recebe calorosamente un astro criollo"

Os contratos internacionais no decorrer dos anos de 1930 e 1940, como o de Hugo del Carril, tomaram grandes proporções financeiras e complexas articulações de logística empresarial. As conexões e os arranjos para criar um astro ou uma estrela mobilizavam uma cadeia de “praças artísticas”.

É possível ilustrar essa complexa dinâmica de contratos internacionais com a visita de Yankelevick, proprietário da rádio portenha Belgrano, ao Rio de Janeiro em fins do mês de abril de 1938, em ocasião da recepção do britânico Harry Roy. O cantor que

¹⁵⁶ Radiolandia, 05/10/1940. “A punto de viajar para Brasil, Hollywood ofrece un gran contrato a H. de Carril”.

¹⁵⁷ Radiolandia 26/10/1940. "Brasil recebe calorosamente un astro criollo"

saiu da Europa com contratos para atuar no na Rádio Belgrano e no Teatro Ateneo, em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, fez audições pela Rádio Nacional que foram transmitidas para Buenos Aires, enquanto os cinemas da cidade do Rio de Janeiro colocavam em cartaz os filmes que o artista havia participado¹⁵⁸.

A visita de Yankelevick não se resumiu a recepcionar Harry Roy. Acompanhado da atriz Mecha Caus, ele encontrou artistas argentinos em atividade na capital carioca, a maioria deles contratados pela Belgrano, como as Irmãs Pagas e Martinez Gil, e estreitou os laços com artistas e empresários brasileiros. Os jornais e revistas noticiavam que o empresário estava se divertindo bastante no Rio de Janeiro, passeando pelos pontos turísticos e conhecendo os cassinos e teatros da cidade, sempre acompanhado de artistas e empresários cariocas e de argentinos que estavam trabalhando com contratos no Rio de Janeiro.

Essa visita de Yankelevick, apesar de bastante divulgada, não foi algo excepcional, muito pelo contrário, era bastante comum que os empresários circulassem entre as duas cidades e até contratassem representantes artísticos na esperança de “descobrir” artistas. Existia o cargo de “representante artístico”, que consistia justamente em selecionar possíveis estrelas estrangeiras. Eboli, emissário da Radiolandia no Rio de Janeiro, fez esse trabalho para muitas rádios portenhas. Não apenas Yankelevick, mas também Jardel Jercolis, Walter Pinto, Procópio Ferreira, Oduvaldo Vianna, Roberto Ratti entre outros, fizeram parte da lista de empresários e artistas-empresários que ousaram fazer negócios entre Rio de Janeiro e Buenos Aires nos anos marcados pela 2ª Guerra Mundial.

Mas não eram apenas os empresários que ditavam as regras para as turnês e intercâmbios internacionais. As associações profissionais nos Estados Unidos, na Europa e também no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, como em outros países latino-americanos, estavam atentas ao movimento internacional do capital movimentado pelo trabalho artístico. Visavam ora fazer acordos entre instituições ou com artistas individuais, ora proteger o mercado nacional das investidas dos empresários internacionais, com argumentos que versavam sobre a falta de qualidade artística, ou claramente tentavam “proteger o artista nacional” regulando legalmente a entrada e a divulgação de material estrangeiro em suas fronteiras. Contudo, de certo ponto de vista

¹⁵⁸ A Noite (RJ), 28/04/1938. “Harry Roy na Sociedade Rádio Nacional”.

contraditoriamente os artistas e as instituições por eles montadas se colocavam a favor do intercâmbio e das trocas de influências artísticas e culturais.

O episódio em que essa relação de cooperação, e ao mesmo tempo de tentativa de impor limites a invasão estrangeira fica mais clara institucionalmente é a partir de 1935, quando a Argentores e a SBAT (Sociedade de Autores da Argentina e do Brasil respectivamente) iniciaram diálogo através de seus representantes para firmar um acordo de cooperação que visava aumentar e também regular o intercâmbio de textos e traduções para o mercado teatral. A intensão desse convênio era acabar com o “tráfico” de textos teatrais e plágios internacionais, fazendo com que traduções, adaptações e direitos autorais fossem pagos e também recebidos apesar de fora das fronteiras nacionais.

Depois do êxito decretado na temporada anterior por “Deus lhe pague”, a forte peça de Joracy Camargo, exibida nos teatros portenhos em plena temporada oficial, outros sucessos com produção de brasileiros. Assim, Paulina Singerman pode cobrir todo o término de sua temporada no teatro Cômico com “Amor”, a atraente e leve peça de Oduvaldo Vianna e com “Brujería” obteve Eva Franco no Comedia êxito considerável, por fim, será Paulo Magalhães quem prova a fortuna no Apollo com “¡Guerra!”. Não decaiu o interesse pela produção brasileira, a próxima temporada se estrutura com a mesma base, cuja a aceitação do público se confia plenamente. A peça em questão leva como título “Deus” de autoria de Renato Vianna, escritor de prestígio no Brasil e atualmente dirigente nomeado pelo governo de seu país, o teatro Escola, do Ri de Janeiro. “Deus” obteve significativo êxito em seu idioma original. Será traduzido ao castelhano por Claudio Martinez Payva e representado pela Cia José Gómez em uma sala central, na volta de uma turnê que faz atualmente. Mas... parece existir também certa reciprocidade. No Brasil também se monta peças argentinas. Por agora se conhece naquelas terras os êxitos de uma versão de “Los pedintes” de Martinez Payva. (...) ¹⁵⁹

Como é possível perceber na notícia acima, a apresentação da peça “Deus lhe pague” de Joracy Camargo pela companhia de Procópio Ferreira foi um marco desses diálogos que contou também com a participação intensa de Oduvaldo Vianna, que também estava em Buenos Aires por conta da adaptação de sua peça “Amor” pela Companhia de Paulina Singerman. Nos anos seguintes, o intercâmbio continuou e representantes da Argentores também vieram ao Rio de Janeiro, sendo recebidos por membros da SBAT, Casa dos Artistas, jornalistas e personalidades políticas.

Dentre as pessoas que desembarcaram no Rio, notamos o Senhor Acocurso Rodrigues, escritor e presidente da Sociedade de Autores Teatrais da Argentina que vem ao nosso país de recreio e tratar de assuntos referentes ao intercâmbio teatral entre os dois países. (...) Espera melhorar o ambiente entre escritores argentinos e brasileiros, promovendo para isso todos os esforços possíveis para levar a bom termo essa missão. No cais do porto estiveram no seu desembarque os senhores Abadie Rosa Faria e Oduvaldo Vianna, que foram levar ao distinto hospede os votos de boas vindas. ¹⁶⁰

¹⁵⁹ La Razon, 25/10/1935. “Intercambio teatral argentinobrasileño”.

¹⁶⁰ Correio da Noite (RJ) 11/09/1935 “Está no Rio o presidente da Sociedade de Autores Argentina”.

No próximo capítulo, que tem foco mais profundo na organização e nas relações de trabalho no mundo artístico, analisaremos o 1º Congresso Rio Platense em 1940, no qual a AAA acenou para uma cooperação na luta trabalhista dos artistas do Uruguai, da Argentina, do Chile e do Brasil. Depois desse congresso a Casa dos Artistas e a AAA iniciaram conversa para tratar de temas do universo do trabalho artístico além das fronteiras nacionais, o que aconteceu em 1942, quando Procópio Ferreira, então presidente da Casa dos Artistas, fez outra turnê por Buenos Aires.

2.2.2 – Hollywood x Cinematografia Argentina – a disputa pelo mercado brasileiro

A partir dos anos de 1930 foi desenvolvida forte indústria cinematográfica na Argentina. As empresas *SonoFilms* (1933), *Lumiton* (1932) e em 1941 os *Estudios San Miguel* (que contava com a distribuidora *Panamericana* e organizou os “*Artistas Unidos*”) foram as mais importantes. Durante meados da década de 1930, a produção cinematográfica falada da argentina já tinha uma boa entrada nos países de língua hispana da América Latina, mas o Brasil, apesar de ser um espaço de intenso intercâmbio artístico, quando se tratava de cinema era um mercado fechado para os argentinos. Gil Mariño (2015: 24 - 42) defendeu que o cinema falado impulsionou o crescimento da indústria cinematográfica portenha, fazendo com que ela fosse real competidora, tanto em estética quanto em qualidade de produção, de Hollywood no mercado de fala hispânica.

A tabela 2, apresentada no capítulo anterior, através de dados da censura no Rio de Janeiro, nos ajuda a vislumbrar o quanto o Brasil, mais exatamente sua capital, recebia filmes norte americanos comparados a de outras nações. No entanto, enquanto a produção argentina disparava com o capital privado, a brasileira crescia muito lentamente com a Cinedia (1930) e a Brasil Vita Filme (1933), com financiamento privado e produzindo filmes de alguma qualidade, mas sem grande capacidade de distribuição e concorrência no mercado interno ou externo.

Um marco inicial para refletirmos sobre a relação entre o cinema brasileiro e argentino pode ser a produção de Oduvaldo Vianna. A “Crise Teatral” que afetava o Brasil no final dos anos 1920 fez com que ele acreditasse que o futuro da produção artística não estava mais no teatro, e sim no cinema. Por isso, com a intenção de criar uma forte indústria cinematográfica no Brasil, decidiu viajar a estudos para os EUA, onde teve contato com os grupos artísticos da Broadway e de Hollywood.

Depois dessa viagem, ao retornar para o Brasil, Oduvaldo teve uma série de problemas para empreender a produção cinematográfica no país. Apesar de ter aprendido muitas técnicas, ele não tinha o capital necessário para começar o negócio, nem conseguiu financiamento público. Então, foi trabalhar para a recém-criada Cinédia¹⁶¹ filmando "Bonequinha de seda". Essa produção foi considerada a mais importante produção brasileira na década de 1930 por introduzir recursos até então inéditos, como o fundo projetado e o uso da grua. O filme foi exibido com sucesso na Argentina, no Chile e em Portugal. (COSTA, 2007:59). No entanto, depois de muitos desentendimentos durante a gravação de outro filme, que acabou sendo interrompido – "Alegria" – ele deixou a empresa.

Deocélia¹⁶² e Oduvaldo Vianna se casaram em 1935 e passaram sua lua de mel em Buenos Aires, onde a companhia Paulina Singerman estava encenando a peça 'Amor', de Oduvaldo. Ele já era uma personalidade conhecida em Buenos Aires pelos esforços de apresentar o teatro brasileiro ao público portenho em 1923, quando fez sua primeira turnê para lá, e por constantemente trabalhar com textos de autores argentinos. Durante o período de três meses que o casal permaneceu em Buenos Aires em lua de mel e com compromissos profissionais, muitas foram as confraternizações das quais participaram. Entre um jantar e outro, Oduvaldo foi conquistando novos contatos em Buenos Aires, o que poderia significar possibilidades de trabalho e negócios.

A representação da peça "Amor", a amizade com a família Singerman – que contava com influentes artistas no mercado portenho – e os novos contatos profissionais estabelecidos por Oduvaldo Vianna nessa viagem possibilitaram que ele pudesse voltar a sonhar com a produção cinematográfica. No entanto, Oduvaldo Vianna apostou na indústria portenha. Sua primeira produção cinematográfica em Buenos Aires foi no início de 1938, quando firmou contrato com a empresa cinematográfica *Productora Argentina de Films* (PAF) para dirigir "O homem que nasceu duas vezes", de sua autoria. Ele trabalhou junto de reconhecidas figuras no meio artístico portenho, como César Ratti e Ema Martinez. Sua apresentação ao ambiente cinematográfico portenho foi feita com reportagens como: "Conhecidas são as faculdades intelectuais de Viana e conhecida é

¹⁶¹ Empresa brasileira de cinema fundada em 1930 e idealizada por Adhemar Gonzaga que produziu comédias populares e musicais que ficaram conhecidas como chanchadas.

¹⁶² Deocélia escreveu alguns dos roteiros, sobretudo de rádio-novelas, que foram assinados por Oduvaldo Vianna. Ver: Lopes, Caroline Cantanhe de. **O consultório sentimental de madame Danjou: experiências femininas nas ondas do rádio**. 2011. Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

também sua franca vocação cinematográfica, razões que o sinalou como elemento estável para o futuro de nossa produção cinematográfica."¹⁶³

Antes do convite para a gravação do filme, o texto de "o homem que nasceu duas vezes" já havia sido exibido no Rio de Janeiro como peça teatral pela Companhia de Comédia de Jaime Costa¹⁶⁴ no teatro Glória, em março de 1938.¹⁶⁵ Essa companhia viajou para São Paulo e se apresentou no Teatro Boa Vista, com bastante sucesso, no início de 1939.¹⁶⁶ Em 1940, o filme que foi produzido na Argentina estreou no Brasil.

O Broadway lançará hoje a última película de Oduvaldo Vianna, "O homem que nasceu duas vezes", filmada há pouco na Argentina nos estúdios da PAF, com Cesar Ratti, Ema Martines, Elsa O` Connoe, Sebastian Chiola e outros elementos. (...). O interesse despertado por "Bonequinha de seda", que foi e continua a ser um dos cartazes máximos do nosso cinema, tendo produzido rendas superiores a muitas das grandes películas estrangeiras, focalizou de tal modo o nome de Oduvaldo Vianna como autor de argumentos cinematográficos, que de Buenos Aires chegou o convite para que fosse dirigir "O homem que nasceu duas vezes".¹⁶⁷

Assim, no início de 1938, Oduvaldo passou alguns meses em Buenos Aires, enquanto Deocélia estava no Rio de Janeiro. Essa distância rendeu muitas cartas que foram preservadas por Deocélia, nas quais ele mostrou a saudade da família, a dor da distância, mas também contou muita das suas impressões sobre o mercado artístico portenho e suas esperanças de conseguir ganhar dinheiro com o filme. Em 9 de julho de 1938, ele escreveu para Deocélia dizendo:

E no fundo esse sacrifício será recompensado, não somente para o conforto material de nossa vida, pois aqui estou ganhando para o nosso conforto. Serviu também para que eu soubesse o quanto te quero querida. (...). Convém-me, porém, assistir à exibição, pois dela depende muitos outros negócios. Não sei. (...) Todas as propostas que me fazem são na base de 10, 12 mil pesos para o argumento e direção. Sei, porém, que se o filme fizer o sucesso que espero, a cotação subirá para 20, 25 que é preço aqui do Romero e Amadori, considerados os melhores diretores da Argentina, sendo possível ainda uma comissão sobre os lucros. Por isso não convém que me comprometa. É conselho do Ratti e dos diretores do laboratório que fazem o trabalho para a P.A.F. os quais vêm, todos os dias, o meu trabalho e me dizem coisas altamente elogiosas.¹⁶⁸

O esforço de produzir a obra de um diretor brasileiro mostra o interesse que os argentinos tinham no mercado cinematográfico brasileiro. Os produtores argentinos viam o Brasil como um grande mercado a conquistar. Então, a partir dos anos finais de 1930, começaram uma investida para colocar seus filmes no mercado brasileiro. Não foi feito

¹⁶³ Radiolandia, 05/02/1938.

¹⁶⁴ Empresário teatral brasileiro bastante famoso no teatro de revistas, suas companhias conseguiram sucesso nacional e internacional.

¹⁶⁵ A Batalha (RJ), 19/03/1938

¹⁶⁶ Correio Paulistano (SP), 21/1/1939

¹⁶⁷ A noite (RJ) 16/02/1940.

¹⁶⁸ FUNARTE, Fundo Pessoal Oduvaldo Viana. Pasta FV-DV3.010 "Trechos de cartas, pensamentos e opiniões de OV transcritos por DV". Folha 3.

nenhum tipo de mistério acerca das pretensões de expansão para o Brasil. Muitos filmes argentinos começaram a ter o Rio de Janeiro como cenário – *Luna de miel en Rio* (1940), *Um rapaz infeliz* (1937), *Romance en Rio* (1940), entre outros - até que em 1941, pelos estúdios San Miguel, foi produzido o filme *Embrujo* (título em português: *A Marquesa de Santos*), que conta as aventuras românticas de Dom Pedro I e Domitila no contexto da independência do Brasil. A mídia portenha veiculava diversas notícias versando sobre as possibilidades do mercado brasileiro para o cinema argentino e mostrava as estratégias dos produtores para promover o encontro dos artistas argentinos com o público brasileiro¹⁶⁹.



Figura 11 - Radiolandia, 15/04/1944. "Brasil hasta ahora reacio a nuestro cine - pasa a ser su mejor posibilidad americana. Na legenda: Os viajantes (artistas e produtores cinematográficos argentinos) na festa que lhes foi oferecida no Rio por artistas brasileiros no pátio do DIP. Seleta presença, integrada por altas figuras do mundo oficial, intelectual e artístico da capital carioca estavam presentes no ato em honra da embaixada cinematográfica argentina.

Nesse processo de tentar cativar o público brasileiro, muitas personalidades do cinema argentino vieram ao Brasil. Libertad Lamarque, uma das mais importantes atrizes portenhas, esteve no Rio de Janeiro em duas oportunidades, em 1939 e em 1944, para participar do lançamento dos seus filmes. Em ambas as estadias na cidade, a atriz aproveitou para se apresentar em vários espaços de diversão da cidade, como cassinos, teatros, rádios, e festas privadas. No entanto, foi na sua segunda visita, em 1944, que a atriz escolheu um espaço especial - a Cantina dos Combatentes. Libertad teria cantado “além de vários tangos, a conhecida marcha brasileira ‘A Jardineira’” para os soldados

¹⁶⁹ Radiolandia, 11/12/1943. “Brasil, gran mercado clausurado para nuestro cine, se abre gracias a oportuníssima gestion”

presentes no público. A notícia do jornal A Noite relatou que Libertad tomou parte do show da Legião Brasileira de Assistência (LBA)¹⁷⁰.

Segundo Barros (2010: 110 – 126), a Cantina dos Combatentes, localizada na Avenida Venezuela, próxima à sede da famosa Rádio Nacional, na área portuária do Rio de Janeiro, era um lugar frequentado por soldados e público que apoiava a entrada do Brasil na 2ª Guerra Mundial. Ela era financiada, principalmente, pelo trabalho voluntário da LBA, mas tinha também uma série de outros apoiadores, entre eles as principais rádios cariocas. Apesar de altamente vigiada pelo DIP, os shows da Cantina ficaram conhecidos por contar com a presença dos artistas populares mais famosos da cidade, como Linda Batista, Jararaca e Ratinho, Mesquitinha, Grande Otelo dentre muitos outros lembrados por Barros. A Cantina tinha sido inaugurada pouco mais de um ano antes da chegada de Libertad Lamarque ao Rio de Janeiro, e pelo fervoroso espírito patriótico daquele período, juntamente com os cassinos era um dos espaços de diversões mais frequentados. Apresentar-se nesse lugar foi para Libertad uma forma de apostar alto na tentativa de cativar o público brasileiro. No entanto, provavelmente ela também calculou possíveis consequências negativas em Buenos Aires.

Em 1944, enquanto o Brasil estava enviando tropas para lutar ao lado dos Aliados na 2ª Guerra Mundial, a Argentina conservava sua postura de neutralidade no conflito. A posição de Libertad de visitar a Cantina dos Combatentes e participar do show encarnou as pressões feitas pela sociedade carioca, como também revelam discordâncias da artista com o regime político argentino, o que ficará bastante claro com seu exílio para o México em 1945. Sua decisão de cantar gratuitamente para os soldados brasileiros foi divulgada nos meios de comunicação portenhos. Não é difícil supor que tenha havido algum desconforto dentre setores políticos da capital argentina.

¹⁷⁰ A Noite (RJ), 01/02/1944. “Libertad Lamarque visita Cantina dos Combatentes”.



Figura 12 - Libertad Lamarque na Cantina dos Combatentes. Radiolandia, 12/02/1944. "La presencia de Libertad Lamarque em Brasil fue una nota de proporciones sensacionales".

A OCIAA estudou com afincado o desenvolvimento e a expansão da indústria cinematográfica argentina. Segundo J. R. Josephs, membro do subcomitê do OCIAA de Montion Pictures da Argentina, os filmes portenhos, em 1943, estavam em expansão e já eram muito populares, sobretudo na América Latina, sendo exportados para Paraguai, Chile, Peru, Equador, Bolívia, Colômbia, Venezuela, Cuba, Estados Unidos, México, Brasil, Porto Rico, Espanha, Santo Domingo, Panamá e Uruguai¹⁷¹.

Os artistas, os diretores, as empresas e os principais títulos foram estimulados como parte da estratégia de entender o mercado fílmico latino-americano e também para pensar maneiras de sufocar a produção argentina. Libertad Lamarque foi definida como “estrela top latina, especializada em melodramas. Ela está nos seus 30, como grandes nomes do cinema latino, aparentemente idade não faz diferença. Atualmente pode tocar violão e cantar tangos tristes fazendo milhares de latinos chorarem”¹⁷².

A ameaça fascista, a grande presença de produtores italianos e a influência do cinema alemão serviram de argumento para uma campanha pró-democrática, que chegou a criar listas negras de exibidores e industriais argentinos no cinematográfico. Após longa investigação sobre títulos importados e produzidos, além da busca por espaços de exibição e companhias argentinas que parecessem simpáticas à causa do Eixo, foi

¹⁷¹ National Archives (College Park) – Record Group: 229, entry: 1, box:222, File: Argentina film industry.

¹⁷² National Archives (College Park) – Record Group: 229, entry: 1, box:222, File: Argentina film industry.

montada e divulgada, em 1942, uma lista negra que chegou a ser publicada nos jornais em variados portenhos.



Figura 13- Cine Prensa (Buenos Aires), 14/08/1942.

Já em 1941, o OCIAA olhava com desconfiança para produção cinematográfica portenha, tomando como medida para conter sua expansão a restrição a importação de fitas virgens, o que ameaçou a parada da produção nos estúdios argentinos. Algumas fitas eram conseguidas por contrabando do Chile e do Brasil, mas isso significava um aumento substancial no custo da produção (AUTRAN, 2016). Com os acordos internacionais de cunho pan-americanistas, já havia matérias que denunciavam a ameaça de “fuga de astros *criollos*” para Hollywood, o que poderia significar o enfraquecimento da indústria cinematográfica nacional¹⁷³. No entanto, a falta de fitas virgens e as perseguições políticas a partir de meados da década de 1940 causaram a saída de muitos artistas da Argentina, não para os EUA como se supunha, mas para o México.

Além do boicote ao mercado cinematográfico argentino, através do embargo nas vendas de fitas virgens, o OCIAA incentivou a produção cinematográfica em outros países da América Latina, Brasil, México e Chile foram países incentivados a produzir sua própria cinematografia nos anos de 1940. Muitos artistas argentinos passaram a

¹⁷³ Radiolandia, 101/01/1941. “¡Fuga de astros!”.

buscar novas praças de atuação, sobretudo no México, mas também no Chile, onde havia franco desenvolvimento da indústria cinematografia.

Sigilosamente, a OCIAA, através do trabalho conjunto de vários Comitês Latino Americanos, montou planos para acabar com a hegemonia dos filmes argentinos no mercado Latino Americano. Indústrias cinematográficas nacionais foram incentivadas no México, no Chile e no Brasil como forma de quebrar o monopólio argentino. A questão da ameaça nazista com acusação sistemática de empresas importantes, como a Sono Filmes, apontava que a intensa produção argentina funcionava como uma ameaça que precisava ser contida.

Esse projeto é parte de um plano para desenvolver indústrias cinematográficas em várias repúblicas americanas. No passado o México liderou a produção de filmes falados em espanhol, posição hoje ocupada pela Argentina. México foi selecionado para ser o primeiro país a ser assistido nesse plano porque (a) é geograficamente próximo dos EUA, (b) sua indústria cinematográfica pode ser desenvolvida ao ponto de maior importância nas outras repúblicas americanas, (c) tem relações amigáveis com os EUA, (d) o governo mexicano já apontou uma comissão para desenvolver sua indústria cinematográfica, que está instruída a pedir assistência dos EUA, por onde é possível servir a proposta. (...) O maior objetivo em auxiliar a indústria cinematográfica mexicana será dar suporte ao esforço de guerra e a solidariedade no hemisfério, o que significa combater o cinema falado em espanhol que tem influência nazista, que é produzido com antipatia aos EUA.¹⁷⁴

Segundo Autran (2016), a não construção de um bom esquema de distribuição e negociação dos lucros na exibição dos filmes argentinos no Brasil, aliado à ação do OCIAA financiando a produção cinematografia em outros países da América Latina e da restrição de comercialização de fitas virgens com a Argentina acabaram sendo um forte golpe na indústria cinematográfica portenha. A reticência da Argentina em se posicionar na 2ª Guerra Mundial ao lado dos aliados, o não reconhecimento dos EUA da eleição de Farrell para presidente da Argentina e a consequente retirada do embaixador argentino de Washington complicaram ainda mais as relações comerciais da Argentina com a América Latina, que estava sobre influência estadunidense.

2.2.3 – As radionovelas: a experiência transnacional latino-americana

A conexão entre os mercados artísticos populares portenho e carioca descritos até aqui teve muito a ver com o desenvolvimento da política de boa vizinhança proposta pelo EUA a partir de 1933. O viés amigável dessa política se expressou bastante por acordos comerciais no campo artístico, que promoveram o pan-americanismo, gerando

¹⁷⁴ Rockefeller Archive Center - Título: Nelson A. Rockefeller personal files. Record Group III 0 4, Box 4, folder 32. “Summary of Plan to stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in support of war effort”.

oportunidades para artistas latino-americanos no mercado norte-americano e ampliando as relações entre os países da América Latina. Embora esse movimento tenha sido impulsionado pelo esforço da política pan-americanista, no caso da relação entre Rio de Janeiro e Buenos Aires, essa política encontrou algumas pontes já construídas, sobretudo pelo empresário, diretor teatral, escritor e cineasta Oduvaldo Vianna.

Pensar uma história transnacional do mundo artístico entre o Brasil e a Argentina seria muito difícil sem considerar seu o protagonismo. Ele foi quem construiu sólidas relações entre o mundo artístico dos dois países antes da efetivação da Política da Boa Vizinhança. Desde os anos 1920, o mercado portenho, por sua vitalidade artística e oportunidades empreendedoras, foi o lugar onde Oduvaldo Vianna vislumbrou realizar seus sonhos no campo da produção da cultura popular comercial. Se foi com Buenos Aires, muito mais do que com outras praças artísticas latino-americanas, que o Rio de Janeiro mais fazia negócios no campo dos espetáculos, isso se deveu aos esforços de Oduvaldo Vianna em construir redes que conectavam artistas, empresários e associações das duas cidades.

Inclusive, foi através do diálogo com Buenos Aires que Oduvaldo buscou trazer elementos latino-americanos para o amplo e isolado mercado brasileiro. Em Buenos Aires, ele arriscou negócios na área do teatro, cinema e radionovelas. No Rio de Janeiro, fez adaptações, contratou artistas internacionais e representantes comerciais para intermediar seus negócios. E em São Paulo, fundou uma rádio – a Panamericana –, na qual propôs uma programação diversificada com muitas atrações internacionais, sobretudo com artistas latino-americanos que teve a oportunidade de conhecer em Buenos Aires.

A história das radionovelas no Brasil teve um marco inicial no trabalho de Oduvaldo Vianna, em 1940, em Buenos Aires. Enquanto ainda estava trabalhando para a produtora cinematográfica e morando em Buenos Aires, a atriz Carmen Valdés¹⁷⁵ o convidou para escrever uma novela radial para a Radio El Mundo. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS), ele contou que teve sentimentos controversos com relação à sua produção de novelas para o rádio por seu caráter pouco prestigioso. Mesmo com receio, Oduvaldo aceitou o emprego como autor de novelas teatrais na Rádio El Mundo, chegando até a filiar-se à ARGENTORES.

¹⁷⁵ Uma das grandes damas do teatro portenho, seu nome verdadeiro era Carmen Aspiazú Valdés. Começou a carreira no teatro, mas atuou em muitas novelas radiais e na televisão.

Com as novelas, ele ampliou ainda mais seus contatos e relações em Buenos Aires. A convivência ativa como membro da ARGENTORES deu para Oduvaldo cada vez mais importância no mercado artístico portenho. Sua estadia em Buenos Aires, como artista brasileiro de qualidade, era bastante apreciada. Ele foi convidado por Cesar Tiempo¹⁷⁶ para falar algumas palavras na Rádio Cultura por ocasião da comemoração do dia das Américas pela Universidade Argentina por seu trabalho no país.

No dia 12 de outubro, às 13h, iniciaremos a propagação de uma honra diária consagrada a todas as manifestações da vida universitária e cultural argentina. As figuras monitoras do ensino e da intelectualidade do país, entre os quais o senhor se encontra, tem-se comprometido a acompanharmos com seu estímulo e sua presença. Precisamos em primeiramente de seu apoio. (...) esperamos sua confirmação em nome dos intelectuais, universitários e professores que auspiciam a audição.¹⁷⁷

Apesar de ambientar sua produção para o público portenho, Oduvaldo tinha um estilo diferente dos autores argentinos. Ele não produzia as mesmas novelas "lacrimogênicas" das quais os críticos literários sempre reclamavam¹⁷⁸. Além de produção própria e de outros comediógrafos brasileiros, grande parte das novelas que Oduvaldo apresentou em Buenos Aires foram clássicos da literatura brasileira adaptados para o público portenho. (VIANNA, 1986: 60 - 71).

No entanto, por motivos pessoais, no final de 1940 voltou para o Brasil e teve oportunidade de trabalho na Rádio São Paulo. Oduvaldo se mudou para a cidade, mas não abandonou os projetos e as conexões em Buenos Aires. Sua nova ideia de empreendimento era inserir a novela radial, tal como feita em Buenos Aires, no mercado brasileiro. Calabre (2003) esclareceu que as primeiras novelas radiais foram produzidas em Cuba e exportadas para muitos países latino-americanos, como Argentina e Chile. Um traço fundamental dessas novelas foi ocupar horários pagos por empresas privadas, muitas vezes ligadas ao ramo de cosméticos, limpeza ou alimentícias, o que guarda relação direta como o público alvo das novelas – mulheres da classe popular.

Tal como analisou Woodard (2017), as radionovelas eram um dos produtos culturais mais consumidos pelas classes populares, sobretudo pelas mulheres. Com o apelo na vida cotidiana e nutrindo os dramas e desejos mais simples, foi acompanhada com ansiedade pelos ouvintes latino americanos, entre eles os brasileiros. Prevendo esse

¹⁷⁶ Codinome de Israel Zeitlin, importante jornalista e escritor ucraniano de origem judaica e residente em Buenos Aires.

¹⁷⁷ Acervo pessoal Oduvaldo Vianna (Funarte-RJ). FV-OV 2.0.1.77 "Vida Universitária Argentina". Folha 1.

¹⁷⁸ No geral a crítica portenha criticava bastante as radio novelas por ter sempre o enredo triste. Ver por exemplo: Radiolandia, 27/01/1940 "Radio teatro lagrimogenio".

sucesso, Oduvaldo investiu em trazer essa modalidade de programa, o qual vinha escrevendo em Buenos Aires, para o Brasil. Ele relatou que esse desejo surgiu ao ver a emoção de uma de suas funcionárias ao ouvir um episódio:

Lá em Buenos Aires, eu um dia sou procurado por uma atriz, Carmen Valdés, no meu apartamento. Queria que eu escrevesse uma novela para a rádio. Eu disse: eu não sei o que é isso. Então ela me levou para o estúdio da Rádio El mundo e eu assisti. E foi negócio de quem não tem outra profissão, pagam bem e eu cometi um crime. A minha cozinheira, lá (...) na cozinha tinha um canto assim e ela ficava lá ouvindo as novelas e eu entrava e ela estava chorando. E eu dizia: 'Lucinha, o que há Lucinha?'. Pensava que era cebola. '-As novelas senhor, as novelas'. E ela se divertia chorando o dia todo, porque ouvia tudo que era novela. E eu digo 'Eu vou levar isso quando for para lá', brincando e tal.¹⁷⁹

Ver a cozinheira cotidianamente se emocionando com a novela o fez crer que, retirando o excesso de elementos *criollos* das novelas portenhas e acrescentando contextos que fizessem sentido no ambiente cultural brasileiro, as radionovelas também poderiam fazer muito sucesso no Brasil. A adaptação desse material seria um ponto fundamental para o sucesso financeiro do empreendimento, o que mostra que o intercâmbio artístico demandou um trabalho especial para os artistas que buscassem participar do mercado internacional fora da influência norte-americana.

No início da década de 1940, as radionovelas já eram um fenômeno que mobilizava toda a Argentina, desde Buenos Aires, passando por Rosário, La Plata, Tucumán e outras províncias. As companhias rádio teatrais saíam em caravanas também chamadas “Embaixadas Artísticas”, que eram nomeadas pelo nome da rádio, por exemplo, “Embaixada Artística da Rádio Belgrano”, ou “Embaixada Artística da Rádio El Mundo”, para apresentar as peças que tinham sido transmitidas pelas ondas do rádio.

Esses programas populares em Buenos Aires, entre 1920 e 1940, também corriqueiros nos Estados Unidos e em outros locais da América Latina, chegaram muito tardiamente no Brasil. A radionovela foi gênero que se constituiu como o grande vetor para a popularização de artistas portenhas, mas a primeira a ser radiada no Brasil data de 1941, a "Caminhos da Felicidade". Ela tem origem cubana, mas foi adaptada por Oduvaldo Vianna. Calabre (2003: 50) esclareceu que, antes do projeto de Oduvaldo Vianna, já existiam nas rádios cariocas e paulistas episódios continuados estrelados por personagens principais, como os programas de Jararaca e Ratinho na rádio Tupi, mas que não eram exatamente novelas. Oduvaldo Vianna colocou o Brasil no circuito

¹⁷⁹ Depoimento de Oduvaldo Viana ao MIS, 13/10/1964.

internacional do gênero e, tal como já acontecia em Buenos Aires, o público passou a se envolver mais pessoalmente com os artistas e com o drama de seus personagens¹⁸⁰.

Os atores que trabalhavam no rádio teatro brasileiro, muitos deles experientes figuras do teatro como Floriano Faissal, Abigail Maia, Dulcina Moraes, entre outros, destacaram o caráter amador das produções e o envolvimento do público que muitas vezes não conseguia diferenciar o personagem do autor. Em vários depoimentos ao Museu da Imagem e do Som, personalidades do rádio revelaram que o público respondia muito intensamente aos estímulos do rádio, enviando presentes aos personagens quando havia algum casamento ou nascimento na história e comprando os produtos anunciados durante o programa.

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.¹⁸¹

Quando escrevia radionovelas para a El Mundo, Oduvaldo usava textos de autores brasileiros, mas era profunda a preocupação com adaptação em algumas correspondências conservadas por Oduvaldo. É possível citar como exemplo a correspondência entre ele e Henrique Pongetti, reconhecido comediógrafo brasileiro, por ocasião da inserção de sua comédia "Uma loucura oxigenada" no mercado portenho por Oduvaldo. Além de agradecê-lo pela oportunidade, Pongetti fez largo comentário sobre a necessidade de "ambientar" ao "clima argentino".

Acabo de receber a notícia de seu êxito na iniciativa de colocar em Buenos Aires minha comédia. Sou-lhe profundamente grato e desejo dizer-lhe que dos meus direitos de autor se reserve a comissão que de direito lhe cabe. Gostaria que se interesse pela tradução sugerindo certas mudanças como a do maxixe pelo tango, ambientando tudo ao clima argentino. Há coisas muito localistas na peça. Acredito, porém, que com sua experiência e sua intervenção "Uma loucura oxigenada" poderá agradar aos argentinos.¹⁸²

Tal como Oduvaldo, levava os textos do Brasil para a Argentina, ele manteve seus contatos em Buenos Aires ativos quando voltou ao Brasil, pois precisaria de material, ou seja, peças, para colocar em prática seu projeto de inserção das novelas radiais no mercado brasileiro. Ele entendia que a novela poderia ser um grande negócio tanto cultural quanto economicamente, pela possibilidade de alcançar grandes multidões. Assim, ele ofereceu sua ideia para muitas rádios no Rio de Janeiro, mas apenas Victor Costa, que trabalhava para a Radio Nacional no Rio de Janeiro, achou interessante.

¹⁸⁰ Depoimento de Oduvaldo Viana ao MIS, 13/10/1967.

¹⁸¹ Depoimento de Floriano Faissal ao MIS – 7/9/1976.

¹⁸² Fundo Pessoal Oduvaldo Vianna (Funarte- RJ) FV-OV 1.0.1.29 "PONGETTI, Henrique". Folhas 1-2.

Entretanto, o convite de trabalho partiu da Rádio São Paulo. As novelas, que antes tinham sido adaptadas para o público argentino, foram também reconfiguradas para o público brasileiro e eram transmitidas desde São Paulo, e através da Radio Nacional no Rio de Janeiro, irradiadas também para todo o Brasil.

Uma fonte preciosa para tentar entender como Oduvaldo empreendeu esse desafio de tentar trazer o modelo das radionovelas de Buenos Aires para o Brasil está disponível no arquivo da Funarte no Rio de Janeiro. Lá existe um fundo pessoal bastante grande de Oduvaldo Vianna. Nesse acervo, existe material muito interessante e dentre eles uma coleção de cartas de Oduvaldo Vianna que foi guardada por Deocélia, que é fundamental para quem tem a intenção de pesquisar o assunto. Muitas dessas correspondências registraram os negócios feitos por Oduvaldo Vianna, como intercâmbios de textos, contratação de funcionários, remessa de materiais como discos e programas, além de estratégias de pagamentos para os seus representantes em outros países.

Dentre essas cartas, estão as correspondências trocadas entre Oduvaldo Vianna e Victor Costa. As que se tem registro iniciaram no ano de 1942, quando Victor Costa, em 20 de fevereiro desse ano, escreveu para Oduvaldo pedindo capítulos de novelas que estavam atrasados e reclamou que algumas músicas também não tinham sido recebidas. Isso sugere que os dois já tinham relações profissionais antes dessa data, provavelmente, desde 1941, quando as novelas começaram a ir ao ar. Todas as cartas de Victor Costa para Oduvaldo foram escritas em papel timbrado pela Rádio Nacional. Oduvaldo Vianna teve contrato com a Rádio Nacional para escrever, adaptar e comercializar novelas, peças de radio-teatro e programas até 1964, quando foi demitido junto com muitos outros artistas por ação do golpe de 1964.

Oduvaldo Vianna, desde São Paulo, fez uma ponte entre a produção de rádio novelas portenhas e o mercado radial carioca. Nas correspondências de 1944 entre ele e Victor Costa, escreveu que tinha material da Radio El Mundo – onde trabalhou –, alguns deles adaptados, assim como materiais de artistas de outros países da América Latina e Hollywood. Além do próprio repertório, Oduvaldo tinha o direito sobre grande quantidade de material portenho por conta do tempo que morou em Buenos Aires e pelo trabalho de representantes que cotidianamente enviavam textos e programas. Confiando na percepção de Oduvaldo Vianna, Victor Costa respondeu sobre a oferta de materiais: "o material que tiver pode mandar que eu pago no escuro"¹⁸³.

¹⁸³ Fundo Pessoal Oduvaldo Vianna (Funarte-RJ). FV-OV 2.0.1.22 COSTA, Victor. Folha 2.

No ano de 1944 Oduvaldo se tornou sócio da rádio Panamericana em São Paulo, na qual tinha intensão de colocar em práticas seus negócios e ideais. O nome escolhido para a rádio era bastante sugestivo e expressava a proposta de promover o intercâmbio de artistas e material cultural na América Latina. Na tentativa de abastecer a programação dessa rádio, Oduvaldo manteve fortes ligações com o mercado artístico argentino, contratando representantes para o envio de materiais como peças, programas e músicas. Ele também contratou muitos artistas do Rio de Janeiro que tinham experiência com o rádio, como por exemplo Mário Lago, Dias Gomes e Hélio Soveral (VIANNA, 1984: 77).

A Rádio Panamericana foi constituída como empresa em 1942, porém, teve programação como emissora de rádio apenas a partir de 3 de maio de 1944, quando Oduvaldo Viana e o publicitário Júlio Cosi se tornaram sócios da emissora (MATTOS, 2002:188- 189). Autoridades diplomáticas e literárias marcaram presença na festa de inauguração da Rádio, assim como artistas internacionais e representantes de outras rádios do Brasil e de países da América Latina.¹⁸⁴ Seu conteúdo era composto por um conjunto de materiais que vinham sendo colecionando por Oduvaldo desde Buenos Aires e outros países. Além da Rádio Panamericana, esse material teve como destino, também, a Radio Nacional, com Victor Costa, e a Rádio São Paulo.

Sob a direção de Oduvaldo Vianna, a Rádio Panamericana teve vida curta. Após nove meses de inaugurada, ela foi vendida e passou a integrar o conjunto conhecido como "Emissoras Unidas" de propriedade do jornalista Paulo Machado de Carvalho. No entanto, não foi porque deixou a posição de proprietário que Oduvaldo mudou suas ambições de promover o material artístico produzido na América Latina no Brasil. Oduvaldo Vianna foi convidado por Assis Chateaubriand para trabalhar na Rádio Difusora, que era ligada à Radio Tupi, e levou consigo muitos dos funcionários e o formato da Panamericana (MONTECLARO, 2004: 50 - 52).

Mesmo quando Oduvaldo deixou de ser sócio da rádio Panamericana, seus vínculos com Buenos Aires continuavam fortes, embora ele tenha sentido a necessidade de abandonar a ARGENTORES. Enquanto era sócio da rádio, Oduvaldo se manteve filiado a ARGENTORES, pois isso facilitava o diálogo entre os membros e o pagamento a escritores e representantes argentinos. Sua desfiliação da entidade aconteceu apenas em

¹⁸⁴ Folha da Manhã (SP), 04/05/1944.

1945, quando estava prestes a vender a emissora e ser empregado por outros *broadcasts*, precisando, assim, refazer seus vínculos com a SBAT¹⁸⁵.

Apesar da curta existência, a Radio Panamericana sob o comando de Oduvaldo Vianna oferece uma ótima possibilidade de estudo para tentar entender como se constituíam os contatos internacionais no mercado radiofônico. O intercâmbio internacional entre textos e artistas encorajava turnês e proporcionava maior visibilidade para apresentações em teatros e cassinos e com possibilidades de convites para filmes. O prestígio de Oduvaldo Vianna, sobretudo no Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires, apontou para a internacionalização da criação da produção artística popular e comercial. Ou seja, as cartas trocadas entre ele e seus representantes, associações e embaixadas nos mostra caminhos possíveis para atores, autores e empresários conseguirem montar sua programação de maneira inovadora, atrativa para o público, com elementos teoricamente novos e muitas vezes na contramão das propostas de submissão do mercado latino americano que vigorava no OCIAA.

Mesmo depois de vender a Radio Panamericana, Oduvaldo continuou trabalhando com o intercâmbio artístico, o que pode ser comprovado pelas correspondências entre ele e Emílio Mezzetti.¹⁸⁶ As correspondências começaram antes de 1945, como atesta uma carta do dia 6 de novembro de 1945, quando Emílio, desde Haedo (na província de Buenos Aires), desculpou-se por não ter recebido uma carta anterior de Oduvaldo, e por isto ter resultado no não envio de peças solicitadas. Além disso, Emílio tratou da possibilidade de novos negócios futuros: "Com respeito às novelas de outros autores, a senhora Ferrandiz prometeu conversar com uma autora amiga que tem ótimos trabalhos e pedir algumas sínteses."¹⁸⁷

Quando o trecho da carta acima foi escrito, em novembro de 1945, a Rádio Panamericana, sob o comando de Oduvaldo Vianna, estava em franca atividade comercial. No entanto, a segunda carta de Emílio Mezzetti é datada de 17 de junho de 1946, quando a emissora já havia sido vendida. Mezzetti tratou dos negócios

¹⁸⁵ Fundo Pessoal de Oduvaldo Vianna (Funarte - RJ). FV-OV 1.0.1.45 SOCIEDADE GENERAL DE AUTORES DE LA ARGENTINA (Argentores). Presidencia. Folha 1.

¹⁸⁶ A compra e venda dos direitos de peças de teatro e rádio era como uma aposta. O autor tentava vender pelo maior preço possível considerando, sua necessidade imediata do dinheiro, sua fama e a confiança na qualidade do material - por qualidade é preciso entender aceitação do público. Enquanto o comprador tenta pagar o melhor preço possível, seja procurando autores novos, que podiam escrever peças com grande possibilidade de sucesso, mas quase sem valor comercial, já que não se tratava de um autor conhecido. A ARGENTORES e a SBAT colocavam um pagamento mínimo para esse material, mas muitas vezes o pagamento acontecia por fora dessas instituições e o autor iniciante poderia perder até mesmo a assinatura da peça, visto que ela teria mais força comercial se fosse assinada por um autor com prestígio.

¹⁸⁷ Fundo Pessoal Oduvaldo Vianna (Funarte-RJ). FV-OV 2.0.1.47 "MEZZETTI, Emílio". Folha 1.

normalmente, como sequer tivesse informação de que Oduvaldo não era mais o dono da emissora, ou como se não se importasse com o fim que as peças comercializadas teriam: “Recebi sua atenta carta de 12 do mês corrente, como também as duas anteriores. Peço desculpa pela demora em responder e envio as novelas. Mas não foi por culpa minha, pois várias circunstâncias resultaram nisso.”¹⁸⁸

Ou seja, é possível sugerir que o trabalho de mediação entre a produção radial portenha e o mercado carioca e paulista seria mais comum do que se pode supor. As correspondências seguem rotineiras até o ano de 1953 com o mesmo tom. Algumas cartas de Oduvaldo Vianna para Emílio Mezzetti foram escritas em papéis timbrados pela Emissoras Unidas e pela Radio Tupi de São Paulo.

Outro representante em Buenos Aires foi J. Bolla, que traduziu e adaptou a peça "Amor" para o espanhol. Ele, tal como Oduvaldo, possuía contatos internacionais e era muito bem quisto no meio artístico de muitos países latino-americanos. Entre eles acontecia uma espécie de parceria, pois Bolla tentava colocar as peças de Oduvaldo Vianna e de outros autores indicados na programação portenha de rádio e teatro, enquanto Oduvaldo o pagava via ARGENTORES. Assim, Bolla cobrava que os credores pagassem Oduvaldo e tinha sua comissão repassada. Quando não era possível fazer o saque pela ARGENTORES, o dinheiro era remetido por amigos de confiança em viagem entre os dois países. As transações bancárias eram evitadas pelo excesso de taxas. Os pacotes de peças e discos, frequentemente remetidos, costumavam chegar por via marítima ou por pessoas conhecidas que estivessem viajando pelo trecho Buenos Aires - Rio de Janeiro.¹⁸⁹ Atores que se tornaram amigos no tempo que Oduvaldo estava na Argentina também assumiram esse cargo. Foi o caso de Pedro Laxalt, amigo pessoal de Oduvaldo Vianna, que trabalhou remetendo peças a serem usadas na Rádio Panamericana.

A Rádio Panamericana, por indicação de Oduvaldo Vianna, contratou Maria Pacheco. Ela foi a única contratada oficialmente para trabalhar como representante da Rádio Panamericana na Argentina. Ganhava salário fixo, sem bonificação por material enviado, e recebia dinheiro para comprar material e fazer pagamentos. As notas fiscais dessas compras eram remetidas para a Rádio Panamericana. Seu trabalho era enviar para a rádio o que havia de mais atual, os últimos sucessos portenhos e comprava e remetia por correio ou por pessoas de confiança os materiais pedidos pela rádio.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Fundo Pessoal Oduvaldo Vianna (Funarte-RJ). FV-OV 2.0.1.47 "MEZZETTI, Emílio". Folha 2.

¹⁸⁹ Fundo Pessoal Oduvaldo Vianna (Funarte-RJ) FV-OV 4.0.1.5 BOLLA, F. J.

¹⁹⁰ Fundo Pessoal Oduvaldo Vianna (Funarte-RJ) FV-OV 2.5.1.26 PACHECO, Maria. Folha 1.

Buenos Aires era o ponto de inspiração principal para Oduvaldo no trabalho na Radio Panamericana, servindo também como ponto de contato entre o Brasil e o restante da América Latina. Antes da inauguração da rádio, foi escrita carta à Maria Pacheco pelos representantes da direção: "A Rádio Panamericana tem também contratado um conjunto de especializados em músicas sul-americanas, mexicanas e cubanas. A senhora não poderia conseguir material nesse sentido, nas casas de música de Buenos Aires?"¹⁹¹.

A curta experiência da Radio Panamericana como propriedade de Oduvaldo Vianna nos mostra uma intensa comunicação entre a produção comercial e cultural entre o Brasil e a Argentina. Na estratégia dele, Buenos Aires era uma espécie de polo irradiador para os demais países latino americanos. Os artistas que foram apontados pelos representantes eram pessoas que realmente estavam em evidência como artista popular. Assim, não devemos entender que a Rádio Panamericana foi vendida porque não tinha público, mas porque – como se pode notar tanto pelo sucesso das revistas quanto pela trajetória dos artistas apresentados – a rádio tinha um formato que comercialmente interessava bastante. Isso explica o fato de Oduvaldo Vianna continuar fazendo na Radio Difusora praticamente o mesmo trabalho que fazia na Panamericana.

Dessa maneira, podemos entender que as radionovelas foram, dentre as produções culturais voltadas para o mercado comercial e popular, durante a política da boa vizinhança, aquelas que mais se aproximaram de construir uma modalidade de produção. Ao mesmo tempo em que satisfazia o público latino-americano, tinha formatos nacionais. Apesar de fortemente ligadas ao capital norte-americano, por conta dos patrocinadores internacionais, as radionovelas não tiveram interferência direta do OCIAA, respondendo mais aos anseios do público do que a projetos políticos internacionais. Oduvaldo Vianna, com sua experiência internacional, introduziu as radionovelas no Brasil, adotando o formato que havia tido contato em Buenos Aires, mas que era fortemente influenciado pelas produções cubanas, chilenas e mexicanas. Permitindo, assim, que o povo brasileiro tivesse uma experiência artística transnacional intermediada pelos seus próprios interesses.

¹⁹¹ Fundo Pessoal Oduvaldo Vianna (Funarte-RJ) FV-OV 2.5.1.26 PACHECO, Maria. Folha 6.

CAPÍTULO III

Nasce uma categoria: os artistas se fazendo trabalhadores (1918 – 1945)

No delírio da febre, que o devora
Sedento de renome e de grandeza,
O artista segue pela estrada fora,
Cheio de crença, cheio de certeza.
Sonha... combate... luta...avança...
implora...
E, depois de tanto sofrer, sua alma, prêsa,
Um dia se liberta e, à luz da aurora,
Vence e domina tôda a natureza...
E quanto a multidão freme, indecisa,
E enquanto o mundo inteiro o diviniza,
Numa explosão frenética de louco...
O Artista – eterno vencedor-vencido –
Maldiz o mundo e morre arrependido
De ter lutado por tão pouco!¹⁹²

Durante os dias 14 e 15 do mês de maio de 2014, o presidente da Federação Internacional de Atores – América Latina (FIA-LA)¹⁹³, o argentino Luís Emilio Ali, na companhia de Ligia de Paula, membro brasileira, discursou na reunião da Organização Internacional do Trabalho (OIT) junto ao setor de Meios de Comunicação e Cultura. Eles eram os dois representantes dos atores latino-americanos na reunião e trataram sobre o tema dos “trabalhadores da cultura”. Na apresentação, foram expostos os principais problemas que os artistas enfrentam atualmente, tendo como mote a natureza do trabalho artístico e os vínculos estabelecidos entre empregadores e empregados que se desdobram na questão da aposentadoria, entre outras disputas trabalhistas. Essas pautas são bastante antigas, remontando a estruturação das instituições de classe dos artistas tanto no Rio de Janeiro, quanto em Buenos Aires. O referido discurso foi divulgado no formato de carta em rede social, na página da FIA-LA no facebook.¹⁹⁴ Nela foi reiterada a posição dos artistas no interior do mundo do trabalho e lembrou-se o estigma moral que recaía sobre eles no passado. O assunto foi tratado como uma possibilidade de reparação de injustiças.

Em pleno século XXI não deveríamos estar penando pelo reconhecimento de direitos trabalhistas que nos correspondem. Nem discutindo a evidente relação de

¹⁹² Anuário da Casa dos Artistas, 1939. “O artista”, por Mello Barreto Filho.

¹⁹³ A Federação Internacional de Atores (FIA) é uma central que congrega e articula os sindicatos de atores do mundo inteiro. Ela foi fundada em 1952, por iniciativa dos Sindicatos da Inglaterra e da França, atualmente contando com a participação de Sindicatos dos quatro continentes em sucursais, a FIA-LA é uma delas. Como parte integrante, mas independente da FIA, a seção Latino-Americana possui estatuto próprio e organiza-se localmente provendo maior integração regional, incentivando o diálogo interno com encontros anuais e organizando pautas comuns de luta vinculadas ao mundo do trabalho artístico. A entidade representante da América Latina teve seu estatuto aprovado em 2004. No entanto, já em 1954 a FIA teve adesão dos Sindicatos mexicano e argentino. Atualmente os membros da FIA-LA são as entidades da Argentina, do Brasil, do Chile, da Colômbia, de Cuba, do Equador, do México, do Panamá, do Paraguai, do Uruguai e da Venezuela.

¹⁹⁴ Acessado pela última vez em 8/7/2014 e disponível em: <http://www.fia-actors.com/en/about.html>

dependência. Aos que podem ajudar a encontrar consensos pediria para que por um momento não se deixem deslumbrar pela luz das estrelas que alguns dizem que somos, nós atores, para poder ver e bocear nas elementares necessidades que temos a maioria dos trabalhadores do tablado. Necessidades básicas insatisfeitas, que não compensa o que uns poucos conseguem na nossa profissão quando se trata de viver decorosamente. Para o grande coletivo de atores que sustentamos este trabalho desde a questão que nos toca, é que solicitamos que se discuta e reconheça essa relação de trabalho, para que ao chegar ao fim de seu ciclo cumprido, e mais além do legado cultural que deixamos cada um, que seja possível desfrutar de uma aposentadoria que faça um pouco mais seguro seus dias. Nem mais e nem menos. Não deveria deixar que se passasse o tempo para se sejam trabalhadores registrados, da mesma qualidade do resto, com os mesmos direitos. Faz muitos tempo os atores não podiam ser enterrados nos cemitérios. Passou muito tempo até que se reparou essa injustiça. Seguramente se pediu perdão por ela. Estamos de frente a uma oportunidade histórica, e, mais além dos interesses do setor empresarial, defende-se interesses que se aplicados equilibradamente consideramos justos. Cremos que necessariamente temos que encontrar pontos de acordo para que não sejamos discriminados nunca mais. Tomara que não seja preciso em mais muito tempo perder perdão por outra injustiça.¹⁹⁵

Esse discurso é extremamente sedutor para historiadores sociais do trabalho, pois Emílio Ali empregou a memória de luta dos artistas como material para fazer as suas demandas no presente, forjando certa coesão e consciência no interior da categoria dos artistas em uma escala global. Para Ali, a experiência da exploração, do estigma e da miséria de muitos atores, frente à riqueza de poucos, impeliu os artistas para a luta por melhores condições de vida, trabalho e dignidade.

Historicamente, os artistas tenderam a organizar-se além das suas fronteiras nacionais, regulando a permanência de companhias estrangeiras no seu território, buscando acordos e parcerias entre artistas de diversas partes do mundo ou até mesmo filiando-se a instituições de países diferentes do seu. Assim, a criação da FIA, ou mesmo da sucursal FIA-LA, não seria possível sem o entendimento de que os artistas faziam parte dos trabalhadores e que a organização nos termos classistas era necessária.

O momento recortado por essa pesquisa, como um primeiro ciclo de lutas da categoria no Brasil e na Argentina, levou os artistas a abraçarem a identidade de trabalhadores, iniciando um conjunto transformações no mercado de diversões e na organização dos artistas envolvidos. Depois da emergência do rádio e do cinema, houve o surgimento da televisão, a partir década de 1950, e nos anos 1990 a expansão da internet. Esses acontecimentos provocaram fortes transformações no mundo das diversões. Cancline (2010) argumentou que, atualmente, as mídias digitais têm produzido uma crise dentre os expositores cinematográficos em uma situação bastante parecida com a “Crise

¹⁹⁵ Intervenção em Foro da OIT - setor de Meios de Comunicação e Cultura. 14 e 15 de maio de 2014. Consultado pela última vez em 8/7/2014 e disponível em: https://scontent-b-mia.xx.fbcdn.net/hphotos-xpa1/t1.0-9/10377349_380092975456212_4326618050287286789_n.png

Teatral”. Assim, de forma dinâmica e heterogênea, o mercado de diversões e os artistas constantemente redefinem suas práticas e estratégias de luta.

A análise de Silva (1995) inspira a reflexão sobre o que manteria os artistas conectados como categoria trabalhista, apesar das muitas diferenças entre os atores sociais e as constantes transformações do mercado artístico e de diversões. Estudando sobre os trabalhadores do cais de Santos, ele identificou a existência de uma espécie de cultura de sociedade entre os trabalhadores do setor portuário (1995, 11 - 45). Dois tipos de dinâmicas marcariam esse grupo: primeiramente as locais, que seriam expressão da estrutura organizativa do trabalho nas dimensões da cidade, e a segunda internacional, que dizia respeito a identidades que marcariam os portuários através do tempo e da história, como a liberdade, a participação em rebeliões e o internacionalismo. Dentre os artistas, houve um processo de construção de uma identidade de classe bastante semelhante aos portuários. O caráter em certa medida autônomo da profissão, a capacidade e até a necessidade de mobilidade internacional, o estigma social ligado à profissão e o papel de possível liderança junto aos populares são aspectos bastante peculiares das duas categorias junto ao coletivo dos trabalhadores.

3.1 – AAA e Casa dos Artistas – pensando a integração latino-americana

Historicamente, experiências coletivas e individuais entre os artistas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires, acentuadas pelo grande potencial de intercâmbio, contribuíram para a formação de uma área de interseção imaginária entre essas cidades no que diz respeito ao mercado artístico. Em um processo lento e cheio de idas e vindas, os artistas cariocas e portenhos construíram as pontes necessárias para que fosse possível que, em 2014, um argentino e uma brasileira representassem os artistas latino-americanos em uma conferência da OIT.

Atualmente, apesar do distanciamento entre os mercados artísticos portenho e carioca, no que diz respeito à organização internacional da luta dos artistas, verificamos algumas constantes conexões entre o SATED e a AAA por meio da FIA-LA. No entanto, a integração e unificação de pautas não foi uma característica natural ou homogênea das instituições. Ao contrário, os laços internacionais entre os artistas da região foram construídos em aproximações, às vezes bastante sutis, e na maioria das vezes por fora das instituições, através do trato pessoal e profissional entre os próprios artistas e empresários além das fronteiras.

A AAA, desde seus primeiros anos de fundação, teve muito contato com as agremiações teatrais uruguaias, sendo essa uma característica peculiar da região do Rio

do Prata (ORDAZ, 1946). Apenas no início dos anos 1940, quando as entidades teatrais de Buenos Aires e Montevideo organizaram o 1º Congresso Teatral Rio-Platense em 1º de abril de 1940 na Universidade de Montevideo¹⁹⁶, que oficialmente se começou a planejar uma real expansão na conexão e planejamento de ações conectando sindicatos de diferentes países da América Latina.

Esse congresso foi pensando para ser um espaço de debate sobre os muitos problemas que artistas e empresários teatrais vinham enfrentando desde a crise econômica de 1929, tais como desemprego, pouco interesse do público, concorrência com outros meios de diversão, etc. As conclusões gerais e as propostas estabelecidas no evento giraram em torno da solução dos problemas teatrais na própria região. O jornal *El diario* cobriu o congresso e divulgou as suas quinze proposições: 1) construção de teatro de verão, 2) teatro universitário, 3) aposentadoria para autores teatrais e auxiliares de teatro, 4) exoneração de impostos aos espetáculos teatrais educativos, 5) prêmios anuais, 6) casa do artista, 7) teatros e tendas móveis, 8) Carta votada por unanimidade, na qual se pedia para que não se utilizassem as salas de teatro para fins diferentes de sua natureza, 9) participação de argentinos e de uruguaios em concursos oficiais que se celebrassem em cada país, 10) formação da *Junta Nacional del Teatro* com representantes de todos os setores de atividade teatral, 11) fundação da *Comedia Uruguay*, 12) criação da *Escuela Taller de Hombres de Teatro*, 13) adesão à homenagem a Ismael Cortinas¹⁹⁷, 15) instituição do *Dia del Teatro* no Rio da Prata, 14) instituição do prêmio municipal chamado *Primer Congreso Teatral Rioplatense*.¹⁹⁸

Essas medidas visavam a revitalização do teatro, a valorização do trabalho dos que atuavam nos palcos e a diminuição da concorrência com o cinema e outras formas de diversão. Além delas, inspiradas pelo espírito pan-americanista que emergiu nas tensões da Segunda Guerra mundial, a AAA propôs um maior “intercâmbio teatral sul americano” entre os países limítrofes. Ou seja, acreditava-se que o diálogo entre entidades de artistas da América Latina seria um caminho possível para superar a “crise teatral” e criar melhores condições de trabalho no teatro. Por isso, se sugeriu que na edição seguinte do Congresso, em 1943, houvesse, também, representantes do Brasil e do Chile.

Nesses momentos em que todo continente sangra e está em jogo o destino do mundo, a América está chamada a ser o crisol donde se fundirão novos ideais da civilização.

¹⁹⁶ Noticias Graficas (Buenos Aires), 01/04/1941. “Tratáronse importantes assuntos em la ultima reunión del C. Teatral”

¹⁹⁷ Escritor, dramaturgo, jornalista e político uruguaio, exilado em 1933 pelas diferenças com o presidente Gabriel Terra e falecido em 1940.

¹⁹⁸ El Diario, 02/04/1941. “Clausuróse el Congreso de Teatro Rioplatense”.

É dever de nossos governos intensificar a cultura e as artes, para que nossos povos estejam preparados para a grande evolução que necessariamente virá. Por isso é cada vez mais crescente entre os países da América esse sentimento de irmandade que faz com que os povos queiram se conhecer e compreender-se melhor. Existe necessidade de acercamento e colaboração. (...) Antes de terminar, gostaríamos de sugerir que a primeira etapa desta embaixada poderia iniciar-se com países limítrofes como Brasil e Chile, e em anos sucessivos estender sua ação aos demais países que forem aderindo a esse plano.¹⁹⁹

A estratégia de aproximação com o Brasil e o Chile pode ser explicada pelo momento privilegiado de expansão e diálogo com o Estado Nacional que vivia as associações de artistas do Rio de Janeiro e Santiago do Chile no momento que o 1º Congresso Teatral Rio-Platense foi realizado. A AAA passava por dificuldades financeiras e teve problemas para se estabelecer enquanto entidade de classe. Em Buenos Aires, não era legalmente permitido a ela se estruturar enquanto Sindicato, o que dificultava muito sua atuação na luta por direitos junto à categoria. As experiências brasileira e chilena apontavam para um outro horizonte de expectativas, servindo ao mesmo tempo como instrumento de pressão ao governo e aos empresários teatrais argentinos e inspiração de luta para os artistas portenhos.

Pela modalidade especial e única de suas condições de trabalho e das características da arte cênica, não podem os atores construir sindicatos, nem associações similares aos menestrelis, operários ou empregados, ainda quando sejam assalariados em sua imensa maioria, os interpretes teatrais, radiais e cinematográficos. A prática de cinquenta anos de organização com seus correspondentes períodos de agitações, greves e conflitos inerentes as relações de capital e trabalho, que pela índole artística de nossa profissão nunca chegou a crueza das realizadas pelas organizações naturalmente operárias, nos tem demonstrado que a obra integral, sindical e de previsão social, sem limitações sectárias, que malograram o trabalho da tesouraria que por melhoramento moral e material de seus componentes tem sido sempre a preocupação constante da família teatral. É assim que sem descuidar da ação gremial no que se refere a horários, descanso e melhoras imediatas nas impiedosas necessidades dos enfermos, facilitando-lhes assistência médica, medicamentos e pensões aos que temporariamente impossibilitados de exercer a profissão, a Casa del Teatro; Casa de Descanso “Gente de Teatro”, na Estância Thea, Província de Córdoba; Hospital e Panteon Social.²⁰⁰

Mesmo que nos anos anteriores a esse congresso a organização argentina tenha conseguido negociar algumas conquistas trabalhistas para seus sócios, a experiência dos países vizinhos mostrava que muito mais poderia ser feito pelos interpretes. Associar o potencial valor cultural do teatro com um discurso nacionalista, por exemplo, era um caminho que poderia garantir que o Estado Nacional oferecesse o apoio financeiro necessário para lidar com a crise econômica e de público. Assim, inspirados pela experiência chilena e brasileira, os membros da AAA entre fins da década de 1930 e início

¹⁹⁹ Hechos de Máscara (Buenos Aires), abril de 1941. “Ponencia aprobada. Intercambio Teatral Sudamericano. Proyecto de la ‘Asociación Argentina de Actores’. Ampliación del artículo 4º del temario”.

²⁰⁰ Carta da AAA para a Secretaria de Trabajo y Providencia de 4 de setembro de 1944 publicada em Hechos de Máscara, abril de 1945.

de 1940 começaram a interpelar o Estado na intensão de fazer dele um aliado. A revista *Hechos de Máscara* de abril de 1941, através da matéria “a intervenção Estado como único meio para salvar o teatro”, descreveu a aproximação com o Estado como uma das soluções encontradas no congresso para lidar com a “crise teatral”.

A AAA passou a reivindicar junto ao poder público argentino os pontos que eram percebidos nas políticas brasileiras e chilena para o teatro: direitos trabalhistas, companhias subvencionadas, reconhecimento dos artistas como trabalhadores e valorização do papel dos profissionais em teatro como fundamental para a cultura nacional. Esses pontos já estabelecidos na relação entre o poder público e as associações brasileira e chilena passaram a integrar a retórica da AAA no diálogo com o Estado e nas lutas contra os empresários, que foram apelidados de *golondrinas*²⁰¹. Tal qual fazia o sindicato de artistas cariocas, a AAA também fez distinção pejorativa entre o “teatro artístico” e o “teatro industrial” para justificar a necessidade de financiamento público²⁰².

Na primeira edição da revista *Hechos de Mascara*, publicação oficial da AAA, a matéria intitulada “Para o teatro argentino se pede apoio dos poderes públicos” é o primeiro de muitos artigos nos quais a instituição marcou a necessidade do apoio do Estado para o teatro²⁰³. Já no número seguinte, em outubro de 1940, foi publicada a continuação da matéria citada, quando se divulgou um memorial que foi levado ao Congresso Nacional Argentino que continham propostas de solução para problemas que acreditavam ser latentes. Os pontos tratados no documento eram: 1) necessidade de revitalização e dignidade do teatro argentino; 2) desemprego; 3) necessidade de fomento e difusão da cultura; 4) necessidade de solução da crise teatral no interior do país; 5) necessidade de incentivo a novos autores e atores; 6) proposta de intercâmbio cultural intercontinental. Os meios de promoção dessas ideias eram justamente a maior participação do Estado no mundo teatral.

Senhor Presidente, de sol a sol, em todos os países nos quais existe um teatro próprio e estável, os homens do governo o auspiciam de toda forma e mediante todos os recurso de que possam dispor. Significativas somas de investe anualmente para seu sustento e crescimento. Assim é na Inglaterra, na Alemanha, na Itália e até na França cabisbaixa pela guerra. (...) Também em alguns países americanos nos quais apenas existem manifestações elementares de um teatro possível, como no Brasil, Chile,

²⁰¹ Nome pejorativo dado aos empresários que se descomprometiam com a arte, fazendo do teatro apenas uma forma de conquistar grandes ganhos a partir da bilheteria. O termo está presente em muitos jornais e em materiais da AAA.

²⁰² Revista *Hechos de Mascara* (Buenos Aires), abril de 1941. “Teatro artístico y teatro industrial. Penencia al Primer Congreso de Teatro Rio Platense. De Eudovic y Alceo Revello”.

²⁰³ Revista *Hechos de Mascara* (Buenos Aires), setembro de 1940. “Para el Teatro Argentino Pídesse Apoyo”

México e Colômbia, o Estado oferece sua ajuda com leis que implicam gastos consideráveis.²⁰⁴

A AAA tentava representar os atores, mas apenas tinha sucesso quando se colocava como instituição de fomento cultural. Qualquer postura mais combativa era imediatamente rechaçada pelo poder público, pela imprensa e por muitos artistas e artistas-empresários que argumentavam que os intérpretes não eram trabalhadores. Diferente disso, no Rio de Janeiro, a Casa dos Artistas disfrutava do fato de o Brasil ter sido inovador na América Latina ao regulamentar o trabalho dos artistas pela Lei Getúlio Vargas (Decreto nº 5.492, de julho de 1928) e ter reconhecido o artista como “trabalhador da intelectual” em 1931 pela lei de sindicalização (Decreto nº 19.770, de 19 de março de 1931).

No entanto, mesmo que o Brasil tenha sido um importante parâmetro de comparação na questão do teatro, não havia por parte da AAA uma recepção integral das ideias e práticas em vigor na capital carioca. Uma das diferenças mais marcantes entre as associações é que, apesar de pedir a atenção e o apoio do governo, a AAA não aceitou o dirigismo sindical do Estado que começava a ser ensaiado em 1943.

Enquanto isso, incontestavelmente, a Casa dos Artistas negociou a parte da autonomia por investimentos e apoio estatal. No entanto, é preciso renunciar as análises simplificadoras que poderiam sugerir que a Casa dos Artistas foi menos combativa do que a AAA. Gomes (2007) criou a categoria “trabalhismo” para refletir sobre a relação entre o Estado e os sindicatos durante o período considerado “populista” da história do Brasil. A autora opõe os termos entre aspas propondo a substituição do segundo pelo primeiro no que se refere à experiência brasileira. Enquanto “populismo” remeteria a uma falsa ideia de manipulação, “trabalhismo” faria jus a uma relação negociada entre o Estado e os sindicatos. Também com a ideia de que a relação entre o Estado e os trabalhadores seria de negociação, mas defendendo o termo “populismo”, French (2001) defende que havia uma hierarquia entre as duas partes e uma espécie de teatro a ser representado. A criação das leis era parte da atuação do Estado na argumentação de proteger o trabalhador. Contudo, o cumprimento dessas leis era arbitrário e cabia aos trabalhadores lutarem por sua efetiva execução sem fazer oposição aberta ao governo.

Essa dicotomia entre apoiar o Estado e reivindicar o cumprimento das leis trabalhistas, como se fosse possível calcular o tom e a intensidade das reivindicações, foi

²⁰⁴ Revista Hechos de Mascara (Buenos Aires), outubro de 1940. “Para el Teatro Argentino Pidese Apoyo” (continuação do número anterior)

observável nas estratégias da Casa dos Artistas. Outras categorias trabalhistas também empregaram essa tática, lutando por seus direitos no interior das margens da cidadania, espaço até então negado ao trabalhador brasileiro (FORTES, 2004: 344 – 375).

Por fora de todo esse jogo de poder entre o Estado e Casa dos Artistas, a AAA selecionou pontos que lhe eram úteis e omitiu os que não interessavam para construir sua argumentação com o Estado Argentino. Nesse sentido, ignorou o dirigismo sindical evidente no trato da Casa dos Artistas com o Estado Brasileiro e a questão do atestado liberatório²⁰⁵ tão questionada pelo Sindicato e pelos artistas cariocas. Sua retórica se apoiou no elogio às diretrizes da Lei Getúlio Vargas²⁰⁶, com o reconhecimento dos direitos que os artistas brasileiros tinham como trabalhadores e a possibilidade de construção de um Sindicato classista.

Essa seleção de pontos a serem mencionados e esquecidos pode ser ilustrada em dois conflitos muito semelhantes que marcaram a relação da Casa dos Artistas e da AAA com seus respectivos governos nacionais. Embora os conflitos tenham tido causas muito semelhantes, as respostas das instituições foram respostas diametralmente opostas. Em 1939, o Ministério do Trabalho brasileiro pediu o afastamento da presidenta eleita da Casa dos Artistas, Eugênia Álvaro Moreyra, por envolvimento da atriz com o Partido Comunista na década de 1920. Por força do estatuto o Sindicato acatou a vontade do ministério e simplesmente empossou o vice Ferreira Maya, amigo pessoal de Eugenia Álvaro Moreyra, colocando uma pequena nota explicativa no anuário de 1939²⁰⁷.

No caso da AAA, não se acatou a solicitação da Secretaria de Trabalho e Previsão (STyP) quando em 1945 foi pedido o afastamento dos membros da AAA que tinham feito campanha contra Perón nas eleições executivas. Pablo Raccioppi, Pedro Quartucci, Celina Tell, Lidia Lamayson, Pascoal Raccioppi, Alberto Barcel, Domingo Manía, dentre

²⁰⁵ Atestado liberatório, previsto na Lei Getúlio Vargas, era uma carta entregue ao artista pelo contratante, nela constava que o artista estava liberado para fazer contrato com outra empresa. Sem esse atestado o artista era impedido de trabalhar e se pego em flagrante teria que se afastar da profissão por dois anos e o empresário que o empregasse pagaria uma multa. Essa era uma clara medida tomada para subordinar o artista ao empresário e ao capital, uma vez que inibia uma prática até então frequente, que era a fuga dos artistas das companhias. No entanto, o Sindicato reclamava que a pena seria muito dura, uma vez que impedia o artista “de ganhar o seu pão”, e argumenta que as leis trabalhistas não eram cumpridas quando favoreciam aos artistas. A questão do atestado liberatório acabou sendo usada pelos patrões para ganhar mais dinheiro, uma vez que para fazer um segundo contrato, ou seja, trabalhar em dois lugares o artista precisava da autorização do primeiro empregador. Um exemplo marcante é da dupla popular Jararaca e Ratinho, eles receberam convite para se tornarem personagens da Disney, mas como estavam empregados pelo Casino da Urca em 1942 o empresário só lhes permitiu assinar contrato com a empresa internacional mediante um pagamento exorbitante, que não foi aceito pela empresa americana e impediu que se fizesse contrato entre a dupla e a Disney.

²⁰⁶ Lei de 1928 que reconhecia e regulava a profissão de artista no Brasil.

²⁰⁷ Anuário da Casa dos Artistas (RJ) de 1939. Algumas palavras precedendo o relatório de 1939”.

outros apoiaram o Partido da *Unión Democrática* e formaram o grupo dos chamados “*Agrupação de Atores Democráticos*”. A AAA como parte da *Federação Argentina de Espectáculo Público* (FADEP)²⁰⁸ defendeu que a posição política dos seus membros era uma questão individual na qual a instituição não se envolveria e reafirmou os preceitos de liberdade e reagiu contra o dirigismo sindical.²⁰⁹

Existem poucas evidências efetivas sobre relação entre as a AAA e a Casa dos Artistas nos momentos anteriores ao Congresso Rio Platense. O primeiro contato envolvendo o nome das instituições publicado em periódicos foi divulgado pelo jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 7 de junho de 1933. Noticiava-se a visita de Paulo Magalhães, então presidente da Casa dos Artistas, a José Sicilliano, membro da AAA, que teria sido o responsável por muitos textos brasileiros chegarem ao mercado portenho.²¹⁰ Apesar das instituições terem sido citadas nessa reportagem, não houve nenhuma menção a possíveis acordos bilaterais entre elas.

No entanto, uma notícia teoricamente publicada no jornal *Diário de Notícias* sugere que, já em 1934, existiam contatos entre a Casa dos Artistas e a AAA. No *Boletim da Casa dos Artistas* de março-maio de 1934 foi noticiado que Cezar Ladeira, vice-presidente do sindicato de artistas no Brasil, havia viajado para Buenos Aires levando uma mensagem de solidariedade aos artistas argentinos. No país vizinho, ele teria incentivado “os artistas argentinos a se unirem ainda mais aos artistas brasileiros a bem dos interesses comuns”.²¹¹

Tal aproximação parece que caminhava ainda que lentamente, pois em 1936, quando Alberto Belerini - presidente da AAA - veio Rio de Janeiro, foi homenageado em sessão solene pela Casa dos Artistas²¹². Em 29 de agosto de 1936, o jornal *Notícias Gráficas* de Buenos Aires noticiou a homenagem ao autor brasileiro Joracy Camargo na Casa del Teatro em confraternização que teria o objetivo de unir os intelectuais latino-americanos. Nessa oportunidade foi lida uma mensagem de Procópio Ferreira, que era um dos personagens mais requisitados da Casa dos Artistas, felicitando a família teatral argentina.²¹³

²⁰⁸ Entidade que congregava muitas as associações argentinas de subcategorias do mundo da diversão

²⁰⁹ *Hechos de Mascara* (Buenos Aires), novembro de 1945. “De la Federación Argentina del Espectáculo Público. Declaración”.

²¹⁰ *Diário de Notícias* (RJ), 07/06/1933. “Casa dos Artistas e a Asociacion Argentina de Actores”.

²¹¹ *Boletim da Casa dos Artistas* (RJ), março – maio de 1934. “Mensagem aos artistas argentinos.”

²¹² *Jornal do Brasil* (RJ) 08/08/1936. “Casa dos Artistas”.

²¹³ *Notícias Gráficas* (Buenos Aires), 29/08/1936. “Hubo ayer una demostración a Joracy Camargo”.

Procópio Ferreira se tornou um elo de comunicação entre a Casa dos Artistas e a AAA. Com muita entrada no mercado argentino, ele era também um dos principais atores e empresários do meio artístico carioca. Sua posição política alinhada ao PCB era conhecida, mas como empresário foi marcante o seu trato competente e atento aos negócios de sua companhia. Em entrevista ao MIS, Joracy Camargo descreveu seu trabalho para Procópio como autor, e em meio a risos contou que, após assinar contrato, recebeu minuciosamente todos os direitos reconhecidos por lei, mas Procópio queria que ele trabalhasse como máquina, não respeitando o tempo de criatividade e inspiração necessários ao autor²¹⁴.

As relações entre a Procópio Ferreira e a Casa dos Artistas foram de altos e baixos. Em 1940 a Casa dos Artistas expulsou os empresários do corpo sócio, entre eles Procópio Ferreira, que em passado recente havia tido cargos importantes na instituição. No momento de conflito entre a Casa dos Artistas e o artista-empresário, as relações com a AAA também parecem congelar. É possível sugerir que as tensões entre o ator-empresário e a gestão de Ferreira Maya expliquem um período de afastamento entre as instituições, já as comunicações foram retomadas por intermédio do próprio Procópio quando a relação entre ele e a Casa dos Artistas foi reativada.

A acentuação dos conflitos trabalhistas no meio artístico e a postura mais combativa da Casa dos Artistas durante a gestão de Ferreira Maya dialogaram com o clima de tensão do Estado Novo. Entre finais da década de 1930 e início dos anos 1940, houve acirramento das políticas internas, o que quase resultou na intervenção da polícia política na instituição. Simultaneamente, ampliou-se a repressão aos militantes sindicais com a elaboração de listas negras empresariais e a consequente dificuldade de artistas envolvidos com atividades sindicais conseguirem trabalho. No Anuário de 1941/1942 foi publicada uma série de cartas nas quais representantes da Casa dos Artistas buscavam ora o Ministro do Trabalho, ora o Inspetor Geral para tratar das perseguições e das “sabotagens burocráticas” que os artistas militantes sofriam²¹⁵.

Desta forma, apesar da postura legalmente conciliatória com o Estado, ocorreram uma série de conflitos no âmbito trabalhista. A maioria deles teve como pano de fundo o não cumprimento das leis trabalhistas no ambiente teatral, inclusive no caso de companhias oficiais, como a Comédia Brasileira, que era subvencionada pelo Estado

²¹⁴ Depoimento de Joracy Camargo ao MIS em 16/03/1967.

²¹⁵ Anuário da Casa dos Artistas (RJ), 1941/1942. “Relatório e Contas da Comissão executiva e Parecer do Conselho Fiscal de 1º de janeiro de 1939 a 30 setembro de 1941”.

(VERAS, 2012, 65 - 75). A instituição carioca parecia fechada em si mesmo, seja por uma imposição, como uma estratégia para resolver seus problemas internamente, ou em uma tentativa de redefinir suas pautas frente a uma gestão significativamente mais combativa do que as anteriores.

Com o fim do mandato de Ferreira Maya, o clima de tensão, ainda que silencioso, entre o Estado e o Sindicato diminuiu. A presidência de Nogueira Sobrinho marcou um período de reconciliação e a partir de 1942 algumas medidas passaram a ser empregadas pela Casa dos Artistas no sentido de promover o intercâmbio entre artistas americanos, sobretudo entre Rio de Janeiro e Buenos Aires. Estruturou-se uma Agência de Colocação, montada em setembro de 1942, fruto da associação entre a Casa dos Artistas e a *Asociación Argentina de Artistas Circenses e de Variedades*, que congregavam os artistas considerados “proletários teatrais”²¹⁶.

O Sindicato Casa dos Artistas vem estudando a melhor maneira de estabelecer mais forte intercâmbio entre os artistas das três Américas; pretende mesmo criar uma Agência de Colocações para tal fim, estabelecendo, desde logo, a permuta de artistas. Nesse sentido, o Sr. Luís Pereira, presidente da “Associação Argentina de Artistas Circenses e de Variedades”, ora trabalhando entre nós, teve ensejo de trocar ideias com a Diretoria do Sindicato, louvando e apoiando a iniciativa que julga de grande interesse para todos os artistas americanos. Os artistas interessados podem desde já ir remetendo à sede do Sindicato, Rua Senador Dantas, 103, 1º andar, fotografias, suas especialidades, programas, condições de ordenados, locais de trabalho, etc. Tudo quanto mais interessar, ainda neste mês serão iniciados os serviços da Agencia de Colocações.²¹⁷

Além disso, o fim da gestão de Ferreira Maia, apesar de deixar como herança o cumprimento da lei que excluía os empresários do corpo regular de sócios, marcou um novo ciclo de reaproximação com os empresários, entre eles Procópio Ferreira. Certamente animada com as propostas do 1º Congresso Teatral Rio-Platense, ocorrido em abril de 1942, a Casa dos Artistas aproveitou uma turnê de Procópio Ferreira para Buenos Aires para enviar por ele uma mensagem à associação congênere. Como representante oficial da Casa dos Artistas, Procópio levou a mensagem solidariedade para a AAA e a proposta de articulação entre as instituições de artistas. A AAA recepcionou o enviado brasileiro com bastante empolgação e publicou a carta recebida pela instituição carioca em seu periódico mensal:

(...) Melhor do que esta mensagem, dirá PROCOPIO FERREIRA o espírito de solidariedade que anima os artistas brasileiros para com os seus colegas argentinos, espírito esse que o Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (Casa dos Artistas) demonstram fazendo ardentes votos para que perdure e se fortifique

²¹⁶ Associação congênere à AAA que aglutinava bailarinas, coristas, artistas de circo e outros artistas considerados de “terceira categoria. Diferente dos filiados a AAA, os membros da *Asociación Argentina de Artistas Circenses e de Variedades* eram considerados trabalhadores.

²¹⁷ Jornal do Brasil (RJ), 20/09/1942. “Intercâmbio teatral”

ainda mais, em benefício da elevação do Teatro americano e pela coesão de seus profissionais. (...) ²¹⁸

No entanto, após esse encontro não se tem registros de outros contatos. Pode-se sugerir que os desdobramentos da 2ª Guerra Mundial, na qual o Brasil declarou apoio aos Aliados, enquanto a Argentina manteve uma suspeita posição de neutralidade, inibiram a comunicação entre as duas associações. A Casa dos Artistas se envolveu diretamente com o esforço de guerra. Segundo o jornal “Correio da Manhã”, a entidade doou um avião para a Força Aérea Brasileira, que foi chamado de “Leopoldo Froes” e comprado com a arrecadação de um dia de trabalho de cada membro do Sindicato. A instituição também incentivou os sócios a comparecerem no Ministério da Guerra para regularizar sua situação frente à questão da convocação militar ²¹⁹. Além disso, participou de eventos para os militares e ainda declarou que muito antes do Brasil entrar efetivamente na guerra os artistas “já estavam com os aliados” ²²⁰.

No ano de 1945, a AAA comemorou seu vigésimo quinto aniversário e por isso recebeu uma série mensagens de associações congêneres, muitas delas internacionais. Sindicatos e agremiações estrangeiras, por exemplo, as associações de artistas do Chile, do Peru, do México e de outros países europeus mandaram lembranças à AAA, mas a Casa dos Artistas não se manifestou de maneira alguma ²²¹. Tal fato é um indício de que entre 1943 e 1945 as relações entre a AAA e a Casa dos Artistas se enfraqueceram.

No entanto, em 1946, logo após o fim da 2ª Guerra, as relações foram retomadas, dessa vez por mensagem levada pela Companhia Dulcina-Odilon que estava indo para Buenos Aires apresentar o espetáculo de muito sucesso nos dois países – “Chuva”. Antes de a companhia viajar, foi feita despedida da Casa dos Artistas para os primeiros-atores. O então presidente da Casa dos Artistas, Floriano Faissal, enviou uma carta “dos artistas brasileiros para a Associação Argentina de Atores”. Dado o corte da presente investigação, não foi possível descobrir com as fontes disponíveis o conteúdo da carta, mas é fácil supor que se tratava de um documento elogioso que pretendia estreitar os laços entre as instituições. O jornal Vida Doméstica publicou:

A diretoria da Casa dos Artistas homenageou, no dia 15 de outubro último os artistas Dulcina e Odilon de Azevedo, que no dia 21 seguiram para Buenos Aires, para uma temporada de teatro brasileiro nos teatros portenhos. Nessa ocasião o presidente da Casa dos Artistas, sr. Floriano Faissal, fez a entrega à Dulcina de uma mensagem dos artistas brasileiros para a Associação Argentina de Atores. Ao ilustre

²¹⁸ Carta da Casa dos Artistas à AAA de 6 de outubro de 1942 publicada em: Hechos de Máscara (Buenos Aires), outubro de 1942.

²¹⁹ Correio da Manhã (RJ), 08/09/1942. “A Casa dos Artistas oferecerá o avião ‘Leopoldo Fróes’”

²²⁰ Correio da Manhã (RJ), 11/09/1942. “Os artistas e o esforço de guerra no Brasil”

²²¹ As cartas de felicitações recebidas pela AAA foram publicadas até a edição do mês de abril de 1945.

casal que tanto tem honrado o teatro nacional a Casa dos Artistas ofereceu, após, uma taça de champanhe, sendo trocados brindes pela vitória da nova apresentação de Dulcina e Odilon perante as plateias argentinas, onde tantas simpatias contam.²²²

3.2 – Tentando definir o artista

O mutante ambiente de trabalho artístico, com muitas subdivisões marcadas por hierarquias financeiras e morais, impactou fortemente na construção de uma identidade coletiva dos artistas. Em complexas retóricas, essas diferenças marcaram as fronteiras de inclusão e exclusão no interior do grupo de artistas, de maneira que é impossível citar uma definição para artista no período estudado sem levar em consideração de onde partia o conceito empregado. A construção de uma definição que incorporasse as transformações, combinando diferentes personagens e hierarquias era fundamental para que os artistas pudessem lutar coletivamente por melhoras de suas condições de trabalho. O gosto popular, os meios de comunicação, a tecnologia em desenvolvimento e a própria ação estatal forçaram as sociedades e sindicatos a repensar constantemente suas estratégias e seu próprio corpo societário.

Existiam muitas subcategorias que formavam os “trabalhadores do teatro”. Diversos personagens e tipos de trabalhos que, além dos interpretes, precisavam agir juntos para que se pudesse finalmente colocar um espetáculo em cartaz. Se pensarmos na popularização do rádio e do cinema, esse grupo de pessoas e de tarefas se tornaria ainda maior e mais complexo. Assim, uma discussão fundamental para os que estavam envolvidos nos meios de diversões no período estudado era como e com quem se associar para buscar melhorias na qualidade de vida e trabalho.

Tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires, a partir do início do século XX, é possível enumerar uma série de associações que pretendiam representar setores dos empregados na área da diversão. No caso portenho, temos em 1924 quatro associações de autores – a *Sociedad Argentina de Autores*, o *Círculo de Autores*, o *Sindicato Argentino de Autores* e a *Agencia General de Autores Estrangeiros*. Contemplando os outros setores, existiam a *Sociedad Argentina de Empresários Teatrales*, a *Asociación Argentina de Actores*, a *Sociedade Argentina de Apuntadores*, a *Comisión Internacional de Artistas*, a *Sociedad de Empresários de Cine-teatro*, a *Unión de Maquinistas Teatrales*, a *Sociedad Argentina de Autores e Compositores de Música* e a *Unión de los de*

²²² Vida Doméstica (RJ). Novembro de 1944. “Homenagem a Dulcina e Odilon na Casa dos Artistas”.

*Acomodadores, Porteiros, Peones y Anexos de Teatro*²²³. No Rio, entre 1921 e 1925, existia a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a Casa dos Artistas, o Centro Artístico Teatral do Brasil, a União dos Carpinteiros Teatrais, União dos Eletricistas Teatrais, União das Coristas, Centro de Atores, Sociedade Beneficente dos Porteiros Teatrais e União dos Contra-Regras (NUNES, 1956).

Como podemos perceber, nas duas capitais havia forte setorização das subcategorias trabalhistas. Dessas associações, algumas apresentavam caráter classista e outras eram beneficentes ou aglutinavam as duas funções. Elas demonstram o cenário diversificado e rico em grupos e projetos que constituíam o ambiente de trabalho das diversões. Ainda que buscassem diálogos e aproximações, cada uma delas eram associações distintas que tinham suas próprias ambições e estratégias. Mesmo que a maioria tenha sido absorvida pela AAA ou pela Casa dos Artistas, é importante marcar que houve um momento no qual todos esses subsetores dos envolvidos com o trabalho nos teatros tinham suas próprias associações e pautas de lutas.

Assim, podemos perceber que no contexto das primeiras décadas do século XX, tanto a Casa dos Artistas, quanto a AAA eram, no seu espaço de ação, apenas uma das muitas associações existentes que se propunham a operar no mundo teatral. No presente, as duas entidades estão entre as poucas que mantiveram funcionamento. A manutenção da vitalidade das entidades por tanto tempo e sua capacidade de absorver outras é um processo histórico complexo e diferenciado entre si, que marca a própria discussão dos artistas como parte da classe trabalhadora em cada cidade e a capacidade de cada instituição de se reciclar frente às muitas novidades que marcaram, e continuam marcando, o mundo do espetáculo.

O próprio conceito de “artista” foi um desafio para as instituições, pois falava-se dos “verdadeiros artistas” e dos que se “dobravam a bilheteria”²²⁴. Isso evidenciava um elemento de conflito que diz respeito ao *éthos* da profissão: a necessidade de colocar o próprio trabalho em julgamento, não pelo valor artístico, que é sempre subjetivo, mas por regras do sistema capitalista, no contexto em que mercado de diversões se mostrava cada vez mais competitivo.

²²³ Relação de entidades feitas a partir do Anuário Teatral Argentino de 1924. “Las asociaciones” – Biblioteca do Teatro Cervante (Buenos Aires).

²²⁴ Artistas e empresários que tentavam agradar o público visando o sucesso de bilheteria ao invés de fazer produções de “qualidade artística”.

Além dos problemas oriundos da grande segmentação do mercado de trabalho artístico, existia ainda a questão do artista-empresário que, ao mesmo tempo em que trabalhava com os contratados, era também o dono da companhia. Pelas possibilidades materiais do campo artístico, muitas pessoas conseguiram, com um pouco de fama e algum capital, montar sua própria companhia e tornar-se um empresário. Diferente de poderosos industriais, os atores-empresários - “donos da produção” artística - não ficavam fechados em seus escritórios, eles trabalhavam no “chão da fábrica”, ou para melhor dizer, no “tablado”, junto com seus funcionários. Assim, é muito complicado pensar em uma oposição de classe entre os empresários e os artistas de uma maneira clássica, mas pela retórica das instituições é claro que o conflito existia.

Por outro lado, o artista também não era um tipo clássico de operário ou empregado, pois a impossibilidade de nivelar o valor do trabalho pelo tipo de serviço exercido seria um primeiro ponto de diferenciação entre eles. A profissão de artista implicava numa individualidade e especificidade que vai além do simples uso da força de trabalho ou do trabalho por metas. Dessa maneira, os contratados com maior visibilidade e valorização do público tinham mais facilidade de ascensão social e de fazerem valer seus dotes pessoais na aquisição de melhores contratos. Já os técnicos, as coristas e os artistas de variedades, com menos expressão no universo teatral, tinham, muitas vezes, condições de trabalho e vida precárias.

É preciso considerar também a dificuldade de analisar a presença do artista-empresário no ambiente de trabalho teatral. Alguns dos grandes empresários no ramo das diversões, nas três primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, eram os membros da família Segreto, cujo fundador das empresas foi Pascoal Segreto. Ele não era artista, não atuava, não cantava, não fazia malabarismos, contorcionismo nem palhaçadas. Seu interesse para com o teatro e seus profissionais era meramente comercial (MARTINS, 2014, 169 - 208). No entanto, Pascoal Segreto era um caso bastante singular, pois a maioria dos empresários que atuavam no ramo das diversões também eram artistas. Os artistas-empresários formavam um grupo de interpretes reconhecidos socialmente que se preocupavam com a arrecadação de seus espetáculos, ao mesmo tempo em que estavam comprometidos, ao menos idealmente, com a arte e com a causa dos artistas.

Com relação a Pascoal Segreto e seus descendentes que se tornaram empresários não há indício algum de que algum deles tenham vislumbrado filiar-se à Casa dos Artistas 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 artista²²⁵. Isso demonstrou um requisito na seleção dos possíveis sócios da Casa dos Artistas, pois eram aceitos profissionais, amadores e empresários, mas com a condição de que seriam, em primeiro lugar, artistas. Tal disposição pode ser entendida como uma forma conciliadora de entender os possíveis conflitos no universo teatral, porque apesar das possíveis diferenças, todos seriam artistas. E esse seria o ponto de convergência entre eles.

Assim, um tema complexo e fundamental na discussão sobre o mundo de trabalho artístico é quem eram os membros da categoria dos artistas. Tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires, os artistas estabelecidos na profissão entendiam que eles seriam os únicos que poderiam “descobrir” aqueles que tinham talento para ser um artista “de qualidade”. Dessa forma, de maneiras diferentes, tanto a AAA quanto a Casa dos Artistas formaram no mundo do espetáculo de suas cidades uma espécie de “aristocracia do trabalho” que é definida segundo Hobsbawm como:

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 (HOBSBAWM, 2005, 360 – 361).

No caso da AAA, a existência de instituições de classe como a *Asociación Argentina de Artistas Circences y Variedades* e a *Asociación Gente de Radioteatro*, apontam para uma diferenciação hierárquica entre os artistas e uma postura elitista da AAA, visto que ela arregimentava apenas os artistas reconhecidos do teatro. Enquanto na AAA se discutia a viabilidade de criação de um sindicato, dada a natureza peculiar do trabalho do artista, os novos ingressantes na profissão há muito já haviam se organizado como “*obreros teatrales*”²²⁶, criando legalmente instituições classistas. Dessa maneira, o grupo de atores mais reconhecidos de Buenos Aires, arregimentados na AAA, lutavam para manter seu status superior, mesmo vivendo sob duras condições de vida e trabalho.

A partir de 1931, quando a Casa dos Artistas se tornou o sindicato oficial da categoria, tornou-se obrigatório para todos os artistas nacionais serem membros da instituição para disfrutarem dos direitos trabalhistas conquistados. Antes dessa data, a associação oferecia uma série de benefícios e status que fazia valer a pena se associar,

²²⁵ No dia do artista os empresários davam uma contribuição à Casa dos Artistas e os artistas empregados um dia de trabalho, ou vinte mil reis, caso não estivessem atuando no teatro, mas fossem sócios da instituição.

²²⁶ Bailarinas, coristas, técnicos e atores e atrizes de baixo reconhecimento.

mesmo que para não participar ativamente na instituição. Como os grandes artistas-empresários do Rio de Janeiro eram sócios fundadores, era de se esperar que eles pressionassem sua companhia a se filiar à Casa dos Artistas. Contudo, isso correspondia à pequena parte dos artistas em atividade. Como Sindicato, a entidade chegou a admitir o caráter excludente da categoria até a colocação em vigor da legislação teatral de 1928 e a transformação da instituição em Sindicato, que a fez mudar de postura. 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.”²²⁷

A peculiaridade da Casa dos Artistas com relação às outras agremiações do período, inclusive se compararmos com as associações portenhas, era a inexistência de restrições aos membros. A partir de pelo menos 1927, 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”²²⁸. A Casa dos Artistas procurava arregimentar em seu seio toda a “classe teatral”, sem fazer distinções, inclusive, sobre os empregados e os empregadores. Essa característica foi importante para que a instituição se sustentasse como representante justa e racional dos interesses dos artistas no diálogo com Estado Brasileiro.

Porque apartar o ator do corista, o contrarregra 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.²²⁹

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 sócios da CASA DOS ARTISTAS: ator; ensaiador; corista; ponto; contrarregra; 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.²³⁰

Apesar de agrupar todos os artistas, apenas os “de qualidade” apareciam nos anuários da instituição e eram cotados ou se interessavam por cargos importantes na instituição. Mesmo os artistas brasileiros internacionalmente famosos do cinema e do

²²⁷ VERAS, F. R. . Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945). Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2014.

²²⁸ Boletim da Casa dos Artistas (RJ), dezembro de 1927. “Trabalhadores de teatro”.

²²⁹ Boletim da Casa dos Artistas (RJ) setembro de 1928. “10 anos”

²³⁰ Boletim da Casa dos Artistas (RJ), fevereiro/ maio de 1929. “Censura Teatral”

teatro de variedades, como Carmem Miranda, Vicente Celestino, Linda Batista, ou mesmo integrantes de grupos musicais como Trio de Ouro pertencentes a nichos diferentes das reconhecidas personalidades do alto teatro, eles até faziam parte da instituição, mas nunca foram lembrados ou laureados pela instituição.

Em Buenos Aires, essa questão apresentou contornos distintos. A exaustiva discussão na capital portenha acerca da possibilidade ou não dos artistas se organizarem como os operários não teve espaço no Rio de Janeiro. Em Buenos Aires, mesmo que a maioria da categoria dos artistas recebesse ordenados muito baixos, podendo se equiparar aos operários em salário e em exploração, era comum o argumento de que havia alguns interpretes que ganhavam muito bem e por isso poderiam ser considerados mais “burgueses” do que parte da classe trabalhadora. Era claro para todos os personagens nas duas capitais que havia diferenças econômicas entre os artistas, e poderíamos até dizer de ordem de “classe social”.

No Rio de Janeiro, tanto no discurso da Casa dos Artistas, como no do Estado se buscou neutralizar essas diferenças em rótulos amplos como o de “trabalhadores da cultura” e “operários intelectuais”, ou mesmo com certo paternalismo exercido pelos artistas estabelecidos na profissão junto aos recém-ingressantes. Ou seja, o debate sobre os artistas no mundo do trabalho aconteceu nos dois espaços, mas baseado em lógicas distintas.

A categorização de “empregado” às vezes foi mais útil, embora ainda problemática, para os artistas do que propriamente a ideia de “trabalhador”. Com o enquadramento na primeira categoria, colocava-se em segundo plano as diferenças sobre o quanto recebia cada artista e focava-se na questão do trabalho por contrato e da não existência do lucro imediato sobre o trabalho exercido. Através da atuação do deputado Nicanor Nascimento, a Lei Getúlio Vargas inspirou-se nessa ideia para classificar os teatros e casas de diversão como signatários do código comercial. A historiadora Popinigis (2007) pesquisou a organização da categoria caixeral e suas formas de trabalho, organização política e sociabilidade. Em sua pesquisa, a autora percebeu forte relação entre os comerciantes e os artistas, defendendo que, em ambos os casos, os momentos de lazer e trabalho eram mesclados. Até 1939, a Casa dos artistas integrou o conjunto de sindicatos da União dos Empregados, da qual fazia parte os comerciários, sendo realocada

do ano seguinte para a Federação dos Trabalhadores em Empresas de Radio Difusão Cultural e Artística, que englobava os sindicatos de radialistas²³¹.

A vinculação entre comerciários e artistas no tocante enquadramento de função também encontrou espaço em Buenos Aires, mas sem o mesmo resultado legal que se verificou no Rio de Janeiro. O deputado socialista Moret, em 1934, na tentativa de pensar os artistas no universo do trabalho, enviou à câmara um projeto, que não foi aprovado, no qual se buscava equiparar em direitos os artistas e empregados do comércio²³². Embora não seja possível comprovar, é possível sugerir que Moret tinha conhecimento sobre o histórico da Lei Getúlio Vargas que era aplicada no Brasil e soubesse que ela teve muita influencia da legislação aplicada aos comerciários. No Rio de Janeiro, as relações entre os artistas e os empregados de comércio eram intensas. Muitas vezes, as ajudas mútuas aconteciam entre as próprias instituições de classe desses grupos. Várias reuniões da Casa dos Artistas eram feitas em espaços dos comerciários, categoria que frequentemente apoiava os eventos dos artistas.

Esse projeto foi apresentado na tentativa de enquadrar os artistas no regime de 35 horas de descanso, como geralmente cabia aos operários e empregados. De acordo com a lei 11.460, os empresários teatrais optaram por gerir seus negócios de maneira diferente – em turnos de 17 horas e meia –, sendo necessário que se fizesse o suprimento de dois ensaios semanais, que normalmente era descumprido. Pela maneira como se aplicava a lei nos teatros, os atores não tinham as horas integrais de descanso. A não obediência ao acordo estabelecido fazia com que a forma de se colocar a lei não melhorasse suas condições de trabalho dos artistas. A diminuição do cansaço das apresentações, a possibilidade de fazer descanso físico e de voz, além do estudo dos papéis eram os argumentos dos atores para serem enquadrados no regime de 35 horas de descanso.²³³

Mesmo sem ter o projeto de Moret regulamentado, em 1935, os conflitos continuaram dentro e fora da AAA, pois parte dos sócios desejam que, independente de determinações legais, a instituição defendesse interesses gremiais, ao invés de apenas satisfazer suas as demandas mutuais. Por dentro da AAA, esses sócios, apesar da derrota do projeto de Moret, continuaram levando a cabo a briga pelas 32 horas seguidas de descanso semanal, o que foi conseguido depois de exaustivos debates e à revelia de

²³¹ Anuário da Casa dos Artistas (RJ), 1940. “Ata da Assembleia Geral Extraordinária que processou o enquadramento do Sindicato às exigências do Decreto-lei no 1492, de 5 de julho de 1939.

²³² La Vanguardia (Buenos Aires), 01/03/1934. “Texto y considerandos del proyecto del Diputado Moret”.

²³³ La Vanguardia (Buenos Aires), 01/03/1934. “Texto y considerandos del proyecto del Diputado Moret”.

autores e empresários.²³⁴ A entidade patronal reagiu a essa regulamentação declarando que artistas não eram proletários e a AAA não podia ter funções de sindicato. Essa luta retomou um debate em voga durante as greves de 1919 e 1921 sobre a natureza do trabalho artístico em Buenos Aires:

Nós somos proletários do teatro. Queiram ou não queiram os autores. Somos os proletários que pintaremos a argila cinza que nos deixaram em um livro. Somos proletários... E o artista que sendo muito, sendo excepcional, representando valores múltiplos que se chamam Sasha Guitry ou que se chama Shakespeare, se é que lhe parece menos digno interpretar no palco que cuidar dos cavalos na porta do teatro *El Globo*, aonde se iniciaram suas inquietações de interpretes.²³⁵

Por conta de acirrados debates internos, em 1935, os sócios mais ativos da AAA decidiram formar o *Sindicato de Actores*²³⁶, que se tornou um braço independente e dedicado apenas a lutar por direitos trabalhistas, enquanto a AAA mantinha apenas a função beneficente. As conquistas empreendidas pelo Sindicato fizeram com que, pela primeira vez, a AAA aceitasse abraçar questões sindicais, sendo uma entidade reconhecida pelos outros componentes da “família teatral”. Tendo isso em vista, em 1937, o *Sindicato de Actores* e a AAA se fundiram exercendo função beneficente, mutualista e sindical. Essa experiência foi fundamental para uma nova tomada de consciência da AAA com relação ao seu suposto status frente às transformações no mercado das diversões e na construção de uma identidade dos artistas como parte da classe trabalhadora.

3.3 – A “família teatral” e a “classe teatral”

Apesar das dificuldades de pensar algum tipo de homogeneidade dentre os representantes das subcategorias de artistas, é possível fazer esforço, em certa medida anacrônico, na direção de entender toda essa enorme gama de personagens como parte constituinte de um todo teatral. A forma que as associações interpelavam seus membros pode oferecer pistas importantes sobre os incluídos e excluídos na categoria em cada cidade. No Rio de Janeiro, foi muito usado o termo “classe teatral”, enquanto em Buenos Aires se falava da “família teatral”. Na edição de 28 de dezembro de 1943, o jornal *El Pampero* de Buenos Aires publicou a manchete: “*Diose solución al conflicto que dividía*

²³⁴ La Vanguardia (Buenos Aires), 06/03/1935. “Empresarios y autores provocan a los gremios obreiros del teatro – términos em que está planteado el conflicto”.

²³⁵ Noticias gráficas (Buenos Aires), 11/02/1935. “El interprete es um obrero y el obrero tiene conquistado derecho al reposo semanal”.

²³⁶ Fundado em 1935 depois de uma acirrada discussão de assembleia. Teve como um dos principais líderes Pedro Quartucci e Isis Marga. Eles criaram o Sindicato para defender os interesses sindicais, enquanto a AAA estava restrita à política de beneficência, assim orientado que ninguém se desfiliasse da AAA. Ver: El diário (Buenos Aires), 15/02/1935. “Nueva entidad teatral”.

la *Família Teatral*”. Isso pode nos oferecer uma ferramenta para tentar entender como se construiu uma possível identidade, e até mesmo consciência, de grupo entre os artistas das duas cidades.

Figura 14 - Classe Teatral sendo interpelada a votar pelo delegado eleitor



Fonte: Fundo “Casa dos Artistas/RJ”, Funarte/RJ.

Outro desafio importante é atentar para a relação entre dono da companhia e os artistas. Como já vimos, não é possível fazer uma correlação direta entre o primeiro ator, que era artista-empresário, e um industrial, embora ambos fossem donos dos meios de produção. Assim, o empresário, que muitas vezes era também intérprete, fez da condição dos artistas no mundo do trabalho algo bastante peculiar. Tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires, as maiores reclamações dos empresários giravam em torno do alto preço dos impostos e do valor, das condições e da pouca oferta de teatro. Quando em excursões pelo interior, os empresários atribuíam as dificuldades a arranjos locais com quermesses, cinemas e outros meios de diversão que não permitiam a entrada de companhias teatrais itinerantes (SILVA & ABREU, 2009, 134 - 200) (KLEIN, 1988, 41).

Segundo Velasco (2012, 155 – 158), a dimensão da “família-teatral” era muito importante para os artistas portenhos. A autora mostra que essa identificação tem três vertentes: 1) identificação pelo ofício; 2) diferenciação interna; 3) e criação de um elo “familiar”. Essas características diferenciariam os artistas, e seu regime de trabalho, dos operários. Por isso, existia a suposição de que a luta de classe não teria espaço no mundo

teatro. Ao invés de partes em conflito, haveria uma família formada por atores, autores e empresários. Essa tese se justificou pelo menos até o final dos anos 1920 pela estabilidade das companhias. No entanto, no pós-1930, as companhias argentinas perderam sua estabilidade e a ideia da “família teatral”. Apesar de forte, não se sustentava frente aos conflitos cotidianos.

Na segunda metade dos anos 1920, com o pacto tripartido²³⁷ e as ações de Marcelo Alvear²³⁸, houve a falsa impressão de que a tão falada “família teatral” estaria unida e sem problemas. A tríade que formava a “família teatral” portenha era constituída pelos autores, intérpretes e empresários de teatro. Tal esquematização mostra a elitização dos envolvidos no mundo do trabalho teatral. Uma série de reivindicações protagonizadas por maquinistas, coristas, bailarinas, porteiros, cenógrafos entre outros eram simplesmente ignoradas ou tratadas como conflitos menores pela “família teatral” portenha. Isso ficou muito evidente na atuação da *Sociedad Argentina de Variedades y Circos*, que só emergiu nos relatos da AAA em momentos de efervescência de lutas e de demandas trabalhistas pós-1935.

O período entre 1924 e 1929 em Buenos Aires ficou conhecido como de “harmonia da família teatral”. No entanto, mesmo considerando a “família” composta por apenas os três membros, essa harmonia era ilusória, pois a AAA estava completamente subjugada ao pacto tripartido e a *Sociedad Argentina de Autores* (SADA)²³⁹ passava por uma situação financeira muito complicada, fazendo com que o Círculo de Autores se tornasse a mais significativa representante dos autores argentinos. Nesse período, as demandas que partiram dessa “família” tiveram um caráter bastante abrangente. Fundou-se o Partido “Gente de Teatro”, que participou das eleições municipais de 1926, conseguindo eleger o artista-empresário Paraviccini como vereador.

Velasco (2012, 152 - 154) descreveu alguns desentendimentos a respeito da lista do partido, que não foram identificados por Klein (1988). Embora oficialmente as instituições não tenham tomado partido nas eleições, por conta de impedimentos dos seus estatutos, elas ofereceram espaços físicos e usaram os intervalos das peças como espaço de propaganda. As principais demandas do partido tinham a ver com a diminuição dos impostos, prometiam teatros gratuitos nos bairros e a abertura do Teatro Colón para a

²³⁷ Acordo estabelecido entre as sociedades de autores, atores e empresários que contou com a participação da AAA a partir de 1924.

²³⁸ Político de grande simpatia entre os artistas e presidente da Argentina entre 1924 e 1929.

²³⁹ Sociedade de autores teatrais que rivalizava com o Círculo de Autores que tinha acordo bilateral com a SADET e contava com muitos autores-empresários.

população e, além disso, faziam apelos gerais sobre o custo de vida e os transportes. A busca pela harmonia da “família teatral” visava superar eventuais problemas classistas, já que relevantes pessoas do meio negavam que os artistas – sobretudo atores, autores e empresários – pudessem fazer parte da classe trabalhadora.

No Rio de Janeiro, a harmonia entre os setores das diversões não foi feita com o objetivo de negar a luta de classes, mas de contê-la. Admitia-se que, no ambiente teatral, existiam conflitos que eram gerados em qualquer relação de trabalho, como também se reconhecia que no meio teatral a exploração e a demanda por direitos não eram iguais a de uma fábrica. A ideia da “classe teatral” apresenta três possíveis interpretações e usos: a **primeira** nivelando todos os envolvidos com o teatro e as diversões, a **segunda** tratando apenas dos que se enquadrariam como “operários intelectuais”, trabalhando como contratados em teatros ou outras empresas. Seria possível também admitirmos uma **terceira** visão: a classe teatral sendo formada apenas pelos “verdadeiros” elementos teatrais, comprometidos com a arte, com a cultura e com a nação. Contrariamente aos “verdadeiros”, existiam os que atuavam apenas pelo próprio sustento e eram absolutamente despreocupados com os valores morais e artísticos.

Foi possível verificar essas três possibilidades analíticas nos anuários da Casa dos Artistas que, segundo a necessidade, ativava um ou outro conceito. O primeiro criava uma identidade comum a todos os artistas, fazendo-os se reconhecerem e solidarizarem com colegas que estivessem sofrendo preconceitos sociais ou que estavam desempregados. A segunda era empregada quando se pretendia reclamar das condições de trabalho e, finalmente, a terceira tinha a finalidade de exaltar algum artista ou era usada, também, quando se tratava de fazer oposição a formas de diversão diferentes do teatro. Nesse último ponto, defende-se que existiria uma oposição entre o teatro e o cinema, pois o objetivo primordial do teatro não seria divertir, mas ensinar.

Essa diferença de discurso entre a AAA e a Casa dos Artistas se materializou na função social que cada instituição desenvolveu em determinado espaço de tempo. Já que em Buenos Aires se falava de uma “família teatral”, não haveria necessidade de existir um sindicato. No entanto, no Rio de Janeiro, onde se construiu o discurso de “classe teatral”, era essencial que houvesse uma entidade classista e disposta a trabalhar em conjunto com o Estado e a sociedade civil no impedimento de conflitos sociais emergentes das relações de trabalho.

3.4 – As associações de artistas e suas estratégias

Tanto a AAA quanto a Casa dos Artistas compartilham dois possíveis marcos importantes: o primeiro no final da 1ª Guerra Mundial, quando se formaram como associações que congregavam artistas, e o segundo no Pós-Crise de 1929, quando passaram a ver a necessidade de uma atuação classista. A ação do Estado, facilitando ou impedindo trâmites legais, e a sua postura no que dizia respeito aos conflitos ligados à relação entre capital e trabalho no teatro foram fundamentais para entender o papel das associações em cada sociedade e no enfrentamento de questões ligadas ao mundo do trabalho.

A entrada com peso do rádio e do cinema no mercado das diversões, que passaram a ser concorrentes avassaladores para o teatro, fez com que os envolvidos com a arte tivessem que pensar estratégias para manter a produção teatral devido a tamanha competição. Progressivamente, as instituições se transformaram e agregaram valores, funções e personagens, o que fez com que tanto a AAA, quanto a Casa dos Artistas se transformassem em instituições de classe.

Esse processo foi vivenciado de maneiras distintas por cada instituição. A Casa dos Artistas ganhou novas funções segundo as necessidades e os possíveis espaços que poderia ocupar na sociedade em uma articulação entre artistas-empresários e o Estado ainda no período da República Oligárquica. Enquanto isso, a AAA, até a década de 1940, teve que lidar com o questionamento sobre o caráter da instituição e a natureza do trabalho dos artistas a partir do conflito entre amplos setores da sociedade portenha e até mesmo os próprios sócios. Essas diferenças no processo de assimilação da luta classista tiveram o Estado Nacional como um dos principais interlocutores. Enquanto o Governo Varguista reforçou o papel da Casa dos Artistas como organizadora da categoria – em muito contra a vontade de parte da “classe teatral” –, tornando-a sindicato único, a AAA não teve o mesmo apoio, apresentando ainda rachas internos, pressão negativa dos empresários e da imprensa, e mesmo oposição do Estado para assumir a função classista. Do ponto de vista oficial, Leonardi e Mauro (2014) defendem que, apenas partir de 1943, com Perón na Secretaria do Trabalho e Previsão (STyP), os artistas passaram a ser entendidos pelo Estado como trabalhadores. No entanto, a AAA não foi a instituição que o poder público

considerou a melhor para cumprir o papel de arregimentar a “gente de teatro”. Contrário a isso, Perón fomentou novas instituições para enfraquecer a AAA²⁴⁰.

Considerando o desempenho de funções classistas um processo que se desenrolou em meio a debates em cada instituição, tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires existia a incógnita sobre como entender os artistas no mundo do trabalho. No Brasil, além da Lei Getúlio Vargas, outras duas leis foram fundamentais para a regulamentação do trabalho dos artistas – a Lei de Sindicalização (Decreto no 19.7007 de 19 de março de 1931) e a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). Na primeira os artistas foram considerados “operários intelectuais”, o que fundamentou que sem maiores discussões a Casa dos Artistas fosse transformada em sindicato oficial. Na CLT foi garantido para os artistas os mesmos direitos dos operários, apenas agregando parágrafos aos itens nos quais havia alguma necessidade de versar sobre peculiaridades. Segundo Barros (2005, 297 - 306), a lei de regulamentação de trabalho do artista de 1928, protagonizada por Vargas, foi um ensaio para a CLT.

Em resumo, o diálogo amistoso entre a Casa dos Artistas e o Poder Público Brasileiro já era uma estratégia para a Casa dos Artistas antes da crise de 1929, enquanto a AAA se colocava como uma instituição independente. A partir da crise que prejudicou vários setores da economia e abriu espaço para popularização de formas de diversão diferentes do teatro, o Estado começou a ser interpelado pelas associações de artistas para auxiliar e fomentar o “Teatro Nacional”. Para a Casa dos Artistas, esse discurso nos anos de 1930 marcou a continuidade, ainda que forçada, de uma estratégia adotada desde sua fundação. Entretanto, para AAA, pedir o apoio estatal inaugurou uma nova fase que contrariava uma série de pressupostos de independência e de autogestão que contradizia o caráter autônomo da instituição.

Em 1933, o autor teatral e representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) que se tornou diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT) no Brasil na década de 1940 – Abadie Rosa –, em viagem à Buenos Aires, foi muito bem acolhido por jornalistas e artistas portenhos. No dia 27 de janeiro de 1933 ele concedeu uma entrevista ao jornal *Crítica*, na qual expôs sua opinião sobre a gravidade crise do teatro e, com isso, justificava a necessidade de financiamento estatal no setor, tanto na Argentina quanto no

²⁴⁰ Esse é o caso do *Sindicato del Espectáculo Público*, planejado em 1944, e da *Asociación Gremial de Actores Argentinos* (AGAA), oficializada como Sindicato dos atores em 1946, sendo ambos criados pela iniciativa pessoal de Juan Perón.

Brasil. Abadie estava reproduzindo um discurso que as associações teatrais procuravam assumir ao marcar a importância da atuação do Estado no âmbito teatral.

Crítica: - O teatro no Brasil faz seis anos que se encontra em crise. A produção diminui e os êxitos ficam escassos. As causas...

Abadie: -Múltiplas, O cinema falado, a depressão econômica e a falta de amparo oficial.

Crítica: - Amparo oficial?

Abadie: - Sim; o teatro, dirão os senhores, tem forças próprias. É verdade e tantas são que já vislumbramos um futuro promissor.²⁴¹

A busca progressiva pelo apoio estatal fez com que as relações entre o Estado e a AAA se tornassem mais amistosa, de maneira que pretensão sindical era condenada, mas o caráter beneficente acabou sendo incentivado pelo poder público. Por exemplo, em 1937, o Estado argentino passou a encaminhar para a instituição a quarta parte dos impostos pagos pelas companhias estrangeiras que permaneceram por mais de 75 dias no país²⁴².

A relação entre o governo argentino e os artistas nos pós-1930 era complexa. Antes do período que conjugou a crise econômica mundial e a queda do governo radical devido ao golpe que inaugurou a chamada “década infame”²⁴³, sequer a instituição tinha sua existência oficializada junto ao poder público. Mesmo formada em 1919, apenas em 1930 a AAA foi reconhecida como pessoa jurídica, com o nome de *Asociación Argentina de Actores de Protección y Ayuda Mútua*. No entanto, esse benefício não se refletiu em simpatia ao regime.

Iniciam no fim do século anterior os atores na República, a constituição de Associações Profissionais, que cristalizam a segunda década da atual (ano 1919) na organização da Asociación Argentina de Actores, reconhecida como pessoa jurídica pelo Superior Governo da Nação com data de 8 de julho de 1930, que agrupa no seu seio todos os interpretes de teatro, sem distinção de ideias e nacionalidades cujo número de membros na atualidade apresenta mais de 1.600 sócios.²⁴⁴

A estratégia da AAA ao buscar apoio público se refletiu na conclusão da obra da *Casa del Teatro*²⁴⁵ em 1938, mas pensada em 1924 pelo ex-presidente Marcelo Alvear²⁴⁶; na construção de uma colônia de férias em Córdoba, feita com a associação entre atores, autores, empresários e o governo da província²⁴⁷; na criação do *Teatro Nacional de*

²⁴¹ Crítica (Buenos Aires) 27/01/1933. “El espectador brasileño gusta del género Frívolo”.

²⁴² Ordenanza Municipal de Buenos Aires, 8642 de 19/11/1937.

²⁴³ Período iniciado em 6 de setembro de 1930 com a deposição do então presidente Hipólito Irigoyen marcado pela corrupção e fraudes eleitorais.

²⁴⁴ Carta da AAA para a Secretaria de Trabajo y Providencia de 4 de setembro de 1944 publicada em Hechos de Máscara (Buenos Aires), abril de 1945.

²⁴⁵ Edifício em Buenos Aires que abrigava a sede das instituições dos autores, atores e empresários, além de servir como casa de repouso e asilo para artistas doentes ou sem capacidade de trabalhar.

²⁴⁶ La Prensa (Buenos Aires), 05/01/1938. “Fue inaugurado ayer el edificio de la Casa del Teatro”.

²⁴⁷ Hechos de Máscara (Buenos Aires), janeiro de 1941. Inauguróse Nuestra Casa de Descanso”

Comédias; na transformação do Teatro Colón em propriedade da cidade e na promoção de espetáculos abertos com a participação de grupos de amadores (KLEIN, 1988, 33- 34).

Figura 15 - Inauguração da Casa de Descanso em Córdoba com a presença de membros das associações de artistas, empresários e autores argentinos. Ao centro está o governador de Córdoba que financiou parte da construção do prédio e cedeu o terreno



Fonte: Hechos de Máscara, janeiro de 1941.

Na década de 1940, a tática de alinhar-se com o Estado tomou novos contornos, pois o governo assumiu o papel de conciliador da “família teatral”, mediando os conflitos do um mundo do espetáculo. A AAA e outras associações congêneres acenaram positivamente para o governo iniciado após o golpe militar de 1943. Os jornais de 18 de junho de 1943 publicavam a adesão de associações artísticas, entre elas a AAA, ao governo provisório²⁴⁸. Tendo recebido o apoio de grupos envolvidos com o teatro, promoveu-se a criação da *Comisión Nacional de Cultura*, que visava apoiar e premiar iniciativas pelo “Teatro Nacional” e formação de companhias oficiais que se apresentavam no Teatro Cervantes²⁴⁹.

A arte popular, enquanto o povo, as massas, os ambientes de trabalho, vibram ao impulso da emoção estética que provocam as obras de nossos grandes gênios. Não podemos aceitar que as massas trabalhadoras, os proletários de nossas fabricas ou de nossos campos, sejam de uma sensibilidade estética diferente do restante dos argentinos, nem que necessitem, para alcançar a elevação dignificadora de seus sentimentos, meios nem obras distintas das que compõem nosso acervo artístico. O que é nacional é deles também; o que ilumina nossos espirito e suscita nosso aplauso como atividade criadora é de todos os argentinos. Não é um teatro do povo, mas um teatro nacional para o povo argentino. Finalmente expressou-se o governo nacional, surgido do movimento do 4 de junho, divide com os membros da Comissão de Cultura todo quanto tenha a dignificar os costumes de nosso povo.²⁵⁰

²⁴⁸ Ver por exemplo El Pueblo (Buenos Aires), 18/06/1943. “Entidades Artísticas Ofrecieron su Colaboración al Gobierno”.

²⁴⁹ Ver: <http://www.teatrocervantes.gob.ar/archivo/> acessado em 23/07/2017 às 11:00h.

²⁵⁰ Fragmento do discurso do Ministro da Justiça e Instrução Pública – Elbio Carlos Anaya – na distribuição de prêmios da Comissão Nacional da Cultura. Publicado por Hechos de Máscara de setembro de 1943.

Motivada pela nova postura estatal frente à organização dos artistas, em 1944 a AAA anunciou um concurso que premiou textos que tratassem da relação entre o teatro e o Estado, sem fazer restrição quanto à nacionalidade do autor ou a língua na qual o texto estivesse escrito. Durante o primeiro semestre de 1945, a *Hechos de Mascara* publicou os textos vencedores. Os assuntos eram diversos, versavam sobre a relevância do teatro no cenário internacional, o fomento da cultura nacional, a importância de premiar os artistas, entre outros. Em meio a essas produções, destacou-se um texto que versava sobre os limites da ação governamental, alegando que o Estado deveria ser um financiador do teatro, mas sua interferência direta na produção comprometeria a função libertadora da arte²⁵¹.

Os governos de Perón e Vargas são bastante distintos entre si, embora seja possível fazer muitas relações, inclusive no âmbito da política cultural (FIORUCCI, 2004). Entre elas, está a questão que os artistas ganharam espaço, legalmente, como trabalhadores, sendo os dois líderes políticos nacionais fundamentais para construção de sindicatos no setor das diversões. Ao contrário do que se possa imaginar, gestão de presidentes preocupados com a causa sindical e com a cultura não foi um benefício imediato para as associações que precisaram lidar com o autoritarismo de suas políticas.

A transformação da Casa dos Artistas em Sindicato único teve a intenção de diminuir as tensões no ambiente teatral, no qual muitas associações, de diversos posicionamentos político-ideológicos, competiam pela representação dos artistas (VERAS, 2014, 09 – 22). Assim, é possível sugerir que a rapidez da transformação da Casa dos Artistas em Sindicato – no mesmo ano em que foi posta em vigor a lei 19.770 que regulava a sindicalização das classes patronais e operárias – foi uma estratégia de conter os conflitos de classe no mercado de diversões brasileiro concedendo o título de sindicato oficial à entidade menos combativa do ponto de vista político e ideológico.

Quando a Casa dos Artistas se tornou Sindicato em 1931, passou a se chamar “Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (Casa dos Artistas)” e os sócios registrados como empresários teriam de ser excluídos do quadro social do Sindicato. Todavia, destacando o caráter não conflitivo da Casa dos Artistas em suas origens sindicais, a existência dos artistas-empresários fez com que a Casa dos Artistas continuasse com empregadores no seu seio, desde que não com funções de diretoria. Em 1939, a permanência dos empresários provocou algumas críticas no sindicato recém-

²⁵¹ Hechos de Máscara (Buenos Aires), junho de 1944. “Le theatre n’est pas un tehoreme” por Raquel Sajón e Pablo Varma.

formado e a efetiva expulsão dos mesmos – ou sua transformação em sócios cooperativos, usufruindo apenas dos serviços de beneficência da instituição e sem possibilidade de voz, voto ou presença nas reuniões enquanto fossem empresários.

O sistema de sindicato único, estabelecido pela lei 19.770, possibilitava ao Estado oficializar o sindicato que lhe convinha e ao mesmo tempo colocava na ilegalidade todas as associações concorrentes. Assim, instituições de organização de artistas que insistiram em concorrer com a Casa dos Artistas passaram a agir na ilegalidade, pois ela tinha sido reconhecida como sindicato oficial e detinha a exclusividade na organização e arregimentação desses trabalhadores. Todos os profissionais que pretendessem atuar no meio de diversões também precisavam estar filiados a ela como forma de assegurar seus direitos trabalhistas. Apesar desse dispositivo, alguns artistas, certamente por discordância ideológica, exerceram o trabalho artístico sem se tornar membro do sindicato, como era o caso de Jararaca da dupla Jararaca e Ratinho (FORTES & VERAS, 2016). É possível observar na transcrição abaixo que houve embates entre os artistas em aceitar a Casa dos Artistas como sua única representante:

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 19.770 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 tem poderes miraculosos da vara de Moises 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 acertada.

De quem 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 São Paulo e nesta capital novas sociedades, que 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, contrariam 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 Rio de Janeiro, existindo, como existe, a CASA DOS ARTISTAS. Alegarão que o quadro da CASA DOS ARTISTAS 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”²⁵² **(grifos da autora)**

Nessa longa matéria, percebemos que o sindicato reafirmou sua posição de cooperação com o Estado, apesar da insatisfação de parte da categoria. Mesmo descontentes, cada vez mais artistas foram atraídos para o Sindicato, pois as medidas estatais para a questão gremial faziam com que aqueles que não fossem membros do Sindicato e que não tivessem carteira de trabalho estivessem, ao menos legalmente, impedidos de trabalhar e desprotegidos. Dessa maneira, mesmo com muitas críticas e oposições, a Casa dos Artistas se tornou o principal agente de mobilização legal dos artistas no que dizia respeito às conquistas trabalhistas e de diálogo da categoria com o Estado.

A criação de um sindicato para os atores portenhos seguiu lógica bastante distinta, pois a AAA, apesar dos esforços para conseguir se tornar o sindicato oficial da categoria, teve suas expectativas frustradas pelo próprio Perón. Ao invés de legalizar a AAA como sindicato de classe, para surpresa de todos, ele promoveu, quase que pessoalmente, a montagem do chamado *Sindicato del Espectáculo Público* em 1944. Antes disso, já em 1944, dando como certa sua transformação em Sindicato, a AAA mudou seu nome de *Asociación Argentina de Actores de Protección y Ayuda Mútua* para *Asociación Argentina de Actores de Protección y Previsión*²⁵³. Com essa medida aparentemente inesperada por parte da AAA Perón passou a ser considerado um traidor: “Judas mina as esperanças, gasta nossas vontades, explora nossos valores. Ataca nossa união. Ali onde se predica o ódio e a discórdia, estejamos certos que onde Judas trabalha aumentando as dificuldades e as inquietações”²⁵⁴.

A surpresa da AAA no rompimento com Perón se deu porque, desde 1943, o militar aceitava o diálogo e a mediação da AAA nas questões relativas ao trabalho no universo teatral com certo benefício para os atores. No primeiro contato entre a “família teatral” e Perón, os empresários tiveram que acertar suas dívidas com os atores e o político ordenou que se colocasse “um ponto final às questões suscitadas pela aplicação dos pactos intersindicais”²⁵⁵. Em outro conflito, em 1944, também com sua mediação foi firmado o acordo conhecido como “*Convenio Perón*”, que estabeleceu o reconhecimento mútuo das

²⁵² Boletim informativo Casa dos Artistas, RJ Out 1933. “Ação sindical da Casa dos Artistas”

²⁵³ Hechos de Mascara (Buenos Aires), Agosto de 1944. “Consócio Amigo”

²⁵⁴ Hechos de Mascara (Buenos Aires), outubro de 1945. “Judas”

²⁵⁵ Ver por exemplo: El Diario (Buenos Aires), 30/12/1943. “Fué suscrito el Pacto en la Cecretaria de P y Trabajo. El Cnel Juan Perón habló”.

três entidades (atores, autores e empresários), o repasse dos empresários de uma contribuição de cinco centavos por espectador para atender às caixas de socorro das três instituições, além de contribuições por funções para a AAA²⁵⁶.

Frente ao interesse da STyP, no tema das divergências no mundo de trabalho teatral, a AAA passou a escrever para a repartição relatando os principais problemas do teatro e fazendo algumas sugestões que acabaram sendo ignoradas pela Secretaria. De todo modo, as relações entre a STyP e a AAA eram bastante amistosas. Perón participava das festas da sociedade e mantinha bom relacionamento com seus líderes. Por sugestão do militar, os artistas filiados da AAA participaram de coletas de dinheiro e mercadorias em benefício da província de San Juan, que sofrera um violento terremoto em 1944. Os membros da AAA fizeram apresentações para arrecadar dinheiro para a causa²⁵⁷, inclusive.

Assim, a AAA passou a acreditar que, finalmente, poderia se tornar também sindicato, já que as demandas sociais dos artistas no interior do mundo do trabalho começaram a ser atendidas. A crescente atuação no setor sindical e trabalhista e a forte centralização do governo militar fizeram com que os conflitos resultantes da tensão entre autores, atores e empresários encontrassem lugar no gabinete de Perón²⁵⁸. Com isso, os artistas passaram, cada vez mais, a ser tratados como trabalhadores e as políticas estatais para os Sindicatos foram progressivamente sendo dialogadas também com AAA. Desde esse período, a instituição passou a se aproximar do governo e a fazer pedidos para se tornar Sindicato. Apesar das promessas, a autorização efetivamente não era dada.

A relação entre Perón e a AAA começou a apresentar fortes ruídos quando Perón surpreendeu a todos com a criação do “*Sindicato del Espectáculo Público*”, no fim de 1944. Essa instituição criada a partir do esforço público foi entendida pelas sociedades de artistas e técnicos já existentes como uma tentativa de reorganizar a categoria, boicotando as instituições previamente organizadas. Dessa maneira 12 entidades vinculadas ao mundo do espetáculo, somando vinte mil pessoas, colocaram-se contra o projeto estatal

²⁵⁶ Hechos de Máscara (Buenos Aires), janeiro de 1944. “Ratificación de la Solidariedad entre las Entidades Teatrales”.

²⁵⁷ Exemplos de demonstração de solidariedade entre a instituição e o Estado podem ser localizadas em eventos descritos nas edições de janeiro, fevereiro, março e abril de 1944 na revista da associação de atores, Hechos de Máscara.

²⁵⁸ Hechos de Máscara (Buenos Aires), Janeiro de 1944. “Arfirmación de Principios y Sintesis de la Obra Realizada por la Asociación Argentina de Actores, elevada a la Secretaria de Trabajo y Previsión”.

e formaram a *Federación Argentina del Espectáculo Público* (FADEP) em 14 de junho de 1943²⁵⁹. Declarando que:

Até 1943 as entidades que hoje integram a Federação desfrutavam da mais ampla liberdade de ação para desenvolver sua gestão sindical dentro das práticas de entendimento direto com os empregadores de cada um dos setores de trabalho. A partir dessa data, o grêmio do espetáculo público viu perturbada sua atividade regular pela aparição de pseudo-sindicatos, reconhecidos pelo governo “de fato”, com decididas intenções de confundir os que, obedecendo a um mal ensaio de sindicalismo dirigido, pretenderam comprometer em sua tentativa valores isolados de cada setor, arremessando o gérmen destrutivo da autonomia e independência gremial, princípios básicos do sindicalismo autêntico.²⁶⁰

Perón justificou sua iniciativa declarando que o setor de teatro, cinema e rádio não poderia ser organizado, pois carecia de diálogo e conexão entre os diferentes personagens que protagonizavam os conflitos. De fato, durante as décadas de 1930 e de 1940, foi noticiada uma série de problemas, muitos dos quais ele mesmo mediou sem resolução duradoura²⁶¹. Assim, a FADEP foi uma demonstração de força das instituições do mercado das diversões que se por um lado mostrava que Perón estava equivocado, por outro gestava uma maneira bastante singular de organizar a luta dos artistas de todas as naturezas e técnicos pela primeira vez unidos. Formaram a *Federación Argentina del Espectáculo Público* (FADEP) que as seguintes instituições: *Asociación Argentina de Actores*, a *Asociación Argentina de Artistas Circenses y de Variedades*, a *Asociación de Músicos de la Argentina*, *Asociación del Profesorado Orquestal*, a *Asociación Gente de Radioteatro*, a *Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina*, a *Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música*, a *Sociedad Argentina de Locutores*, a *Sociedad Argentina de Técnicos Operadores de Radiotelefónicos*, a *Sociedad General de Autores de la Argentina* (ARGENTORES) e a *Unión de Electricistas de Teatro* e a *Unión Maquinistas de Teatro*.²⁶²

3.4.1 – Os artistas também podem fazer greves?

No Rio de Janeiro, não se tem notícia de nenhuma greve articulada pela Casa dos Artistas, ou mesmo promovida por uma associação concorrente. Existe o registro de que os empreendimentos teatrais da Empresa Pascoal Segredo foram palco das duas greves

²⁵⁹ Hechos de Mascara (Buenos Aires), setembro de 1945. “De interés para el gremio. A nuestros consocios. A propósito de la constitución de la Federación Argentina del Espectáculo Público.”

²⁶⁰ Boletim ARGENTORES (Buenos Aires), julho de 1945. Año XI No 47. p. 36 “Federación del Espectáculo Público”. – Biblioteca Argentores.

²⁶¹ Radiolandia (Buenos Aires), 08/01/1944. Volvió la Paz al seno de la Familia Teatral con la firma de un convenio de solidaridad”.

²⁶² Hechos de Mascara (Buenos Aires), setembro de 1945. “De interés para el gremio. A nuestros consocios. A propósito de la constitución de la Federación Argentina del Espectáculo Público.”

de artistas feitas no Rio de Janeiro na década de 1910. A primeira se deu em 1913, quando houve um desentendimento geral sobre a data da estreia da revista “O prato do dia” por conta do sucesso de outro empreendimento, que fez com que os artistas não recebessem seus ordenados no dia estipulados.²⁶³ E outro episódio em 1915, quando, ao arrendar o teatro São José, o empresário que comandava a companhia, Sr. Gonçalves, não pagou a quinzena que estava atrasada há 21 dias²⁶⁴.

Em 1927, houve uma espécie de greve articulada por artistas-empresários contra a portaria do juiz Melo Matos que proibiu a presença de menores no teatro de revista. Procópio relata que houve paralização de artistas dos principais teatros da capital carioca e invasão do Carlos Gomes, teatro onde a companhia não suspendeu as apresentações, em protesto contra a portaria. Procópio explicou que, mesmo trabalhando com comédias, por solidariedade de classe, entre eles a cobiçada atriz e empresária do teatro de revista Margarida Max, também paralisou suas atividades. A resolução desse conflito se deu com recuo do judiciário, que estabeleceu que menores de idade poderiam ir ao teatro de revista desde que acompanhado dos responsáveis (PROCÓPIO, 2000:110 – 118).

Tanto as paralizações da empresa Pascoal Segreto quanto a resultante da Portaria de Melo Matos tiveram caráter isolado. Assim, a greve não foi um instrumento de luta coletiva usualmente empregada pelos artistas cariocas. Seus breves momentos foram restritos ao primeiro quarto do século XX. Contudo, as greves sempre estiveram no horizonte de artistas e empresários portenhos. Durante todo o período estudado, a greve era uma espécie de fantasma que rondava os conflitos de todos os níveis no ambiente teatral argentino.

Hobsbawm (2005, 388 – 397) defendeu que a greve seria um dos maiores instrumentos de pressão dos trabalhadores frente aos patrões. No entanto, no caso dos artistas portenhos, constituía-se um grupo de pessoas não identificadas como trabalhadores, mas que empregavam essa tática. No período estudado, os artistas argentinos fizeram três greves (1919, 1921, 1945), além dos inúmeros conflitos que encontraram solução, ainda que temporária, sem que se paralisassem as funções teatrais.

Outro ponto interessante para reflexão é sobre como os artistas poderiam arquitetar suas greves, pois não havia, fisicamente, uma produção a parar. A experiência dos artistas portenhos mostrou uma organização baseada em autogestão e ação direta com a montagem de cooperativas nas quais os artistas revezavam os primeiros papéis com a

²⁶³ O imparcial, 24/04/1913. “Theatro S. Pedro – Greve de artistas”

²⁶⁴ Gazeta de notícias, 18/05/1915. “Uma greve de artistas”.

intenção de superar hierarquias do palco. Para os atores, a greve significou trabalhar mais, usar o reconhecimento público para fazer coletas de dinheiro em benefício do fundo de greve, divulgar suas pautas de luta nos intervalos das peças ou mesmo se ancorar suas causas nos textos escolhidos para as apresentações. Sobretudo, a montagem das greves exigiu a formação de um amplo leque de apoio entre os que trabalhavam no teatro e outras entidades da sociedade civil.

A história da fundação da AAA se confunde com a da primeira grande greve de artistas nacionais em Buenos Aires. Esse evento esteve associado à luta contra as sessões de *vermuth*²⁶⁵, que não eram pagas pelos empresários e se constituíam para o artista em um trabalho obrigatório, mas sem remuneração. Essa sessão era posta em cartaz, inicialmente, apenas aos fins de semana, sendo posteriormente expandida também para as quintas e sextas, e em meados dos anos vinte ocorriam todos os dias. Essa situação de exploração atrelada a não resolução de conflitos anteriores a 1919 sobre o tema dos ensaios, o descumprimento de contratos, a diminuição dos cachês quando as temporadas não iam bem, a dispensa em turnês fora do local de contratação e assédio sexual provocaram a reação de muitos atores (KLEIN, 1988, 09). Nessa conjuntura foi formada a *Sociedad Argentina de Actores*. Sua reunião de fundação na madrugada do dia 18 de março de 1919, no Teatro Argentino, contou com 118 sócios, excetuando as mulheres que ainda não tinham direito a voto²⁶⁶.

Nesse período, a entidade possuía três naturezas diferentes, caracterizando-se de “base múltipla”, pois investia sua ação no **mutualismo, na cultura e na resistência**. O ano de 1919 foi bastante importante para o movimento operário argentino²⁶⁷. As mobilizações foram frequentes e bastante combativas. Com isso, as reclamações de algumas sociedades de empregados e de trabalhadores autônomos também encontraram eco nas demandas dos operários. Esses grupos se organizaram tendo por vezes a greve como estratégia de luta (ADAMOVSKY, 2012, 86). Os atores teatrais são um exemplo disso. Frente às condições de trabalho expostas e o crescente público que procuravam o teatro aumentava a exploração sobre o trabalho do artista e os intérpretes resolveram colocar coletivamente suas demandas e indignações. (VELASCO, 2012, 113).

²⁶⁵ Espetáculos que aconteciam no meio da tarde.

²⁶⁶ Ata de fundação da AAA. – Arquivos privados da AAA.

²⁶⁷ Onda de violência conhecida como Semana Trágica produzida pelo confronto direto de trabalhadores contra policiais e milícias privadas, para maiores informações ver: ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge. Zahar Ed., 2006. 38 – 39).

Dirigindo-se diretamente aos empregadores, foi elaborado um “*pliego de condiciones*” que reivindicou os seguintes pontos: 1) pagamento adiantado no caso de turnês internacionais; 2) dia de descanso de ensaios; 3) contrato único; 4) retribuição nas sessões de *vermuth* de 2% do cachê em cada função (1% se for do “*genero chico*”²⁶⁸); 5) salário mínimo de 150 pesos em Buenos Aires e 180 pesos nas turnês. Em caso de não atendimento dessas demandas, os atores ameaçaram entrar em greve, o que de fato aconteceu. Esse conjunto de reivindicações foi muito ironizado pelos que buscavam desqualificar a greve dos atores. Abaixo, vemos o anúncio de uma sessão de *vermuth* no Teatro Argentino no qual, através do diálogo de dois atores, os empresários acusam os grevistas de querer comandar seus negócios.

Figura 16 - A greve dos atores. - O que acredita que falta no “*pliego de condiciones*”? - Que a seção de *vermuth* seja GLAUDA e que nos inverta de papéis com os burgueses.



Fonte: Caras Y Caretas, 25/05/1919

Embora os interpretes não tenham participado diretamente das manifestações do 1º de maio de 1919, no dia 3 de maio eles fizeram uma manifestação com cerca de 800 pessoas pelas principais ruas de Buenos Aires. Atrizes e atores empunharam cartazes nos quais reivindicavam melhores condições de vida e de trabalho, fazendo-se reconhecer na multidão através do nome das companhias nas quais atuavam.

Figura 17 - Greve de artistas de 1919 – Na legenda: “Segue a série... Agora é a vez dos atores e atrizes que conceberam o motim com desprendimento de grande entusiasmo, não teatral, mas verdadeiro. O elemento feminino contribuiu com sua nota de cor no conjunto, fazendo aplaudir seu passo pelas ruas do centro cidade. Um êxito demonstração de forças.

²⁶⁸ Teatro por sessões.

Huelga de artistas de teatro



Sigue la serie... Ahora les ha tocado el turno a los actores y actrices, que han realizado también el consabido mítin, haciendo derroche en él de gran entusiasmo, no teatral, sino verdadero. El elemento femenino puso su nota de color en el conjunto, haciéndose aplaudir a su paso por las calles céntricas de la ciudad. Todo un éxito la demostración de fuerzas.

Fonte: Caras Y Caretas 10/05/1919

Tanto as manifestações produzidas nas ruas quanto as reivindicações demandadas eram parte da estratégia de pressionar os empresários a aprovar o conjunto de reivindicações supracitado. No entanto, tal conjunto de condições foi rechaçado, fazendo com que no dia 5 de maio de 1919 os teatros portenhos ficassem fechados em razão de uma greve de atores. Para manter a greve, a AAA, de maneira autônoma, montou cooperativas que atuaram em teatros, apresentando-se também nas ruas e bares de Buenos Aires. Dos empresários, o único a aderir a greve foi José Palmada.

Não tiveram nem que ensaiar aquela apresentação extraordinária e sem pagamento. Sem a ajuda do guarda roupa, do ponto, os atores descontentes se lançaram a rua para apresentar uma função ao ar livre. Foi um coro onde as primeiras partes ajudaram o conjunto, como nas companhias pobres que levam a grande arte aos povos interioranos. Foi um espetáculo original, originalíssimo. Estreou-se pela primeira vez no mundo – que honra para Buenos Aires! – a obra “Talía huelguista”. Um imenso público de portugueses presenciou a estreia que obteve muito sucesso. No entanto, os autores da obra não saíam ao palco. Quem são? Disseram que os autores se chamavam Carestia de Hortaliças, Aluguel pelas Nuvens e outros notáveis comediógrafos, a música era da exímia compositora Vida Impossível.²⁶⁹

²⁶⁹ Caras y Caretas (Buenos Aires). 17/05/1919. “La huelga de los actores “ por Eduardo del Saz.

A própria sociedade empresarial atualmente reconheceu os problemas dos atores daquele período²⁷⁰. Certamente, na *Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales* (SADET) ficaram registradas cartas e outros materiais que não foram publicados pela imprensa, não ficaram sob posse da AAA ou se perderam. A SADET enumerou uma lista de reclamações proveniente da entidade de atores, que tem muito a ver com os problemas do cotidiano do trabalho. Até ser lançada a publicação que teve objetivo de contar a história da SATED, não se tinha registros oficiais de reivindicações sobre camarins, vestuários ou mesmo de descanso semanal em relação à greve de 1919. Infelizmente, o arquivo da SADET foi aberto ao público muito recentemente, sendo impossível contar com seu acervo para essa pesquisa.

Nesse mesmo ano (1919), a direção desse grêmio (AAA) interpelaram aos empresários com petições como a solicitação de um dia de descanso das companhias, melhorias nas instalações, fundamentalmente nos camarins e vestuários, ou a limitação das horas de ensaio, especialmente noturno. Se tivermos em conta que os recursos da bilheteria nesse ano foram seis milhões e meio de pesos, a dizer, 600% maior do que nos quatro anos anteriores, e também que em 1919 se somou uma nova sessão as que já existiam de segunda a domingo (a de vermouth), é possível compreender as reclamações dos atores. (KOGAN, at al, 2012, 34)

Durante a greve de 1919 foi formada a *Federación de Sociedades Teatrales y Espectáculos Públicos* com a união de muitos sindicatos e associações do mundo teatral, tais como atores, músicos, eletricitas, porteiros, maquinistas, cenógrafos, bailarinas entre outros. Essa federação foi o principal alvo de críticas e perseguições dos empresários, pois seus membros eram acusados de ‘bolchevismo’. Grande parte da imprensa se colocou ao lado dos empresários, divulgando matérias que desqualificavam a Federação e afirmando a impossibilidade de pensar os artistas como uma categoria trabalhista: “não é possível conceber quais interesses em comum podem ter uma corista com um cenógrafo, uma bailarina com um eletricista, um primeiro ator com os porteiros”²⁷¹.

A estratégia do patronato contra a greve foi alimentar as rixas internas do setor artístico, aceitando o aumento reivindicado de cachês apenas para os artistas que ganhavam o bastante para ser considerado parte do “proletariado teatral”. Os dirigentes do movimento – artistas mais famosos e com cachês mais altos – eram chamados de “burguesia teatral” e, portanto, não precisariam de aumento em seus cachês (KLEIN, 1988, 13).

²⁷⁰ Livro oficial da antiga SATED, atualmente AADET: KOGAN, at al, **Los Productores – historias de empresarios teatrales argentinos de todos los tiempos**. Buenos Aires: AADET, 2012.

²⁷¹ La Nación, 10/05/1919.

A solução desse impasse se deu em 9 de maio de 1919, quando os artistas com cachês mais elevados aceitaram que seus ganhos fossem calculados por porcentagem sobre as apresentações de *vermuth* e destinados à caixa de socorros da AAA. Contudo, o não reconhecimento da federação por parte dos empresários fez com que a greve continuasse sendo expandida também para as províncias de Rosário e Bahia Blanca. A continuidade da paralização provocou prejuízos tanto para os empresários quanto para os artistas. Assim, para continuar a temporada, algumas companhias fizeram acordos dentre seu próprio grupo e, por consequência, a greve foi dada por terminada. Os artistas mais combativos acabaram sem espaço de trabalho na capital e tiveram de fazer turnês pelo interior ou para as províncias. (KLEIN, 1988, 13 – 14).

Como efeito dessa primeira greve dos atores nacionais, os autores, aglutinados na *Sociedad Argentina de Autores* (SADA), alguns deles também empresários, uniram forças com a SATED e não permitiram a encenação de suas obras pelas cooperativas de artistas grevistas. Esse episódio expôs as divisões internas da SADA²⁷², pois muitos autores concordavam com o movimento dos intérpretes e não aderiram ao boicote. Essa situação provocou um racha na Sociedade de Autores, e autores-empresários formaram o *Círculo de Autores* (FABBRI, 2010, 97 - 147).

Logo depois da greve de 1919, a AAA passou a incrementar o fundo de socorro aos necessitados. Era previsto que os auxílios se destinassem, entre outros grupos, para mulheres grávidas independente do estado civil²⁷³. Iniciou-se um momento de reflexão sobre as estratégias da AAA e de sua função entre os artistas, sendo debatido o papel da instituição no mundo de trabalho artístico e dos próprios atores no universo dos trabalhadores. Discutiui-se com afinco o caráter da instituição, ou seja, se ela deveria atuar apenas como uma mutual ou se também deveria assumir pautas do mundo do trabalho. A AAA ficou partida em dois grupos: os mais conservadores – que defendiam que os artistas não eram como os operários e por isso não poderiam se organizar como tal, acusando os grevistas de “bolcheviques” que desejavam transformar a associação em um “soviét.” –

²⁷² A SADA aglutinava autores famosos, com muitas apresentações e autores com menos relevância no cenário nacional. O direito a voto e o peso do mesmo na instituição fazia com que os autores mais importantes tomassem todas as decisões excluindo a maioria dos sócios. Assim, uma das maiores reclamações da oposição era sobre o “voto calificado”, que diferenciava os sócios. Pedro Pico iniciou um racha na instituição e conseguiu fazer com que a chapa que congregava os autores até então à margem das decisões da instituição ganhasse apesar da existência do voto qualificado. Os autores de peso não aceitaram a derrota e fundaram o Círculo de Autores que tinha ótima relação com a entidade patronal. Apenas em 1934 é que a SADA e o Círculo de Autores se unirão formando a atual *Sociedad General de Autores de la Argentina* (ARGENTORES). Ver: (FABBRI, 2010. 111 – 278)

²⁷³ Regulamentação sobre fundo de socorro disponível no Boletim da AAA de 01/11/1919. “Para el Fondo de Socorros”. Arquivos privados da AAA.

e o grupo que visava filiar a AAA à Federación Obrera Regional *Argentina* (FORA) e assumir, de fato, a identidade de trabalhador. A maioria, formada pelo primeiro grupo, decidiu continuar alijada dos grupos operários organizados²⁷⁴.

De uma vez por todas, vamos ao nosso lema, para que não haja confusões nem mal-entendidos de nenhuma espécie: a Asociación de Actores Argentinos foi fundada para a elevação intelectual, moral e material dos atores; sua missão é estreitar vínculos entre a família teatral sem ódios, ressentimentos, nem prevenções para ninguém. Nossa sociedade não pode ter um caráter proletário no sentido estrito da palavra porque nossas condições de trabalho se diferem das do operário manual.²⁷⁵

Apesar da exploração do trabalho do intérprete – devido ao descumprimento dos contratos, além da pressão para que os artistas concordassem com condições diferentes das acordadas entre as instituições, ao menos na dimensão do discurso –, a maioria das demandas que surgiram na manifestação de 1919 foram atendidas. O saldo da greve e da reformulação dos ideais da instituição foi a aprovação de bases de trabalho junto à sociedade dos empresários. O primeiro convênio coletivo estipulou os seguintes pontos:

Ensaios: Descanso nas segundas-feiras. Supressão do ensaio noturno, a pesar do “suplicado”. Começo depois das 13:30 h, com um máximo de 3 horas por dia para os que fazem vermuth e 3 horas e meia para os que possuem cachês médios. Os primeiros 10 dias sem cachês; os seguintes 5 meio cachês, depois de 15 dias, cachê inteiro.

Cachês: Mínimo em Buenos Aires de \$165 por mês; em turnês 190. Não trabalho antecipado por mais de 15 dias de cachês, descontando em 4 meses. Supressão dos contratos globais (matrimoniais ou familiares): os contratos são pessoais e com cachês individuais.

Turnês: Pagamento por todos os dias de viagem, desde o dia de partida. Passagem de primeira classe por conta da empresa.

Geral: No caso de doença, os que ganham até 300 pesos cobram cachês integrais durante o mês; de 300 a 550, durante 15 dias; mais do que 550, apenas 10 dias. Não se aceitam contratos através de agentes; se assim acontecer, a comissão ficará a cargo da empresa. O contrato de temporada não durará menos de 3 meses e não mais que 10. Nas representações e ensaios, só se acatarem as ordens do autor, diretor ou quem o substitua. (KLEIN, 1988, 16) – Tradução livre.

O ano de 1920 foi de relativa calma, mas também muito significativo para AAA, pois a instituição passou a agrupar um número maior de artistas. Nesse ano se reconheceu o voto feminino, a *Asociación Internacional de Actores*²⁷⁶ e a associação de atores italianos se fundiram com AAA, fazendo com que alguns problemas vinculados às identidades nacionais comesçassem a ser superados, assim como a instituição começou a receber também coristas e pontos²⁷⁷.

²⁷⁴ Boletim da AAA (Buenos Aires), 01/09/1919. “A modo de programa”. Boletim da AAA (Buenos Aires), 01/10/1919. “Reflexiones...” Arquivos privados da AAA.

²⁷⁵ Boletim da AAA (Buenos Aires), 01/09/1919. “A modo de programa”. Arquivos privados da AAA.

²⁷⁶ Instituição que congregava os atores espanhóis em Buenos Aires.

²⁷⁷ Boletim da AAA (Buenos Aires) Júlio/Agosto de 1920. “Convocatoria”. Arquivos privados da AAA.

Em 1921, a AAA e a SADA firmaram um “pacto de solidariedade”, no qual prometiam apoio mútuo em caso de conflitos com os empresários. Esse acordo foi expandido a outras instituições do mundo teatral que formaram a *Federación Gente de Teatro*²⁷⁸. Para marcar posição, depois de firmado o acordo de formação da federação, foi feita uma passeata de artistas pelas ruas de Buenos Aires.

Diferente dos anos anteriores, no 1º de maio de 1921 alguns atores não atuaram para se juntarem às manifestações populares do dia da luta do trabalhador. Os artistas que eram membros da Federação Gentes de Teatro participaram pela primeira vez das manifestações de 1º de maio em 1920 e não realizaram as sessões do horário da tarde. Eles desafiaram os líderes da AAA que escreveram no boletim de primeiro maio desse ano que, como os artistas não eram trabalhadores, seriam apresentadas duas sessões teatrais no dia 1º de maio:

Nessa data de afirmação e protesto – as fábricas, as oficinas de todo o mundo fecham suas portas pela vontade suprema de quem trabalha, aqueles que durante todo o ano trabalharam em benefício de alheio abandonam suas tarefas para sair à rua em demonstração de seus laços de liberdade e justiça. No entanto, nós, gente de teatro não queremos que nos chamem de trabalhadores, nem podemos permitir que como tais nos considere, façamos nesse dia apresentação dupla, duplicando, portanto, nosso labor e sorriremos dessa data e de seu significado histórico.... Somos atores, nós não somos proletários... e assim vivemos.²⁷⁹

Vieram críticas a essa atitude pelos meios de comunicação e por alguns artistas empresários, que chegaram a romper com a instituição fundando a *Unión Argentina de Actores*, cujo primeiro estatuto foi aprovado em 14 de junho de 1921²⁸⁰. A manifestação de muitos artistas em conjunto com os operários contradizia a vontade da diretoria da AAA e evidenciou forte conflito interno que não havia sido resolvido mesmo após a greve de 1919. Com a saída dos artistas empresários, a AAA passou a ser comandada por um grupo que poderíamos chamar de “obreristas”. É possível perceber que o tom do discurso no Boletim da AAA sobre o tema da função gremial e da forma de convivência entre os atores e os empresários mudou drasticamente com a saída da maioria dos empresários. Nas edições seguintes ao racha, em junho de 1920, AAA se mostrou orgulhosa de sua

²⁷⁸ Federação fundada em 1921 a partir dos autores e interpretes, recebendo posteriormente também a adesão de outras associações de técnicos e artistas.

²⁷⁹ Boletim da AAA (Buenos Aires), maio de 1920. “De la asemblea”. Arquivos privados AAA.

²⁸⁰ O Pacto Tripartido era um acordo entre o *Círculo de Autores*, a *Unión Argentina de Actores* e a *Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales* para resolver todos seus impasses através de acordos e consultorias internas. As entidades também se comprometiam a se reconhecerem como as únicas representantes dos seus respectivos setores. Documentos privados da AAA – “Libro acta fundación Unión Argentina de Actores. 14/06/21 – 04/07/22”.

greve ter servido de inspiração para a luta de artistas em outros países, como também se interessou por experiências internacionais de agremiações de artistas²⁸¹.

Enquanto a AAA, junto da *Federación Gente de Teatro*, buscou, através do confronto com os empregadores, controlar o mercado de trabalho – reivindicando que as empresas deveriam apenas contratar membros da federação –, os sócios da *Unión Argentina de Actores*, o *Círculo de Autores* e a *Sociedad de los Empresários Teatrales* montaram um “plano tripartido”. Tal plano consistia em criar uma comissão para resolver os eventuais problemas, fruto das relações de trabalho no teatro. As instituições firmaram um pacto de reconhecimento mútuo como as únicas entidades das categorias, assim empregando apenas membros das associações associadas²⁸².

Como o patronato negou as reivindicações da Federação Gentes de Teatro, inclusive unindo-se com seus opositores, em 1921 foi iniciada uma segunda grande greve nos teatros portenhos. As táticas usadas na paralização de 1919 voltaram a ser empregadas: houve a montagem de companhias em cooperativas com o revezamento de artistas no primeiro papel, coletas em favor da federação e apoio outros grêmios como o de motoristas à causa da Federação. Apesar dos esforços e dos muitos apoios, a Federação não logrou se manter, pois enquanto as cooperativas faziam apresentações como “ex-companhia” (nome do antigo empresário) para oferecer algum tipo de identificação ao público, a *Unión Argentina de Actores* promovia espetáculos apenas com as grandes figuras do teatro argentino (KLEIN, 1988, 19 – 22).

Para conseguir emprego nas companhias privadas, era preciso que o artista estivesse associado à *Unión Argentina de Actores* por conta do pacto tripartido²⁸³. Desse modo, muitos trocaram de instituição ou mantiveram a dupla filiação. Em agosto de 1921, a *Federación Gentes de Teatro* se desintegrou, deixando a AAA, a SADA e os outros grêmios associados em difíceis situações econômicas. Como resultado, em 25 de agosto de 1924 a AAA se fundiu com a *Unión Argentina de Atores*, aceitando o pacto tripartido e a condição de subordinação dos atores frente aos empresários.

Nesse mesmo ano, foi eleito presidente da Argentina o radical Marcelo Alvear. Vindo de uma família de longa linhagem de políticos ele se destacou pela entrada no meio

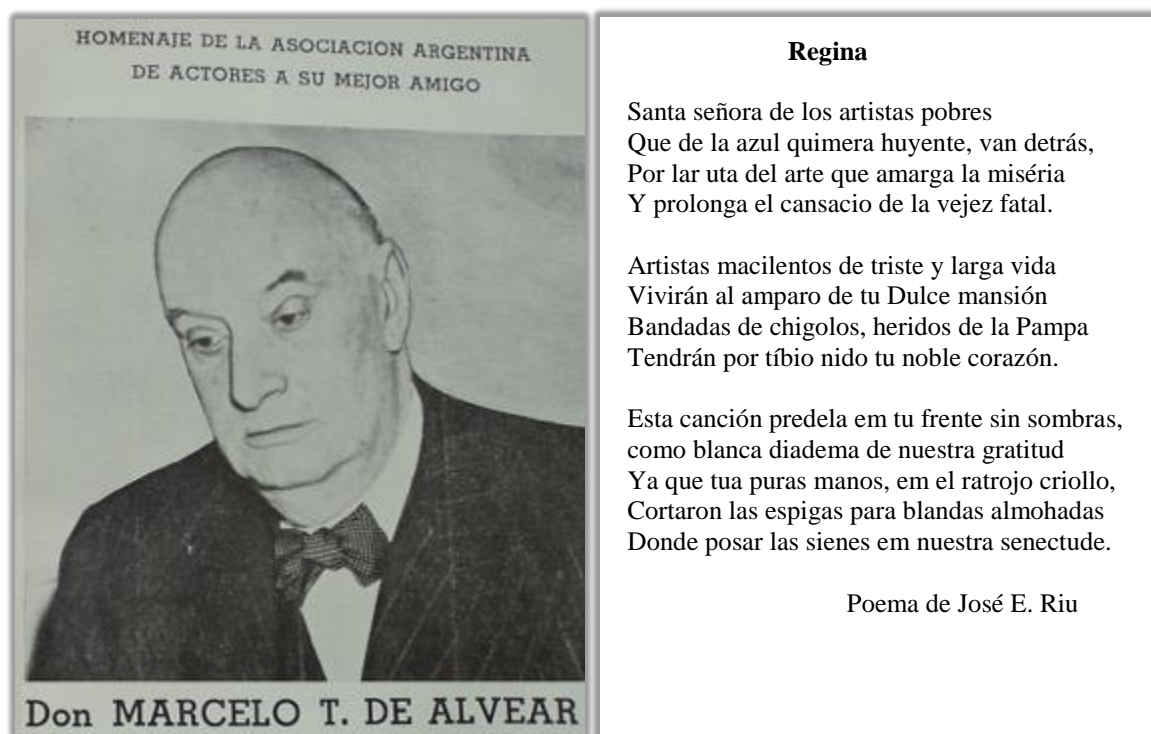
²⁸¹ Boletim da AAA (Buenos Aires), setembro de 1920. “Nuestro Periodico”. Arquivos privados AAA.

²⁸² Atas da *Unión Argentina de Actores* – livro de 04/06/1920 até 21/07/1921. Não há indicação de datas nas próprias atas. Arquivos privados da AAA.

²⁸³ Atas da *Unión Argentina de Actores* – livro de 04/06/1920 até 21/07/1921. Não há indicação de datas nas próprias atas. – Nesse pacto as instituições acordavam em apenas empregar membros associados das instituições amigas. Arquivos privados da AAA.

artístico. Ele era um homem que costumava frequentar a noite portenha e era casado com a cantora lírica de origem portuguesa, Regina Pacini de Alvear, dotada de reconhecida qualidade e respeito entre seus pares. Atenuando as perdas proveniente da luta frustrada de 1921, durante o governo de Alvear o “Teatro Nacional” foi incentivado com uma série de medidas de proteção. Foram fundadas companhias nacionais, concluiu-se a compra do Teatro Cervantes pela municipalidade e começou-se a gestar a ideia da *Casa del Teatro*. Marcelo Alvear e sua esposa se tornaram grandes ícones políticos para AAA e sua imagem de apoiador democrático foi lembrada durante os anos de “década infame” e o regime peronista com saudosismo. Ele foi chamado de “melhor amigo da AAA” e Regina recebeu o título de presidente de honra da instituição.²⁸⁴

Figura 18 - Homenagem à Marcelo Alvear e à Regina Alvear



Fonte: Hechos de Mascara, março de 1942 (Foto) Hechos de Mascara, abril de 1942 (poema)

Com a presença de Alvear na presidência e o impacto da derrota da greve de 1921, os conflitos de classe no interior do mundo teatral ficaram adormecidos, até que com a crise de 1929 e o confuso governo de Hipólito Yrigoyen, entre 1928 e 1930, quando os artistas viram novamente a qualidade de vida e trabalho deteriorarem-se. Klein (1988, 26

²⁸⁴ Podemos citar a revista Hechos de Máscara na edição de março de 1942, na qual faz uma homenagem à Marcelo Alvear e o chama de “melhor amigo da AAA”.

– 36) considerou que a “Crise do Teatro Nacional”, desde uma perspectiva econômica, poderia ser datada como compreendida entre os anos de 1929 e 1933, e teria como explicação a quebra da bolsa de Nova Iorque – que desestabilizou o mercado mundial, sendo sentida com muita força no setor teatral²⁸⁵.

Ele mostrou que esse período foi muito duro para os artistas. Além do impacto inicial dos teatros fechados e da intransigência do governo golpista, mesmo com o passar dos anos as casas de espetáculo continuavam esvaziadas devido à crise econômica que se aprofundava. Os empresários tendiam a repassar os prejuízos, enquanto outros meios de diversão, mais lucrativos e baratos para os consumidores e para os empresários, popularizaram-se fazendo com que os artistas fossem um dos personagens mais atingidos pela crise. Enquanto o número de desempregados no teatro crescia, o cinema e o rádio absorviam essa mão de obra a um custo bem mais baixo.

Klein (1988) argumentou que a falta de uma política gremial, em consequência das derrotas sofridas, fez com que a AAA não tivesse forças para defender os atores frente a essa crise. Paulatinamente, a instituição perdia sócios, o que era um desastre tendo em vista a caixa de socorros. O esvaziamento da AAA favoreceu o surgimento de novas entidades de classe representativas dos setores de diversão emergentes. Tudo apontava para a desintegração da AAA. A partir de 1928, o pacto tripartido de 1924 começou a ruir, pois os autores reclamavam das traduções feitas por pessoas estranhas ao Círculo de Autores e à SADA, o que prejudicavam os autores nacionais e maximizava o lucro dos empresários (FABBRI, 2010, 202 – 210).

A crise econômica trouxe consigo uma nova desestabilização dos pactos firmados entre as sociedades de atores, autores e empresários teatrais. Mais uma vez, a dicotomia entre “ser artista” e/ou “ser trabalhador” necessitava ser discutida. Com as altas taxas de desemprego dentre seus sócios²⁸⁶, uma ação coletiva visando a atuação no mundo do trabalho artístico parecia urgente. Então, foi montada a “*subcomisión de asuntos gremiales*”. Em meados da década de 1930, crescia novamente o embate interno entre os membros da AAA que acreditavam que a instituição deveria ter apenas função mutual, contra os que pregavam a independência da associação frente aos empresários, defendendo que só uma ação efetivamente sindical poderia fazer com que os problemas

²⁸⁵ Última Hora (Buenos Aires), 14/10/1930. “Grandes cinematógrafos, teatros mezquinos”

²⁸⁶ Última Hora (Buenos Aires), 28/12/1930. “Los empresarios, autores y actores se reunieron para solicitar al gobierno alivie los gravámenes del teatro nacional”.

da categoria fossem resolvidos. Nessa conjuntura foi formado o *Sindicato Argentino de Actores* em 26 de fevereiro de 1935.

Os autores também tiveram problemas, ora com os atores, ora com os empresários. Apesar de ocuparem o mesmo prédio na *Casa del Teatro*, a partir de 1938, as três partes da “família teatral” não encontravam soluções pacíficas para seus problemas e as ameaças de greve eram constantes. O único ponto de acordo entre autores, atores e empresários era oposição à censura estatal (*Doña Anastasia*) no pós-1930, que estava fazendo com que muitos teatros fossem fechados e peças impossibilitadas de serem apresentadas por motivos morais, religiosos ou ideológicos²⁸⁷.

Essa complexa relação de cooperação e de disputa entre entidades congêneres e o Estado Argentino levou a terceira greve de atores, que ocorreu efetivamente em 1945.²⁸⁸ Em razão das eleições presidenciais, alguns artistas se colocaram a favor da *Unión Democrática*, opositora do *Partido Laborista*, e formaram a “*Agrupación de Actores Democráticos*”²⁸⁹. Por conta disso, artistas chegaram a ser agredidos pela população, fato noticiado em muitos jornais. Uma das reações mais notórias foi a agressão sofrida por Pedro Quartucci e Celina Tell na saída do Teatro Odeon. A AAA saiu em defesa dos seus sócios e exigiu liberdade e democracia. Em 21 de dezembro de 1945, houve uma greve promovida pela *Federación del Espectáculo Público* nos teatros da capital portenha para protestar contra a violência aos artistas. Isso foi entendido como uma crítica e oposição ao governo, fazendo a instituição ter muitos problemas no pós-1946, quando Perón foi eleito presidente.

Como corolário de uma série de ameaças de que são objetos desde algum tempo vários de nossos sócios – atores e atrizes – dirigidas em forma anônima, epistolar, telefônica e também por feitos concretos tal como a tentativa de apedrejar o retrato do primeiro ator que se exibia no hall de um teatro na Corrientes, a invasão de uma cafeteria Centrica por um bando que aos gritos exigiam “a cabeça do traidor do povo” dirigindo-se a uma prestigiosa figura conhecida por sus ideias democráticas, que felizmente não se encontrava no local. Na madrugada de 28 do mês passado se produziu um feito sem precedentes na historia de nossa vida teatral: os associados Celina Tell e Pedro Quatucci, ao deixarem o Teatro Odeón onde atuavam, foram agredidos aleivosamente por um grupo de indivíduos, que armados de cassetes e armas de fogo conseguiram lesioná-los de alguma forma. Frente a intervenção do bilheteiro Pascual Lafoz, também ferido e outras pessoas que acudiram os malfeitores fugiram sem ser identificados até agora. Em consequência do insólito feito que teve

²⁸⁷ Durante toda a década de 1930 e 1940 o tema da censura será corrente nos periódicos, tratando desde o fechamento de teatros por questões morais e políticas, até reclamações contra a tentativa de instauração da censura prévia. É possível atestar a recorrência desse tema fazendo buscas na sessão de “comentários” do arquivo da Argentores desde 1930 até 1945.

²⁸⁸ Ver por exemplo: *La Nación* (Buenos Aires), 21/12/1945. “La Federación del Espectáculo alude al paro del lunes”.

²⁸⁹ *Radiolandia* (Buenos Aires), 24/11/1945. “Mientras la radio se declara neutral em política, los artistas sedefine”.

profunda repercussão em todos os ambientes, MASCARA faz pública seu mais enérgico protesto e seu íntimo repúdio a covarde agressão, cuja repetição – de se cumprir as ameaças anunciadas - significa que retrocedemos a uma época de barbárie que, felizmente para nossa civilidade, permanece como uma página afastada e obscura de nosso passado histórico.²⁹⁰

Perón se aproveitou das lutas internas da AAA e incentivou a criação da *Asociación Gremial Argentina de Actores* (AGAA), formada pela chapa derrotada nas eleições gerais da AAA de 1946. A nova instituição teve passagem privilegiada pelo governo e acesso às benesses do poder público para o campo artístico, enquanto a AAA figurava como coadjuvante na representação dos atores. Apenas em 1954, quando o governo peronista foi derrubado, a AAA, a AGAA e a *Asociación Gente de Radioteatro* se reuniram em uma mesma entidade, que no ano seguinte voltou a ser chamada *Asociación Argentina de Actores* (AAA).

3.4.2 – A luta por direitos na legalidade

Diferente da estratégia da AAA de partir para o confronto direto com os empresários e muitas vezes também com o Estado, a Casa dos Artistas costumava buscar soluções conciliatórias. Em sua argumentação, alegava a importância do teatro pela sua capacidade de educar a população e promover cultura. Assim, transformava as causas da instituição em questões nacionais e colocava-se como aliada do governo, sem questionar sua natureza. No discurso da Casa dos Artistas, a instituição tomava uma postura apolítica e, por isso, teoricamente interessada apenas em discutir questões próprias da categoria.

A principal estratégia da Casa dos Artistas depois que se tornou Sindicato de classe foi argumentar que buscavam a conciliação como um grupo de trabalhadores. Nesse sentido, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, a Casa dos Artistas se integrou aos eventos festivos dos trabalhadores. A instituição assumiu responsabilidades importantes como a presença nas festas de 1º de maio que passaram a correr a partir de 1940 no Estádio de São Januário (BILHÃO, 2011). Outra data importante foi a comemoração do “Dia da gratidão operária”, na Esplanada do Castelo, que comemorou os 10 anos da “Revolução” (Aniversário do Estado Novo). A Casa dos Artistas, em conjunto com o Sindicato dos Operadores Cinematográficos e o Sindicato dos

²⁹⁰ Hechos de Máscara (Buenos Aires), dezembro de 1945. “La voz de MASCARA”.

Empregados em Casas de Diversão, integrou o cortejo da comemoração que contou com a presença de cerca de 100 mil trabalhadores.²⁹¹

Essa postura conciliadora remontou à fundação da instituição em 1918, que teve como mentor o artista-empresário Leopoldo Fróes, contando com o apoio e participação de outros empresários teatrais e jornalistas. Segundo fontes da Casa dos Artistas, ela foi formada com inspiração em outra associação existente na França, tendo intenção apenas de proteger artistas que ficavam desassistidos na velhice ou por algum motivo estivessem impedidos de trabalhar.

Viajado (Leopoldo Fróes), tendo conhecendo 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 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.²⁹² (grifos do documento)

Uma grande motivação para a formação da Casa dos Artistas foi fazer frente à SBAT, que tinha arregimentado os autores de música e teatro pelo pagamento dos direitos autorais. A criação de uma instituição como a Casa dos Artistas foi também uma estratégia dos empresários para livrar de obrigações costumeiras no meio teatral. Nos depoimentos de muitos artistas brasileiros vindos das camadas mais pobres da população²⁹³, percebe-se que o empresário era a pessoa para quem o artista normalmente recorria se estivesse doente ou com dificuldades financeiras. Os donos de companhias eram obrigados pelo costume a ajudar os artistas sob a pena de ficarem mal vistos no meio teatral. Os empresários também precisavam lidar com o que chamavam de “vícios da classe teatral”, que seria tolerar que os artistas chegassem atrasados e, às vezes, até não aparecessem para as apresentações ou ensaios, cuidar para que eles não fugissem da companhia depois de receber algum dinheiro adiantado e até para que encenassem seu papel conforme estabelecido (VERAS, 2014, 08 - 42).

Podemos admitir que o meio teatral carioca durante a década de 1920 não era profissionalizado, no sentido que não havia um sentimento de compromisso e disciplina dentre os artistas. Se isso fosse cobrado pelo empresário, talvez os artistas entendessem

²⁹¹ CPDOC. Fundo Gustavo Capanema. Título: “Desfile e concentração dos trabalhadores nacionais em homenagens ao Presidente Getúlio Vargas, no decênio de seu governo, 1930-1940: Dia da gratidão operária”. Classificação: GC-1180f. Ano: 1940.

²⁹² Anuário da casa dos Artistas de 1937. “Casa dos Artistas a sua fundação”.

²⁹³ Podemos citar os depoimentos de Dercy Gonçalves, Grande Otelo e até de Floriano Faissal, todos arquivados no MIS.

sua reclamação como simples repreensão dentro da relação paternalista e sem nenhuma consequência prática. Para resolver esses problemas que comprometia a arrecadação das empresas, os empresários cariocas agiram em duas frentes: criando a Casa dos Artistas para que ela fizesse o trabalho de assistência que antes era feito por eles e apoiando a regularização do ambiente de trabalho teatral pelo Estado.

O Sindicato dos Artistas no Rio de Janeiro, como Casa dos Artistas, foi fundado a partir da iniciativa dos próprios empresários que pretendiam se colocar sob o domínio da lei para conseguir se desvincular de suas obrigações costumeiras e ao mesmo tempo disciplinalizar a mão de obra para maximizar seus ganhos no contexto em que o mercado das diversões se expandia.

Thompson (1997), tratando do contexto inglês da passagem do pré-capitalismo, mostrou que a lei foi um poderoso instrumento de disciplinarização e de deslocamento de poder da *gentry* para o Estado Nacional. A criação de leis e outros tipos de ordenanças oficiais tiravam da nobreza rural suas obrigações para com as camadas subalternas da sociedade. Ao mesmo tempo, faziam com que a ela perdesse parte do seu poder, uma vez que, ao passarem tais atribuições para o Estado, criavam-se regras que a *gentry* também deveria obedecer. Tal situação possibilitou margens razoavelmente amplas de negociação para as partes envolvidas e, tal como no caso inglês, os artistas e os empresários cariocas passaram a ver na legislação um campo de conflito pelos seus interesses.

Dessa forma, é possível entender que o esforço para mostra-se grata por qualquer ajuda prestada era uma característica da relação de dependência entre artistas e empresários que se inspirou nas ações da Casa dos Artistas com o poder público e seus “benfeitores”. A Casa dos Artistas se esforçava para demonstrar gratidão, sendo muito elogiosa com as pessoas que lhes prestavam serviços por um preço reduzido, ou até sem custo. Elas eram incluídas na instituição como sócios benfeitores, mas não usufruíam das políticas sociais da associação. Como exemplos de benfeitores, havia os cirurgiões-dentistas, que atendiam os sócios sem custos para a instituição, jornalistas que faziam a publicidade dos eventos, comerciantes que davam descontos à artistas sócios e políticos como Washington Luiz e Getúlio Vargas.

A Casa dos Artistas foi progressivamente agregando funções e aumentando sua proximidade e trato com o poder público. Por exemplo, em 1918, durante a epidemia da gripe espanhola que atingiu o Rio de Janeiro pouco depois da fundação da Casa, a instituição se colocou o dever de socorrer os artistas, mesmo não sendo, naquele momento, uma associação beneficente. Até os artistas que não faziam parte da associação

e estavam doentes foram assistidos. Tendo assumido o papel de cuidar dos artistas infectados, a Casa dos Artistas ganhou ainda mais visibilidade na imprensa junto ao poder público e à população. Os bons contatos e a “história idônea” possibilitaram que a instituição conquistasse uma subvenção municipal para construção do Retiro dos Artistas na sua atual sede em Jacarepaguá. Assim, nos primeiros dois anos de fundação, a Casa dos Artistas começou a desenvolver caráter beneficente.

Julgamos que é de nossa boa índole: colhido o 1º lírio, deixarmo-nos acalentar 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 acalentar. 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.²⁹⁴

As funções de beneficência e mutualismo foram assumidas, legalmente, na segunda diretoria, empossada em primeiro de abril de 1921. Em 1924, a Casa dos Artistas foi reconhecida como de “utilidade pública”. Todos esses títulos garantiram à associação verbas da prefeitura e da União que foram fundamentais para manter a política de beneficência e atrair novos sócios.

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 outorgada à mesma pela prática. Começa a proporcionar legalmente além de internação no Retiro, assistência médica, medicamentos e funeral aos ais necessitados, e como empréstimo, aos demais, não só esses como serviços de farmácia, hospital e assistência domiciliar.²⁹⁵

Ainda que a Casa dos Artistas não fosse um sindicato, nem compartilhasse com o movimento operário as reivindicações mais correntes,²⁹⁶ a instituição adquiria força no sentido de organizar profissionalmente os artistas. A proximidade da instituição com Estado foi contínua e encontrou seu ápice durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930 – 1945). Assim, ostentando uma postura apolítica, a Casa dos Artistas conquistou apoio irrestrito ao Estado e os meios para tornar-se a representante legal dos artistas no regime de Sindicato Único imposto pelo Varguismo. Em 27 de junho de 1931, por Carta

²⁹⁴ Boletim da Casa dos Artistas (RJ), dezembro de 1927. “Origem e desenvolvimento da Casa dos Artistas”

²⁹⁵ Anuário da Casa dos Artistas de 1937. “Casa dos Artistas a sua fundação”.

²⁹⁶ Por exemplo: jornada de trabalho de oito horas, semana de cinco dias e meio, fim do trabalho do menor etc.

do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, a Casa dos Artistas se tornou oficialmente o Sindicato dos Atores Teatrais e Similares (Casa dos Artistas).

A primeira lei criada para regular o mercado de diversões foi a Lei Getúlio Vargas, que ficou conhecida assim devido aos esforços do então deputado federal pelo Rio Grande do Sul Rio Grande do Sul em criá-la. Essa lei teve também a participação de Nicanor do Nascimento, reconhecido por atuar junto aos trabalhadores, reivindicando leis de proteção ao trabalho. Ela foi aprovada em 1928, mas sua apresentação ao Congresso Nacional foi feita em 1926. A primeira demanda foi garantir aos autores um pagamento fixo, além de porcentagem em relação ao público e ao número de apresentações e o reconhecimento legal dos direitos autorais, medida que desagradou bastante os empresários. Nessa lei, também constava a regulamentação do trabalho do artista teatral que, em um primeiro momento, representava as demandas dos artistas-empresários da Casa dos Artistas (VERAS, 2011).

Através das críticas teatrais de Mário Nunes (1956b, 101 - 102), foi possível perceber que existiram muitos embates a respeito dessa lei no meio artístico e que ela foi resultado de um processo complexo e longo, feito através de diálogo e de conflitos entre artistas e políticos. Nos anos 1930 e 1940, como estratégia para agradar o presidente e mostrar a importância da regulamentação do trabalho do artista, a Casa dos Artistas atribuiu a Getúlio Vargas protagonismo na elaboração da lei. No entanto, a insatisfação de alguns artistas pôde ser percebida quando, apesar de agradecerem e ovacionarem essa lei, também mencionam suas limitações e brechas que fariam com que os empresários se aproveitassem injustamente do trabalho do artista. Por isso, em 1940 pediram sua reformulação²⁹⁷.

²⁹⁷ Anuário da Casa dos Artistas (RJ), 1941/1942. “Há dez anos”.

Figura 19 - Visita de Getúlio ao Retiro dos Artistas em 19/10/1938



Fonte: Anuário da Casa dos Artistas de 1939.

A instituição, desde sua criação, manteve uma postura conciliadora em relação ao Estado, que fez com que primeiro a Casa dos Artistas e depois o Sindicato assumissem funções importantes no atrelamento da categoria ao Estado. Esse foi um ponto de duras críticas sofridas pela associação por parte de muitas pessoas do meio. O Sindicato foi responsável por enviar os dados dos artistas cariocas à Censura Teatral, como também o encarregado de encaminhar os pedidos das carteiras de trabalho para os artistas, instrumento que era entendido pelos dirigentes sindicais como um benefício para os artistas, mas não consistia em um consenso na categoria.

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.²⁹⁸

Apesar de toda essa proximidade, a relação entre a instituição e o Estado não foi sempre estável. Os embates, ainda que sutis entre a Casa dos Artistas e o poder público, começaram no final da década de 1930. Mesmo enquanto a instituição usava a retórica de apoio ao governo Vargas, demonstrada em constantes matérias no seu anuário, nas quais expressavam a gratidão da “classe teatral” com o então presidente, também fazia denúncias sobre o não cumprimento das leis trabalhistas. O primeiro episódio que marcou problemas na comunicação entre a Casa dos Artistas e o Estado foi a eleição de Eugenia Álvaro Moreyra para presidenta da associação. Como ela já havia sido filiada ao PCB, seu mandato foi cassado e o Sindicato sofreu ameaça de intervenção. Isso se resolveu sem muito alarde por parte do Sindicato, que, em vista a dispositivos do estatuto, aceitou a imposição estatal e Eugenia Álvaro Moreyra foi substituída por Ferreira Maya. Como se não houvesse nenhum mal-entendido, mesmo deposta, ela participou das festividades da posse e apoiou o novo presidente²⁹⁹.

²⁹⁸ Boletim da Casa dos Artistas (RJ), março – junho de 1936. “Uso obrigatório da Carteira profissional”

²⁹⁹ Anuário da Casa dos Artistas (RJ), 1940. “Da administração da Casa dos Artistas”.

Figura 1 - Almoço em homenagem ao Presidente da Casa dos Artistas Ferreira Maia em 11 de dezembro de 1939, pelo seu “inegável esforço na aplicação das LEIS TRABALHISTAS no meio teatral”.



Fonte: Anuário da Casa dos Artistas de 1940.

Mesmo tendo satisfeito o pedido do poder público de afastamento de Eugenia Álvaro Moreyra, Ferreira Maya acentuou as demandas sindicais em prol do cumprimento das leis trabalhistas, inclusive denunciando e processando as empresas estatais que não cumpriam as leis. Ao mesmo tempo em que se elogiava o presidente e suas ações junto ao Ministério do Trabalho e ao Ministério da Educação e Saúde Pública em benefício do “Teatro Nacional”, reclamava-se que a leis trabalhistas não eram cumpridas e que a Lei Getúlio Vargas estava desatualizada, favorecendo abusos dos empresários e colocando o artista em situação de extrema dependência³⁰⁰.

Argumentava-se que a Lei Getúlio Vargas era muito rígida para com os artistas que a descumprissem e bastante benevolente com empresário. Essa reclamação teve como ponto fundamental a questão do atestado liberatório que, no caso de infração do artista, retirava-lhe o direito de trabalhar na área ou empunhava pesada multa. Enquanto isso, para a empresa estabelecia apenas uma multa que o autor da matéria considerava leve. Abaixo, podemos verificar como a Lei Getúlio Vargas regulou o dispositivo do atestado liberatório:

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

Art. 14. Os artistas ou auxiliares são obrigados:

³⁰⁰ Anuário da Casa dos Artistas (RJ), 1940. “Ata da Assembleia Geral Extraordinária que processou o enquadramento do Sindicato às exigências do Decreto-lei no 1492, de 5 de julho de 1939.

§ 1º A cumprirem seus ajustes ou contractos com os empregados, pena de multa igual á do artigo anterior, si o contracto não estipular diferente, não podendo trabalhar em outra empresa, até o prazo de um anno, si antes não pagarem a multa;

§ 2º A tomarem parte, salvo motivo de força maior, devidamente comprovado, nos espectáculos annunciados de peças em que devam representar, desde que 48 horas antes do dia da realização dos mesmos não hajam feito protesto justificado, contra sua inclusão nestes ou na peça annunciada, pena de multa de 30 % sobre a importância correspondente a um mez de ordenado, em cada infracção, e que o empregado fica autorizado a descontar.³⁰¹ (escrita original do documento)

Como estratégia para não se indispor com o poder público, as matérias do Anuário da Casa dos Artistas que reivindicavam as alterações da Lei Getúlio Vargas agradeciam pela regularização do trabalho do artista e classificavam os que a descumpriam como “não pertencentes à verdadeira classe”³⁰². Ou seja, no auge da ditadura do Estado Novo, o sindicato buscou maneiras de fazer reivindicações que reforçariam o caráter regulador do Estado.

Essas atitudes ficaram expostas no anuário de 1941/1942, no qual o Sindicato publicou um anteprojeto de atualização da Lei Getúlio Vargas elaborado por artistas importantes para a história do Sindicato. Nele se reivindicou a criação de dispositivos que garantissem o cumprimento da legislação, penalidades mais duras para os empresários, criação de direitos que defendessem o artista e o técnico em espetáculos e reformulação das penalidades a cerca do atestado liberatório, pois poderia deixar o artista “impedido de trabalhar no seu sustento e da sua família”³⁰³.

O Serviço Nacional de Teatro (SNT) também foi causa de muita discórdia entre os artistas, o que rendeu variadas cartas e publicações nas quais os representantes da Casa dos Artistas faziam um verdadeiro malabarismo argumentativo para colocar suas críticas. Inicialmente, a instituição recebeu com muita empolgação a esperada notícia da criação do STN, que tinha função de zelar pelo que se chamou de “Teatro Nacional”. A atribuição desse órgão era amparar as companhias nacionais de teatro, controlar a iniciativa privada no setor teatral, assim como fiscalizar as festas populares, tais como festa junina, religiosas e carnavais³⁰⁴. O teatro passou legalmente a ser considerado “uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade era, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo.”³⁰⁵

³⁰¹ Decreto No 5.492, de 16 de julho de 1928. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=599526&id=14420190&idBinario=15693633&mime=application/rtf> acessado pela última vez em 31/08/2017, às 14h.

³⁰² Anuário da Casa dos Artistas (RJ), 1939. “O problema do teatro brasileiro”.

³⁰³ Anuário da Casa dos Artistas (RJ), 1941/1942. “Sobre o ante-projeto de reforma da lei Getúlio Vargas”.

³⁰⁴ CPDOC, Fundo Capanema Código: GCg 1937.02.13 Microfilmagem: rolo 46 fotos 326 à 366.

³⁰⁵ Decreto-lei nº29 de 21 de dezembro de 1937.

A criação das companhias oficiais era um projeto antigo do poder público, que remontava os anos de 1920, e uma reivindicação já corrente da Casa dos Artistas. A construção desse projeto coube ao SNT. A euforia ao saber que, finalmente, o plano seria implantado ficou estampada nas páginas do Anuário da Casa dos Artistas. No entanto, a alegria não durou muito, pois a instituição foi ignorada na escolha dos artistas que integraram as companhias. O sindicato pretendia que os sócios mais reconhecidos da instituição e que estavam desempregados ocupassem os cargos na companhia subvencionada. Na verdade, coube a Abadie Rosa, diretor do SNT, decidir segundo sua vontade pessoal quem ocuparia os postos de trabalho. A Casa dos Artistas chegou a encaminhar ao SNT uma lista de pessoas capacitadas para integrar as companhias subvencionadas e recebeu como resposta que selecionar membros não era atributo do sindicato, mas do diretor do SNT³⁰⁶.

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 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 cumpria 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.³⁰⁷

As companhias oficiais, tal como as privadas, não cumpriram as leis trabalhistas. Por isso o sindicato fez pesadas críticas ao SNT e à Abadie Rosa, chegando a dizer que sua gestão seria uma traição à política trabalhista de Vargas³⁰⁸. Dessa maneira, o sindicato conseguiu atuar na defesa de seus sócios, mas sem criticar o governo que, segundo sua argumentação, estava sendo usurpado.

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

³⁰⁶ Acervo da Casa dos Artistas, RJ – Funarte. “Relação de sócios da Casa dos Artistas sem emprego definido neste momento”

³⁰⁷ Anuário da Casa dos Artistas (RJ), 1940/1941. Carta de 13 de novembro de 1940, da Casa dos Artistas ao Exmo Sr. Dr. Gustavo Capanema.

³⁰⁸ Anuário da Casa dos Artistas (RJ) 1941/1942. “Assistência Social-Trabalhista”

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 Comerciantes só foi feito pela Companhia Nacional de Operetas, que até esta data não o recolheu àquele Instituto. Isso quanto à Companhia Brasileira de Comédia e à Companhia Nacional de Operetas. – No que diz respeito às companhias “controladas” pelo SNT, o panorama assemelha-se, antes, agrava-se.³⁰⁹

Percebemos, então, que o apoio estatal às ações da Casa dos Artistas era relativo e que a relação entre o sindicato e o Estado era uma espécie de teatro, cujos personagens competiam ao encenar seus papéis. Os movimentos de rachas e fusões institucionais não fizeram parte da história do sindicato, mas nem por isso seu estabelecimento como entidade de classe não foi alvo de disputas. Como instituição classista, procurou articular a beneficência, a atuação sindical e as festividades como forma de legitimar seu papel e sua capacidade de aglutinar as diferentes vozes presentes no mutante mundo de trabalho artístico.

3.5 – Representatividade e vida associativa

As atividades recreativas fizeram parte do cotidiano das associações de todas as naturezas. Muitos historiadores que se dedicaram a estudar sobre instituições montadas para arregimentar trabalhadores perceberam que esses eventos eram momentos importantes para construção de um sentimento de identidade dentre os membros. Suriano (2005: 39 – 52), tratando das festividades organizadas por grupos anarquistas, mostrou que as confraternizações tinham o intuito de promover a cultura e a reflexão crítica sobre a sociedade, condenando o uso de drogas, álcool e outras diversões consideradas alienantes.

Outros trabalhos mais interessados em pensar a arregimentação de trabalhadores e trabalhadoras por categorias de trabalho, ou mesmo como parte das classes populares, se dedicaram a pensar em temas que faziam parte do cotidiano dessas pessoas, como o tema dos esportes.³¹⁰ Contudo, o sentimento de coletividade no interior das categorias trabalhistas se formou, também, baseado em diferenças, preconceitos e exclusões. O estudo da sociabilidade entre os trabalhadores mostrou ser possível perceber as hierarquias internas, os privilégios e os preconceitos de diversas naturezas que

³⁰⁹ Anuário da Casa dos Artistas (RJ) 1941/1942. “Assistência Social-Trabalhista”

³¹⁰ Ver por exemplo: FONTES, Paulo. Esportes e trabalhadores: apresentação. Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth (UNICAMP), v. 16, p. 7-12, 2010.

constituíam as categorias trabalhistas. Estudos de casos particulares apontam que as identidades individuais como de raça, de gênero, de nacionalidade, de religião e até mesmo de região marcaram margens de inclusão e exclusão.

As associações de classe reforçaram a vida associativa de seus membros com diversas atividades de lazer. Promoveram bailes, bingos, torneios e partidas de futebol. No caso das instituições estudadas, esses eventos foram muitas vezes aproveitados para melhorar o caixa, como pode ser observado nos balancetes da tesouraria das instituições da AAA e da Casa dos Artistas.³¹¹ Esse capital era investido em benefícios sociais, como auxílio médico, aposentadoria, funeral, auxílio doença, entre outros.

A Casa dos Artistas promovia uma infinidade de eventos onde seus representantes eram convidados para participar de festividades e acabavam se tornando a atração principal. Durante a década de 1930, o recém-fundado Sindicato carioca conseguiu muitas regalias frente ao poder público: 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, tradicional evento promovido pelo Sindicato de premiação da atriz de maior destaque do ano, foi incluído no programa oficial de turismo (1934) (NUNES, 1956b: 6 - 32). No entanto, os dois maiores eventos feitos pela Casa dos Artistas eram a comemoração do Dia do Artista, em 24 de agosto, também data de aniversário de fundação da instituição, e o Baile das Atrizes, que coroava a “Rainha das Atrizes”. O evento acontecia uma vez por ano e premiava a artista que se destacara pela qualidade do trabalho no ano segundo os critérios de reconhecimento criado pela própria instituição, independentemente da opinião de empresários e do público.

³¹¹ Dados apresentados nos Boletins e nos Anuários da Casa dos Artistas; como também nos Boletins da AAA e na Revista Hechos de Máscara.

Figura 21 - Baile das Atrizes de 1940



Fonte: Anuário da Casa dos Artistas de 1940. Da esquerda para direita: candidatas à rainhas e princesas, Abigail Maia comemorando sua vitória e Aracy Cortes rainha de 1939.

Em Buenos Aires, durante a greve de 1919, foram montados alguns festivais em benefício da AAA para sustentar as cooperativas formadas por atores grevistas. Depois da paralisação, teve início um período de reflexão sobre o propósito da instituição e de investimento na política de beneficência e na sociabilidade entre os membros. Nesse período foi inaugurada uma biblioteca, promovidas palestras de qualificação profissional e bailes foram organizados³¹².

A AAA produzia alguns espetáculos extras, após as sessões oficiais, para que os artistas pudessem assistir e desfrutar, visto que eram impossibilitados de frequentar os teatro como expetadores nos demais horários por estarem trabalhando e não terem direito ao repouso semanal. A bilheteria dessas apresentações era destinada à caixa de socorros da AAA e teoricamente era exclusiva para artistas, mas muitos jornalistas divulgaram que o público geral também estava tendo acesso a essas peças, o que causou desconforto entre a AAA e a SADET³¹³.

Apesar do grande número de mulheres, até nos anos de 1940 as formas de sociabilidade da instituição portenha eram basicamente masculinas, reunindo membros da sociedade de autores e de empresários e até de outras associações congêneres. Foram feitas duas edições de torneios de hipismo, o primeiro para os artistas e para o público em

³¹² Nas publicações da AAA é possível conhecer a vida associativa da instituição, sobretudo nos números de setembro, outubro, novembro, dezembro de 1919 e janeiro de 1920 dos Boletins da AAA. – Arquivos privados da AAA.

³¹³ Ver por exemplo Última Hora (Buenos Aires), 25/04/1934. “Las funciones para los actores son peligrosas”.

geral, e a segunda edição exclusivo para artistas. Outro evento importante era o campeonato de bilhar que aconteciam anualmente e era bastante noticiado pela AAA.

Figura 22 - Anúncio de festival hípico com a participação de atores, autores e empresários teatrais.



Fontes: Hechos de Mascara, setembro de 1943.

Com relação às mulheres, o sucesso profissional e o destaque nos eventos sociais não foram diretamente proporcionais à atuação nas associações de classe nem no Rio de Janeiro, nem em Buenos Aires. A AAA admitia mulheres em sua instituição, mas elas só tiveram poder de voto um ano depois da fundação da instituição e apenas chegaram a ocupar cargos de direção em 1937, quando a atriz Iris Marga assumiu papel fundamental na luta pelos direitos do ator e da atriz³¹⁴. Ao contrário, a Casa dos Artistas teve uma representatividade constante, ainda que pequena, de mulheres, inclusive com o cargo de presidência sendo ocupado em 1935 pela atriz anarquista Itália Fausta³¹⁵.

Essa representatividade junto às instituições classistas foi marcante para a luta das mulheres no interior do sindicato. No caso da Casa dos Artistas, em 1937, foi escrita pela ex-presidenta uma matéria no Anuário da Casa dos Artistas sobre a mulher artista, na qual se discutia os desafios da profissão, relacionando o trabalho doméstico, o teatro e a criação dos

³¹⁴ La Fonda (Buenos Aires), 4 de setembro de 1937. "Delegación de la Sociedad Argentina de Actores".

³¹⁵ Anuário da Casa dos Artistas (RJ), 1937. "Casa dos Artistas a sua fundação"

filhos. Essa matéria também versava sobre a necessidade de toda a companhia ser equipada com um guarda roupa que possibilitasse as artistas não terem gastos incompatíveis com seus cachês na compra de roupas para atuação.

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.³¹⁶

A AAA certamente pela pouca representatividade das mulheres e/ou por ter levado muito tempo para exercer a função classista, não foi tão sensível às demandas femininas, priorizando os debates gerais sobre contratos e direitos trabalhistas. A associação argentina incorporou as demandas femininas em sua pauta de luta justamente nos momentos de maior efervescência. As mulheres, apesar da falta de representatividade, tomaram parte ativa dos momentos de luta da associação como pode ser percebido na foto da greve de 1919 (figura 4) e em relatos épicos, como o descrito por Klein, a partir da análise dos jornais que trataram da greve de 1921:

Manifestações de rua aconteciam na frente dos teatros que tentavam iniciar suas temporadas com a colaboração de fãs. São legendários os incidentes na frente do “San Martín”, onde as coristas enfrentavam a cavalaria usando os grandes espetos de seus chapéus, com a colaboração da *Union de Choferes* que bloqueavam as esquinas com seus carros e se negavam a levar passageiros aos teatros boicotados. (KLEIN, 1988: 19)

Marcando posição com posturas como essas, as mulheres artistas se fizeram representar, ainda que esporadicamente, fazendo com que questões como o assédio sexual e o auxílio mulheres grávidas independente do estado civil entrassem em pauta de debate e reivindicação.³¹⁷

³¹⁶ Anuário da Casa dos Artista (RJ), 1938. “A vida da mulher que trabalha em teatro” por Itália Fausta.

³¹⁷ Regulamentação sobre fundo de socorro disponível no Boletim da AAA de 01/11/1919. “Para el Fondo de Socorros”. Arquivos privados da AAA.

CAPÍTULO IV

Ao respeitável público, respeitáveis artistas

Minha mãe não era uma trabalhadora, era uma puta, uma puta! Se não fossem os vizinhos para me darem comida eu tinha morrido. Porque minha mãe ia para a zona beber e me deixava sozinho em casa. Você vai escrever isso aí? Ela era uma puta! Não era trabalhadora, era uma puta! Escreve isso!

No ano de 2010, eu estava iniciando a pesquisa na biblioteca da Funarte para minha dissertação de mestrado quando um homem entrou na sala de consulta com uma mulher, que parecia ser sua esposa, e a bibliotecária. Com um misto de constrangimento e orgulho ele explicou que queria apenas uma cópia da foto de sua mãe. As únicas informações que ele tinha era o nome, que ela havia sido corista na empresa teatral de Walter Pinto e que era muito bonita. A bibliotecária explicou que seria muito difícil encontrar a tal mulher, já que seu nome não constava no banco de dados, mas que poderia solicitar o acervo fotográfico do fundo privado de Walter Pinto. Com isso, o homem poderia buscar identificar sua mãe nas fotos.

Sem precisar que a bibliotecária alertasse, o homem e a mulher entenderam que aquele seria um trabalho difícil. Então, ele baixou a cabeça e ela o acariciou levemente nas costas enquanto a bibliotecária, visivelmente constrangida, tentava agir naturalmente. Nesse momento eu interrompi a conversa e falei que ele poderia buscar a ficha de sua mãe no Arquivo Nacional procurando no fundo da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Expliquei que, em tese, todos os artistas que se apresentaram nos espaços de diversões cariocas entre os anos 1930 e 1960 deveriam ter se registrado naquela repartição, deixando uma foto 3x4 e que esse fundo estava preservado e aberto para consulta.

Depois de anotar minuciosamente todas as minhas sugestões, ele se interessou pelo meu trabalho que eu disse tratar-se simplesmente “dos artistas como trabalhadores”. Nessa hora, ele ficou visivelmente nervoso e explodiu com o comentário que é a epígrafe desse capítulo. Ao reproduzi-la, ainda que com as minhas palavras, cumpro a promessa feita no susto àquele homem desconhecido com quem, infelizmente, não mantive contato.

Esse caso nos leva a pensar sobre as implicações do trabalho artístico e seus reflexos na vida pessoal dos envolvidos no que diz respeito à moralidade e respeitabilidade. As questões de gênero, os desafios na criação dos filhos, o abandono paterno, os abortos e os casos extraconjugais que permeavam o imaginário do público sobre os artistas, ajudavam a construir o estereótipo do artista boêmio, irresponsável e

amoral. Esse estigma era ainda mais forte dentre as artistas pobres e desconhecidas, como a bela corista da empresa Walter Pinto buscada pelo filho.

Tendo em mente que o corte temporal do presente trabalho é bastante grande – entre 1918 e 1945 – e que, como foi possível analisar nos capítulos anteriores, foram nas décadas de 1930 e 1940 que os artistas portenhos e cariocas começaram a se tornar celebridades nacionais e até internacionalmente conhecidas, tentarei fazer contrapontos entre esses momentos mostrando transformações e continuidades durante as décadas de 1920, 1930 e 1940. Sempre que possível, resgatarei as histórias de artistas desconhecidos, como a mãe do senhor que encontrei na biblioteca da Funarte, que constituíam grande parte dos artistas em atividade tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires.

As biografias, largamente usadas nesse capítulo, são poderosas fontes para vislumbrar as possíveis escolhas e interdições dos artistas no período delimitado. Pensando os artistas como uma categoria trabalhista, seu uso nos coloca o desafio de pensar a relação entre indivíduos e coletividade. É preciso considerar que aqueles que permaneceram na memória do público e que foram contemplados com espaço na mídia de sua época não constituíam, em sua maioria, a grande massa de artistas pobres que permaneceram desconhecidos por toda a vida. Contudo, contar a história dos artistas considerados “vencedores”, posto que conquistaram a fama, não descarta a possibilidade de, através de suas biografias, olhar para os artistas anônimos. Muitos dos que alcançaram o estrelato no auge da cultura comercial de massas compartilharam a mesma origem social daqueles que imploravam por qualquer colocação vagando pelos bares, cafés e teatros Corrientes ou da Praça Tiradentes. A possibilidade de carreira meteórica causada pela revelação inesperada de um talento, ou mesmo pela tão mencionada entre os artistas a “arte do encontro” (para usar a expressão de Vinícius de Moraes), faz ser necessário considerar que muitos artistas inesperadamente mudaram sua sorte para melhor. A simpatia, a amizade ou mesmo um envolvimento sentimental com poderosos chefes políticos ou empresários, casos comuns nos bastidores do mundo artístico daquele período, poderiam abrir portas para a fama e o reconhecimento (VERAS, 2014: 34 – 42).

A revista portenha *Radiolandia*, pesquisada entre 1936 e 1945, foi outro material fundamental para a elaboração desse capítulo, pois ela se propunha a tratar das celebridades que chegavam em Buenos Aires, como também das turnês internacionais dos artistas argentinos. Essa revista de tiragem semanal era voltada ao público popular feminino e exibia muitas fotos nas quais os artistas simulavam uma vida modesta, tal como a de seus fãs. Os anúncios também denunciavam o público alvo da revista,

propagandeando sabonetes, pasta de dentes, maquiagens, cremes de beleza e produtos alimentícios a revista quase que repetia os anunciantes das radionovelas (FLORES, 2009). Associar os artistas a esses produtos sugeria que a dona de casa e a operária poderiam ser glamorosas e bem cuidadas como as atrizes. Mas será que era apenas a beleza que as mulheres comuns admiravam nas artistas? Junto desses bens de consumo uma série de ideias e valores de liberdade e amor romântico também eram inconscientemente propagandeados.

O fato era que o público, sobretudo feminino, das décadas de 1930 e 1940, estava muito atento aos romances e à vida pessoal dos artistas. Enquanto a cidade crescia, e cada vez mais se transformava em um espaço de anonimato (SARLO: 2010, 13 - 30), os artistas se transformavam nas pessoas que podiam ser identificadas na multidão. Quanto mais famoso e bem-sucedido fosse um artista, mais difícil seria manter sigilo e a discrição sobre sua vida privada. Dessa maneira, uma das peculiaridades da profissão nesse período, sobretudo para aqueles que lograram fama, é a capitalização da vida pessoal como instrumento e material de trabalho. Nas décadas de 1930 e 1940, e até mesmo nos dias atuais, o que o público esperava ouvir como rumores da vida de artistas precisavam ser transgressores a ponto de incitar sua curiosidade, mas não diferente a ponto de parecer bizarro ou repugnante.

Os dramas pessoais dos artistas, debatidos em praça pública, levou para as classes populares os assuntos tratados de forma rebuscada por profissionais da saúde, congressistas, feministas, anarquistas e socialistas nos salões nobres, nas redações dos jornais especializados, nos congressos internacionais, nos núcleos políticos e no Congresso Nacional. Através das revistas, das rádios-novelas e dos boatos sobre a vida dos artistas, a camada popular foi incentivada a pensar noções próprias de justiça e papéis de gênero.

Assim, o artista era um possível fator de desestabilização de consensos quando, por diversas vezes, aspectos controversos de suas vidas pessoais eram levantados com bastante intensidade no debate público. Esse era um ponto inegável de transgressão da atividade artística que perturbava as instituições e as pessoas mais conservadoras. Ao mesmo tempo, ser artista e ser trabalhador não são duas identidades imediatamente conectadas, mas sua inter-relação foi um processo historicamente construído por força dos próprios atores sociais. A defesa dos valores considerados cristãos, provenientes da igreja católica, teve um papel importante marcando a definição de regras sociais e de condutas que justificaram a ação legal de agentes públicos, como deputados e juízes.

Muitas vezes eles, alegaram que tinham função de resguardar a moral e as noções conservadoras de família. Apesar do esforço de muitos artistas, ao menos no campo do discurso e com a lógica de enquadrarem-se a tais pressupostos, as concepções mais conservadoras se chocavam com muitos dos desafios e imposições da profissão artística.

Se o caso da corista anônima com o qual comecei este capítulo é exemplar sobre o preconceito social que rondava a profissão artística, os relatos de artistas famosos, como Procópio Ferreira, mostram os limites das estratégias dos artistas para garantir espaço e respeitabilidade como trabalhador ou mesmo empresário. Procópio relembra que, mesmo tendo reconhecido sucesso, sendo casado e gozando de uma situação econômica estável como gestor de sua empresa teatral, fora proibido de matricular sua filha no colégio Sion – uma escola tradicional e religiosa no Rio de Janeiro – por ser artista (PROCÓPIO: 2000, 289 – 291).

Pesquisando sobre a história do circo no Brasil, Silva & Abreu (2009: 167 – 169) também perceberam ruídos entre o mundo do espetáculo e as noções sobre trabalho/trabalhadores, a igreja católica e a política. Nessa análise, argumentaram que a posição do padre ou bispo era determinante para que se pudesse montar ou não o circo em pequenas cidades. O administrador, antes da chegada do circo, deveria procurar não apenas o prefeito ou algum representante, como o delegado de polícia, mas também algum representante da igreja católica. Silva & Abreu (2009) afirmam que sem negociar aspectos morais e financeiros com a paróquia seria impossível permanecer na cidade. Nos testemunhos coletados pelos autores supracitados, artistas relataram que, mesmo com todos os arranjos, nas homilias das missas, os padres comparavam os artistas com o capeta, ou faziam indiretas com relação à Maria Madalena e às mulheres do circo.

Com relação aos artistas e o mundo do trabalho, a questão de gênero foi um tema bastante controverso, pois tanto homens quanto mulheres eram estigmatizados como “boêmio” ou “mulher desonesta”. Enquanto que, dentre a classe trabalhadora majoritariamente estudada nas pesquisas do campo da história do trabalho, as mulheres que trabalhavam fora de casa eram consideradas corrompidas, os homens das classes populares construíram seus ideais de honra e força na identidade de trabalhador. Apesar da análise dos trabalhadores como parte das “classes perigosas”³¹⁸, ser “trabalhador” era o oposto de ser “vagabundo”, e essa identificação ficou ainda mais forte a partir da década de 1930 no Brasil e de 1940 na Argentina. Nesse período, a noção de ser trabalhador

³¹⁸ Ver: CHALHOUB, Sidney. Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

passava por um processo de valorização no que diz respeito à dignidade profissional e cidadania³¹⁹.

No entanto, no caso dos artistas essa caracterização não foi automaticamente transmitida. Ao longo deste capítulo, veremos que muitos artistas tentaram absorver as estratégias da classe trabalhadora para conquistar, também, algum grau de respeitabilidade e moralidade. Todavia, o sucesso desse empreendimento dependia do papel desempenhado pelo artista no mercado das diversões.

Analisar o mundo do espetáculo como um espaço de trabalho dialoga diretamente com o esforço de compreensão de novas dinâmicas de trabalho que possibilitam ampla reflexão sobre os limites de conceitos solidamente estruturados, como o de “classe trabalhadora”. Enquanto muitos pesquisadores desenvolvem interessantes teses a esse respeito, mostrando que as dimensões de raça e gênero são bastante importantes para resignificar e expandir tal conceito que por muito tempo pareceu dar lugar apenas a homens brancos (FORTES, 2016), o mundo de trabalho artístico mostra que o caminho a ser trilhado ainda é longo.

A questão da homossexualidade, que ainda aparece como um tabu quando trabalhamos com o conceito de classe, mostra-se como um campo aberto para investigação. São justamente os pesquisadores do *Queer Studies* que começaram a olhar para gays, lésbicas, bi e transexuais como trabalhadores, percebendo que se por um lado eles historicamente sofreram perseguições no ambiente de trabalho, por outro, alguns setores, como por exemplo o artístico, estruturaram-se como “*gayfriendly*” e por isso construíram uma maneira muito peculiar de gerir questões como solidariedade de classe e inclusão.

Outro ponto importante, mas ainda não discutido, ao menos na área da história, diz respeito às pessoas com necessidades especiais. Durante muito tempo entendidas como um peso para a família, sendo motivo de vergonha e discriminação, no mundo artístico essas pessoas encontraram um espaço de trabalho. Apesar dos papéis artísticos constrangedores, muitos lograram a independência financeira constituindo-se como parte da população economicamente ativa.

³¹⁹ Ver: JAMES, Daniel. *El Peronismo en la Clase Trabajadora, Argentina 1946-1976*. Buenos Aires: Editora Siglo XXI, 2013./ FRENCH, John. **Afogados em leis**: a CLT e a cultura política dos trabalhadores brasileiros. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

4.1 – As mulheres modernas e o “amor romântico”

Ainda hoje, muitos entendem que ter filhos seria uma vocação natural feminina. No entanto, no período de corte dessa pesquisa não bastaria “ser mãe”, a maternidade deveria ser precedida ao casamento. Para as mulheres, o ato sexual e, ainda pior, a maternidade antes do casamento significava um “mau passo”, de maneira que os muitos casos de infanticídio e abortos voluntários ocorriam em segredo para preservar a moral e a respeitabilidade feminina (MARTIN, 2016).

Ao mesmo tempo em que as mulheres ganharam mais liberdade nas roupas e nos hábitos, a idealização da virgindade e da “família tradicional” colocavam limites rígidos para a atuação feminina no espaço público. Apesar da “modernidade”, a mulher continuou sendo entendida como inferior ao homem e, quando comparada a ele, era considerada débil (física e mentalmente) e histérica para a vida pública. Por outro lado, ela foi valorizada como rainha do lar e protetora da moral e da família (CAULFIELD, 1993).

Nos espaços públicos onde a atuação feminina na política institucional era incentivada, acentuava-se o caráter da prestação social e da caridade que seriam traços considerados “naturalmente” femininos. No entanto, as novidades da modernidade impactaram esse esquema pré-montado de papéis de gênero, fazendo a mulher reivindicar, cada vez mais e de múltiplas maneiras, maior participação na vida pública e a liberdade sobre seu corpo. O trabalho de Lavrin (1998) propõe um denso debate sobre o feminismo e seus impactos na Argentina, Chile e Uruguai, mostrando que mesmo dentre os defensores da igualdade de gênero seria possível observar a afirmação da premissa de que a mulher teria, de fato, a vocação da maternidade e do cuidado. Variando nesses discursos, encontra-se a necessidade de educação e controle sexual das mulheres, como também a equiparação em direitos com o homem, sobretudo no que diz respeito à responsabilidade de filhos ilegítimos.

Caimari (2015) defendeu que, nos anos de 1930, a sociedade argentina conviveu com a consolidação de um conceito de família nuclear mediada por preceitos médicos, religiosos e estatais, que excluiu filhos bastardos com base em um princípio burguês de domesticidade. Por outro lado, conviveu, também, com as “mulheres modernas” influenciadas por modelos internacionais de conduta, representadas pelos filmes de Hollywood, revistas de publicidade, como a Radiolandia, e os romances do rádio-teatro. A autora argumentou que essa maior liberdade, que confrontava a vida doméstica e mesmo a sociabilidade do bairro, foi entendida, em algumas esferas, como uma degradação feminina.

Alguns autores se dedicaram a pensar como a modernidade atingiu a mulher no interior das residências, seja através do rádio ou pela aquisição de eletrodomésticos que facilitavam o trabalho do lar. Weinstein (2000, 241 - 274), por exemplo, pesquisando sobre a mulher operária de São Paulo, identificou que a modernidade se refletiria na formação de núcleos femininos cujo padrão de beleza e comportamento se espelhavam na classe média.

Distante dessa definição doméstica de modernidade e prezando pela sociabilização feminina fora do lar e da vigilância da família, Caulfield (2000, 51 -148) tratou sobre o Rio de Janeiro como uma cidade onde se atribuía pontos de intercessão e diferenciação entre “mulheres modernas” e prostitutas. Enquanto as trabalhadoras do sexo precisavam ficar reclusas em áreas específicas da cidade ou em espaços como “casas da luz vermelha”, as “mulheres modernas” ostentavam posturas masculinas como sair desacompanhadas ou viver por si e “comportando-se como homens”. As coquetes, frequentadoras de confeitarias e outros espaços públicos, eram as “mulheres modernas” geralmente bem instruídas, que sabiam falar diferentes línguas e ser elegantes à moda europeia. Essa educação rebuscada, muitas vezes forjada por atrizes e coristas, seria a principal diferença entre elas e as prostitutas de rua, ao menos aos olhos dos mais conservadores.

O tema do defloramento de mulheres, da sedução de homens por mulheres “desonestas” e do reconhecimento de filhos fruto de relações não mediadas pelo matrimônio foram alvo de constantes controvérsias. Tanto Caulfield (2000) como Lavrin (1998) mostraram que as legislações brasileira e argentina não protegiam as mulheres que não eram consideradas “honestas”. Aquelas que arriscassem comportar-se mais liberadamente ou escolhessem viver sua sexualidade fora do casamento eram consideradas prostitutas, libertinas e vetores de doenças. Os homens que tivessem relações íntimas com elas poderiam facilmente livrar-se das responsabilidades legais de seduzir uma mulher, ainda que se tratasse de assumir um filho.

Durante todo período estudado, com maior ou menor intensidade, os jornais e a Câmara de Deputados argentinos e brasileiros foram palco de uma ampla discussão sobre os direitos civis das mulheres, tratando desde questões sobre classificação etária e de gênero nos teatros e nos cinemas até a discussão sobre regras para mulheres trabalhadoras, divórcio e adultério feminino. Sobre os filmes e peças teatrais se classificava quais poderiam ser vistos pelas mulheres sem ameaçar sua pureza (VELASCO, 2013).

A discussão sobre o trabalho feminino estabeleceu desde possíveis ocupações até as cargas horárias levando em consideração que o papel fundamental da mulher era cuidar

da família. Esse argumento explicava os baixos salários das mulheres quando comparado ao rendimento masculino. A necessidade de proteção da moral feminina justificava a intenção de que as mulheres casadas não trabalhassem e caso o fizesse que seu rendimento funcionasse como complementação da renda familiar. Muitos empregos femininos exigiam provas de moralidades, como uma vida recatada com comprovantes de pessoas idôneas, ou mesmo exames médicos regulares. Diferente das mulheres que eram mantidas “protegidas”, para que uma mulher trabalhadora tivesse acesso aos direitos assegurados por lei, deveria comprovar sua “honestidade”. Caso contrário, dificilmente veriam na justiça um meio de buscar auxílio na criação de seus filhos ou o resgate de sua “honra”.

Assim, se as operárias e empregadas em casas particulares viviam sobre suspeição moral, as artistas que trabalhavam exibindo e expondo o corpo eram consideradas potencialmente desonestas. Sobretudo as “mulheres ventiladas” dos meios portenhos, que eram chamadas assim porque vestiam pouca roupa, e também as coristas dos teatros de variedades que despertavam os olhares masculinos no Rio de Janeiro e Buenos Aires. As mulheres trabalhadoras, especialmente as artistas, eram interlocutoras importantes na demarcação dos limites do machismo e do papel da mulher no ambiente interno e externo ao lar. Cosse (2007, 131 – 153) demonstrou que as obras de rádio teatro eram materiais para moldar e até subverter os padrões e aspirações da mulher argentina, normatizando o namoro, o noivado e o casamento. O amor apareceu como um elemento essencialmente humano, mas por vezes também objeto de manipulação que fazia das “mulheres honestas” inocentes vítimas. Essas obras ofereceram uma espécie de lições de moral que demarcava os papéis sexuais na sociedade. (KARUSH, 2013: 121 - 123).

Desse modo, enquanto o maior medo das classes médias, aristocráticas e burguesas era que a filha fosse “desonrada”, um outro problema, também grande, seria se a moça começasse a ter o comportamento de “mulher-macho” ou “marimacho” – uma mulher com hábitos e trejeitos masculinos, como vestir-se com roupas consideradas para homens ou com “desejo de mandar”. Então, dizer que uma mulher era “mulher-macho” não levantava necessariamente a suspeita de que ela pudesse ser homossexual, mas a estereotipava na intenção ridicularizá-la ou até atribuir a ela um sentido parecido com o de prostituta. Dessa maneira, parecia razoável culpar a mulher por qualquer violência física ou sexual que sofresse. Isso porque essas “mulheres modernas”, assim como as prostitutas e muitas trabalhadoras, não estavam no espaço protegido do lar, que cabia às “mulheres de família”, mas na rua, talvez com roupas ousadas ou comportamentos que fariam o homem “responder à sua natureza” (OLIVEIRA, 2015: 8).

A progressiva abertura do espaço público para as mulheres que, apesar dos riscos morais, circulavam sozinhas, trabalhavam, iam ao cinema e até dirigiam, ao mesmo tempo em que possibilitou a experimentação de um mundo novo, aumentou os riscos de violências. No caso das artistas, o desenvolvimento da cultura comercial de massa fez surgir o fenômeno do fã, que poderia pagar caro por qualquer material ou informação de seus ídolos, fazendo do jornalista uma personagem ativa na narrativa sobre a vida pessoal e, consequentemente, profissional dos artistas. Por um lado, crescia o mercado de autógrafos, os ganhos financeiros e a visibilidade internacional. Por outro, a vida pessoal dos artistas passou a ficar completamente devastada por jornalistas, fotógrafos, e chantagistas que chegavam a ameaçar divulgar fatos embaraçosos para a imprensa, muitas vezes de cunho sexual, ou explorar o que se julgava como “fragilidades do sexo”.

Com a divulgação dos altos cachês, os artistas radiais, sobretudo as mulheres, tornaram-se alvo de muitas ameaças, extorsões e assaltos. As mulheres solteiras e/ou que viviam sozinha eram as vítimas mais comuns dos bandidos que ameaçavam sequestrar seus filhos e até chegavam a invadir suas casas, como foi o caso de Mecha Caus³²⁰, Carmen Valdez³²¹, entre outras.

Desde essas mesmas páginas mostramos dolorosas manobras realizadas por gente sem escrúpulos e divulgamos seus nomes, muitos deles já em poder da polícia. As ameaças e atentados vitimam as mais populares figuras do rádio. Como essas ameaças recrudescem em forma alarmante, queremos dar voz de alarme e mostrar outros casos que talvez o leitor ignore (...) Também uma de nossas mais populares atrizes, Carmen Valdés é ameaçada da mesma forma que Libertad Lamarque. Ambas mães amorosas são para os malfeitores as mais indicadas vítimas que baixo a ameaça de sequestrar seus filhos cedem a qualquer chantagem. – “Tenho recebido uma infinidade de recados anônimos em tal sentido” nos disse Carmen Valdés. - “Não tenho outra opção se não avisar para a polícia. Não é possível trabalhar ou estar fora de casa sem pensar no que pode acontecer. Amo muito meus filhos para deixar que algo lhes ocorra de mal, que ainda que venha de forma anônima, já sabemos que em algumas oportunidades deixou essa condição para se fazer presente.”³²²

Além da ameaça de sequestros e roubos, chantagens de cunhos morais também eram comum. Essas ameaças mostravam que, mesmo em casa, as mulheres não estariam seguras se não houvesse um homem, um chefe de família, para defendê-las física e moralmente. As artistas famosas pareciam pagar o preço por subverter a ordem econômica ao conseguir sustentar-se financeiramente sem a presença masculina.

Mas nem por isso o romance ficou longe do imaginário das atrizes financeiramente independentes e do interesse de seu público. Enquanto na década de 1920 o estereótipo de

³²⁰ Rádio-atriz e cantora de tango argentina.

³²¹ Importante atriz argentina, atuou no teatro e no rádio

³²² Radiolandia (Buenos Aires), 11/05/1940. “Recrudescen outra vez las amenazas contra la vida de nuestras estrellas”.

mulher moderna cabia às mocinhas afrancesadas, nas décadas de 1930 e 1940 as atrizes de Hollywood passaram o novo estilo da “mulher moderna”. Assim, os romances estrelados nos filmes americanos contribuíam para criação de um novo sentido de amor romântico, que oferecia às mulheres combustível para buscarem relacionamentos baseados mais na paixão e na sedução em oposição a arranjos familiares pré-estabelecidos.

Dentre as artistas, a inserção no mundo artístico foi um tema de bastante importância, uma vez que poderiam conseguir sua independência financeira através dele. Esse talvez tenha sido um dos poucos espaços, no período estudado, que não fez diferenciação salarial e nem hierárquica entre homens e mulheres, muito pelo contrário, as mulheres eram maioria das trabalhadoras no setor e o valor de seus contratos dependiam mais de sua habilidade de negociar e do carinho que público tinha por cada uma³²³.

A mulher artista, com algum grau de sucesso, poderia simplesmente não casar, vivendo por si toda a vida. Por exemplo, em raro discurso sincero, a atriz e cantora Chola Bosch admitiu que não pensava em casamento, o que causava bastante estranhamento entre o público, a imprensa e até entre os empresários. Na edição de 11 de setembro de 1937, a Radiolandia chegou a se perguntar por que Chola não queria se casar, posto que já havia negado quatro pedidos de diferentes parceiros. A própria revista respondeu: “É uma moça bonita, jovem, cheia de aspirações. Pode se dar o gosto de decidir sobre a própria vida, porque ganha um ordenado superior ao comum entre os homens de sua idade.”³²⁴

Com relação aos envolvimento amorosos, algumas das artistas famosas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires mantiveram relações conjugais por algum tempo sem mediação do casamento ou amantes casuais com os quais não eram submissas. No entanto, apesar da possibilidade de sucesso financeiro com o trabalho artístico, não foi a maioria das mulheres artistas que lograram a independência econômica através do próprio trabalho. Em sua autobiografia, Dercy relatou que muitas artistas, geralmente com dificuldades financeiras fruto da falta de contratos, aceitaram o papel de cocotas, amantes de luxo, podendo até se prostituir, em segredo, em bordeis ilegais.

Por ser um assunto bastante desconfortável, poucos foram os casos desse tipo de relação que vieram a público com documentos substanciais. Além do mais, é difícil encontrar

³²³ Embora não seja possível acesso ao número exato de mulheres que trabalhavam como artistas cerca de 46% dos registrados Sindicato dos Artistas no Rio de Janeiro entre 1930 e 1945 eram mulheres. Equilíbrio semelhante foi encontrado no livro de registro de membros da Asociación de Actores Argentinos em 1955.

³²⁴ Radiolandia (Buenos Aires), 11 de setembro de 1937. “Una espontanea e íntima confesión de Chola Bosch, cancionista, joven y simpática”

as redes de relações conjugais e afetivas mantidas em segredos pelas artistas menos famosas. Certamente dentre a massa desconhecida de coristas, de vedetes e de “mulheres ventiladas” seria possível enxergar com mais clareza as fronteiras borradas entre a vida de artista e a prostituição. Além das fichas de artistas do Fundo da Delegacia de Costumes e Diversões Publicas do Rio de Janeiro no Arquivo Nacional existe, também, o registro de bailarinas - que eram mulheres que trabalhavam em *dancings* e boates, mas que muitas vezes tiveram passagens pelos grupos de bailados das peças de variedades dos teatros nas duas capitais. No Rio de Janeiro, elas não poderiam, legalmente, prostituir-se ou manter relações pessoais e/ou afetivas com seus clientes. Por isso, quando descobertas ou denunciadas, elas tinham a licença de trabalhar cassada, o que era claramente exposto no documento individual. Contudo, por uma questão de recorte, não me detive na investigação desse material.

Ainda refletindo sobre o caráter pernicioso da atividade laboral feminina nos teatros e nas margens entre o trabalho moralmente aceito nos teatros e a prostituição, em fins de abril de 1924 em Buenos Aires, como forma de endurecer a fiscalização moral nos teatros da capital portenha, quarenta e três moças menores de idade foram presas por trabalharem nos espetáculos de variedades. O público se dividiu em meio a um intenso debate que opôs empresários e artistas ao juiz de menores Cesar Viale. Entre as acusações, constava que as menores se apresentavam em trajes imorais, mas o argumento contra as prisões era que o trabalho nos teatros seria uma alternativa digna à prostituição que, para essas moças de baixa renda, seria uma das poucas opções de trabalho. As mães das coristas presas também reagiram, promovendo um desfile para mostrar a honra e dignidade de suas filhas. Na manhã seguinte às prisões, muitas já estavam livres e, inclusive, atuando nos teatros de onde foram retiradas, mas o debate sobre a necessidade de moralização do teatro portenho continuou ativo.³²⁵

Assim, considerando que existia, de fato, uma separação entre o mundo de trabalho artístico e a prostituição, ainda que não muito rígida, o estigma e o preconceito social devido a profissão recaía com força sobre a mulher artista. Elas tiveram diversas estratégias para lidar com o machismo nas relações de poder e com a impotência frente à legislação. A atriz Dora Vivacqua, conhecida como Divina Luz e Luz del Fuego, é um exemplo extremo desses embates e aceitação sobre o papel da mulher e do corpo feminino na sociedade. Ela foi a primeira naturista do Brasil, era vegetariana e costumava fazer leilões de si mesma para doar o dinheiro a instituições de caridade. Teve muitos

³²⁵ La nación, 22 de abril de 1925. “Há sido puestas em libertad casi todas las artistas detenidas”.

casos amorosos com homens poderosos, como o dono do Cassino da Urca, políticos e militares, o que lhe rendeu empregos, dinheiro e até a posse da ilha chamada Ilha do Sol na Baía de Guanabara, onde foi montada a primeira comunidade naturista do Brasil. Nos seus shows na companhia Walter Pinto, ela dançava quase sempre completamente nua e coberta apenas por jiboias. Ativista pela liberdade feminina e crítica das relações matrimoniais convencionais, buscava em seus relacionamentos suporte para realizar seus sonhos que poderiam parecer loucuras em seu tempo. Censurada e proibida de fazer apresentações em várias cidades do Brasil, na década de 1950 ela tentou fundar o PNB (Partido Naturalista do Brasil) com a palavra de ordem “Todo Mundo Nu”, que teve a legenda negada. (AGOSTINHO, at al, 1994)

Esse é um caso muito peculiar, mas que mostra que as mulheres entendiam os limites de sua atuação em uma estrutura de poder machista. Elas também poderiam calcular, subverter ou mesmo zombar do preconceito de gênero em benefício próprio. Muitas das coristas que aceitaram o estigma de “prostitutas de luxo”. Fizeram-se amantes de homens poderosos e disfrutaram de seu dinheiro influência. Contudo, esse empreendimento demandava muita sorte para encontrar um admirador que, além de rico, fosse generoso e fiel.

Apesar da possibilidade de “acertar na loteria” encontrando um bom partido para se associar, também foi comum às mulheres buscarem se afirmar no meio artístico como “respeitáveis”, fazendo grandes esforços para se enquadrarem no perfil de “esposa-mãe-dona de casa”. Nos periódicos de ampla circulação eram publicadas fotos das atrizes famosas fazendo atividades domésticas, declarações nas quais afirmavam os valores da família ou buscavam a proteção de familiares. Essas mulheres artistas procuravam esconder do público sua vida privada (HUPFER, 2009, 98 - 167).

Dessa maneira, em 1932, o debate em torno do divórcio, sua legalização e aceitação poderia minimizar o estigma sobre os/as artistas, já que a grande especulação sobre suas vidas pessoais expunha suas relações românticas do passado e do presente. A legalização do divórcio, que já era um tema antigo de discussão no congresso argentino, ressurgiu como uma tentativa de encarar o fato de que a “mulher moderna” existia e estava aguerrida para buscar a felicidade e liberdade no amor (BARRANCOS, 2012). Ainda que as discussões tenham seguido a linha de buscar enquadrar a sociedade nos parâmetros modernos, tentando preservar a família tradicional e a moralidade, ao invés de advogar pela igualdade de gênero e pela liberdade do corpo feminino, é possível defender que a tensão nesse debate foi fruto da ação das reivindicações femininas por espaços e direitos.

A infidelidade da mulher era o ponto central do debate que revessava argumentos ora religiosos, ora biologizantes. Nos debates, o socialista Silvio Américo Ghioldi, defensor do divórcio, argumentou que a mulher argentina havia mudado e queria liberdade e igualdade. Assim, com receio da ousadia feminina, o adultério da mulher ou a ameaça dele foi discutido com fervor por esses homens pós e contra o divórcio. Por fim, a lei do divórcio foi aprovada, mas não sancionada na Argentina, embora o vizinho Uruguai já o tivesse legalizado desde fins do século XIX. Montevideo serviu como imaginário de libertação para homens e mulheres infelizes em seus matrimônios (LAVRIN, 1998: 229 - 232). No meio artístico, as viagens para Montevideo serviram de combustível para que artistas levantassem entre o público a suspeita sobre seu estado civil. Legalmente, tanto o Brasil quanto a Argentina admitiam o desquite, que consistia na separação de corpos, mas não possibilitavam as pessoas de se casarem legalmente com outros parceiros.

A trilogia de filmes protagonizados por Nini Marshall, no personagem de Catita, é significativa sobre como os amantes imaginavam as cidades do Buenos Aires, Rio de Janeiro e Montevideo. A saga filmada ao revés se estruturou em: O casamento em Buenos Aires, A Lua de Mel no Rio, e Divórcio em Montevideo, que sugere o início, o meio e o fim de um relacionamento.

Em 1933, após esse debate legal que durou vários meses, a companhia Dulcina e Odilon chegou a Buenos Aires com a peça Amor, de Oduvaldo Vianna, que fez grande sucesso no Brasil e na Argentina, sendo conhecida como uma das principais obras do autor. Nela, advoga-se pelo divórcio como a única maneira de fazer com que as pessoas pudessem ser felizes depois de uma escolha equivocada no amor. A versão brasileira da peça foi um drama, mas, ao ser adaptada pela companhia Paulina Singerman, também sob direção de Oduvaldo Vianna, foi transformada em uma comédia que posteriormente se tornou filme. Na versão adaptada foi ridicularizado o medo dos homens de serem traídos.

Se nos palcos e nos filmes o tema do divórcio animou o público, tornando-se através de Oduvaldo Vianna um tema compartilhado entre Rio de Janeiro e Buenos Aires, na vida pessoal dos artistas essa discussão ganhou carne, osso e muita emoção. A disposição para discutir e repensar o tema foi ainda maior e muitos artistas foram condenados ou abraçados por optar pelo fim do casamento, dependendo da maneira como a história foi narrada e resignificada pelo o público. Os impactos dos divórcios entre artistas ajudam a entender as margens da tolerância do público a algo quase ilegal, ou

passível em situações muito específicas, que iam de encontro a um dos preceitos mais fortes do catolicismo: o de que o matrimônio seria indissolúvel. Dessa maneira, por mais que os congressistas falassem da moral cristã e da família tradicional, o público tendeu a se solidarizar com algumas histórias de separação e de segundos casamentos entre artistas.

A primeira questão a ser pontuada é que, a partir da análise de casos individuais de artistas, a escolha pelo desquite/divórcio poderia ser uma atitude apoiada desde que partisse da mulher e ela alegasse que tentou todas as alternativas para manter seu casamento. Agressões corriqueiras a ela e aos filhos, assim como o alcoolismo e traições constantes com demonstrações de humilhação pública eram elementos que contribuíam para que o público aceitasse a separação. Preservada a imagem de mãe e boa esposa, a artista poderia fazer de sua história de dor e sofrimento um alicerce para a sua carreira – um verdadeiro “drama da vida real”, que certamente era compartilhado por muitas das expectadoras. No entanto, caso a artista não conquistasse o papel de vítima, ela poderia ser execrada pelo público e veria sua vida profissional e pessoal arruinada. Os homens tenderam a sair mais prejudicados do divórcio, sobretudo se a mulher conseguisse cativar o público com a sua dor. A imprensa teve um papel fundamental, pois era principalmente através dela que o público sabia das fofocas e dos dramas da vida pessoal dos artistas.

A partir de 6 história amorosas (Dalva e Herivelto, Oduvaldo Vianna e Abigail Maia/Deucélia Vianna, Libertad Lamarque e Emílio Roméro, Tita Merello e Luis Sandrini, Dercy Gonçalves e Adhemar de Barros e, finalmente, Azucena Maizani e Juan Scarpino/ Roberto Zerrillo/ Ricardo Colombres), buscarei mostrar ao leitor diferentes fatores que condicionaram a aceitação do divórcio pelo público no que diz respeito à questão de gênero. Foi possível perceber que tanto estratégias argumentativas quanto comportamentais fizeram muita diferença na busca pela respeitabilidade e pelo sucesso na carreira artística.

Dalva e Herivelto se conheceram em 1935 e foram componentes do grupo Trio de Ouro, que fazia bastante sucesso nas rádios e nos teatros brasileiros. Em 1937, oficializaram o romance, mas as constantes brigas e traições do marido, tal como problemas com alcoolismo de ambos fizeram com que o grupo se dissolvesse. Em carreiras solo, a partir de 1947, eles começaram longas discussões que encontraram lugar nas respectivas letras de músicas. A música Bandeira Branca, composta por Max Nunes e Laércio Alves, foi eternizada na voz de Dalva e entendida pelo público como um grito de socorro da artista:

Bandeira branca, amor/ Não posso mais/ Pela saudade que me invade/ Eu peço paz/
Saudade mal de amor, de amor/ Saudade/ Dor que dói demais/ Vem meu amor/
Bandeira branca/ Eu peço paz.³²⁶

A eleição de Dalva como Rainha do Rádio de 1951 foi a prova de sua vitória sobre o ex-marido junto ao público. Contudo, a conquista da audiência, que destruiu a carreira artística de Herivelto, não a livrou das sanções sociais. Desde o começo das brigas, ele usava sua influência para fazer serem publicadas matérias em jornais e revistas difamando Dalva. Por sua vez, ela fazia o mesmo, o que resultou para ambos na perda da guarda dos dois filhos, que foram encaminhados ao conselho tutelar (HUPFER: 2009, 83 - 86).

Se o público não poupou ofensas a Herivelto, com Oduvaldo Vianna a situação se desenrolou diferente. Ele foi casado alguns anos com a grande atriz brasileira Abigail Maia, que além dele teve outros três maridos, incluindo Raul Roulien, o primeiro galã brasileiro a trabalhar em Hollywood. Embora nunca tenham formalizado a união, eles tiveram duas filhas e uma importante companhia teatral. Premiada como rainha das atrizes, em 1940, pela Casa do Artistas, ela já tinha prestígio artístico galgado, participava ativamente das atividades sindicais. Por já ser uma senhora no auge do rádio e do cinema, sua vida sexual e amorosa não era mais tão interessante quanto das artistas novatas.

Em meados dos anos 1930, Oduvaldo se apaixonou por Deocélia, uma mulher bem mais nova do que ele, que trabalhava como sua datilógrafa. Oduvaldo e Deocélia iniciaram um romance que, segundo a sua autobiografia, foi bastante reprimido por pela mãe de Deocélia, pois Oduvaldo tinha duas filhas reconhecidas com Abigail e, além disso, ele havia sido casado na juventude com uma mulher com quem não chegou a viver. Ele se disse forçado a casar porque a mulher estava grávida, mas a morte da criança durante o parto lhe deu licença para abandonar a mulher que, por muitas décadas, não foi mais localizada. Deocélia e sua mãe, ao contrário de Abigail, pressionaram Oduvaldo para anular o casamento, liberando-o assim para casar legalmente com Deocélia (VIANNA, 1984: 19 – 59). O casamento foi uma forma de garantir direitos legais a ela, assim com assegurar a moral da jovem trabalhadora, criada sem o pai, que havia se apaixonado pelo patrão.

A experiência de Oduvaldo nos mostra o que a pesquisa de Caulfield (2003) já apontava: quando o homem não era casado, mas mantinha uma união estável, não mediada pelo casamento formal religioso, tinha mais liberdade para abandonar a mulher

³²⁶ Disponível em <https://www.vagalume.com.br/marchinhas-de-carnaval/bandeira-branca.html> acesso em 19 de agosto de 2016 às 16:30.

e até os filhos para viver um matrimônio legal. Claro que isso seria um escândalo, mas o homem tinha mais capacidade de reaver sua moral nessas situações do que uma “mãe solteira”. O fato era que se o homem não estivesse em um casamento formal, ele era considerado solteiro, podendo até não reconhecer os filhos, o que, para efeito de conservar sua moral e respeitabilidade, poderia ser, inclusive, a saída mais fácil. Caso ele não tivesse mantido uma relação estável ou se alegasse adultério, conseqüentemente era possível negar a paternidade dos filhos.

Um caso em que a mulher se saiu bem do divórcio, ao menos no que diz respeito à carreira profissional, foi Libertad Lamarque³²⁷. Ela escreveu sua autobiografia na qual contou detalhes de sua vida profissional e pessoal (LAMARQUE, 1938). Dona de um dos maiores salários da Radio Belgrano e de empresas cinematográficas argentinas, fez parte da companhia Artistas Argentinos Asociados, formada pelas maiores personalidades do cinema portenho visando garantir os altos cachês pagos às celebridades. Ela era conhecida como a grande estrela dos filmes argentinos, a versão feminina de Gardel, sendo chamada de a “noiva da América”.

Ela possuía voz meiga e traços físicos delicados com os quais sempre interpretava papéis da mocinha que sofria, mas conservava sua moral e respeitabilidade (KERBER, 2009). Poucas foram as vezes que Libertad sugeriu sexualidade e nunca o fez de maneira explícita. Nas ocasiões que deu entrevistas e quando era fotografada pela revista Radiolandia, sempre declarou que era primeiro mãe e depois artista, posando com trajes comportados e mostrando hábitos considerados femininos³²⁸.

Seu romance com Emílio Roméro, que trabalhava como ponto no teatro e com quem teve sua filha, teve fim em 1928, quando Libertad Lamarque pediu o divórcio que demorou 12 anos para ser aceito. Já dona de uma grande fortuna e sendo chantageada pelo ex-marido, a artista entrou em depressão tentando o suicídio no auge de sua carreira em um hotel no Chile, quando foi salva da morte pelo tolder. Após esse evento, sua filha foi raptada pelo pai que tentou levá-la para Montevideu³²⁹. O processo de separação conjugal pressionava a opinião pública contra sua dignidade e moral, o que poderia significar para ela o fim de sua carreira artística. No entanto, muito bem quista pela mídia

³²⁷ Musa do cinema argentino que atuou também no rádio e no teatro, atriz e cantora de tango cujo auge da carreira foi na década de 1930 em Buenos Aires. Durante o primeiro governo peronista exilou-se no México.

³²⁸ Ver por exemplo: Radiolandia (Buenos Aires) 1 de agosto de 1936. “Libertad Lamarque en la intimidad de su hogar”.

³²⁹ New York Times, 25/12/2000. “Libertad Lamarque, Mexican Star, Dies at 92.”

portenha e com ótimas relações na rádio Belgrano, ela não expunha aspectos negativos de sua relação, tentando fazer com que as notícias fossem dadas sem fontes oficiais. Ela galgou um reconhecimento muito mais forte junto ao público e à imprensa do que seu ex-marido, Emílio Roméro, considerado pelo público o vilão da história. Ela encenava nos filmes as personagens que contavam sua própria história de mulher *criolla*, vinda do interior, vislumbrada com a cidade e enganada por um homem sem escrúpulos.

Bastante diferente era a situação de Tita Merello³³⁰, que nutria um romance escondido com Luis Sandrini, outro ator cinematográfico argentino de grande expressão. Eles nunca se casaram oficialmente nem declararam o romance abertamente ao público. Em sua biografia, Tita Merello contou como os dois articularam os interesses profissionais com o romance, que embora não assumido era de amplo conhecimento. Tita e Sandrini tiveram que se exilar no México na década em 1950, depois da queda do peronismo. (ROMANO, 2001)

Ainda no México, o relacionamento teria se desgastado e Sandrini optou por casar com uma mulher de fora do meio artístico. Ao contrário, Tita nunca se casou e sempre declarou que teve apenas um amor em sua vida. O abandono de Sandrini não serviu para apagar o brilho do ator, já que o público via Tita como uma mulher independente e despreocupada com os padrões morais. Sua ousadia e sensualidade, que como parte dos seus personagens transbordava para sua imagem pessoal, fez com que o público não julgasse errada a opção de Sandrini por uma mulher “decente”³³¹.

Outro caso interessante para se observar é a relação entre a artista como “mulher moderna” e seus possíveis enlances amorosos no que diz respeito ao impacto da opinião pública que está na biografia de Dercy Gonçalves. Enquanto trabalhava como corista, conheceu Adhemar de Barros, um poderoso proprietário de terras com quem teve uma filha que não foi registrada por ele – a única filha de Dercy. Ela contou que o homem a ajudava bastante pagando o aluguel, despesas de casa e, inclusive, investindo em seus sonhos como atriz e dona de companhia teatral³³².

No entanto, os problemas começaram para ela, de fato, quando Adhemar faleceu. Por mais que a família dele soubesse da existência de Dercy e de sua filha, toda a ajuda para elas cessou logo após a morte do amante. Dercy relatou em sua autobiografia que o

³³⁰ Ousada cantora de tango e atriz argentina, atuou em rádio, teatros e, sobretudo, cinema.

³³¹ Sobre biografia de Tita Merello e seu romance com Luis Sandrini ver Suplemento do Jornal Clarín, “Ídolos del espectáculo argentino – Merello”. Número 19, 2008.

³³² Depoimento de Dercy Gonçalves ao MIS em 03/06/1971.

seu maior medo era que sua filha fosse levada pelo conselho tutelar, o que, pelo seu receio, deveria acontecer com alguma regularidade entre suas companheiras de palco.

Dercy nunca se casou e dizia que não “queria saber de homem”. Apesar do passado de musa e vedete, ela se revelou como atriz por ser atrevida e não “levar desaforo para casa”. Com essa característica, foi remontando seu personagem ao envelhecer. Quando o papel de musa se fez impossível pela idade, ela manteve a fama por ser uma senhora desbocada e completamente fora dos padrões esperados para uma senhora.

Assim, tanto Dercy quanto Tita não eram mulheres para serem “levadas a sério”. Embora todas as atrizes citadas carregassem, à sua maneira, o estereótipo de “mulher moderna”, essas duas não receberam a solidariedade do público no que diz respeito ao amor. As artistas que participaram ativamente do circuito comercial de massa tiveram que subverter sua própria personalidade e vida real em benefício de algo que pudesse se relacionar com o personagem por elas vivenciado. Para mulheres como Tita e Dercy, isso significou desassociar-se da possibilidade de nutrir sonhos românticos e o respeito moral do público.

Se Dercy e Tita negavam o amor romântico, a primeira foi por dizer não acreditar que o sentimento existisse, e a segunda por ter perdido seu companheiro. Havia ainda um outro discurso possível, que pode ser ilustrado por Azucena Maizani. Ela foi uma grande cantora de tango argentino que começou a vida artística antes da intensa comercialização do gênero. Por vezes ela se apresentava nos trajes masculinos tradicionais das mulheres tanguieras de fins do século XIX.

Azucena teve três companheiros. O primeiro foi Juan Scarpino, com quem se casou em 1928 e teve um filho. O casamento foi curto e logo após o fim do relacionamento a atriz se envolveu com o violinista Roberto Zerrillo, com quem fez várias turnês, inclusive para Europa. Para o azar da artista, em 1936, o cantor iniciante Ricardo Colombres, com quem mantinha relacionamento amoroso – não se sabe ao certo se antes ou depois de romper com o segundo marido – suicidou-se. O acontecimento suscitou uma série de fofocas e especulações por parte da mídia e do público, muitas vezes culpando a artista pela morte do jovem rapaz. A essas questões Azucena respondeu:

- De fato em 1928, em 8 de novembro, contrai matrimônio. (...) – Não teria sido capaz de me casar sem amor. Através dos anos eu não quero pensar agora na parte de culpa que me cabe. A vida é mais forte que as mulheres e nos impulsiona, nos move e nos modifica constantemente. Assim, nos encontramos com nós mesmas, mas o problema não é apenas nosso. Ninguém pode afirmar que ao homem também não lhe caiba parte da culpa, e que na busca do próprio destino não tenha arrastado para a dor alguma ou algumas mulheres. E se assim que a vida quer, o que podemos fazer? Se falo de amor, vou afirmar também minha admiração, minha contradição,

minha permanente dependência a esse sentimento capital da vida. Não me preocupa os sorrisos, nem me balançam as dúvidas. Eu também tenho meu sorriso para os outros e estou sempre pronta para conversar sobre isso. Entreguei o melhor de minha vida ao amor. O amor me devolveu um amplo conhecimento sobre a vida. Não vou negar que amei mais do que uma ou duas vezes. Felizmente sempre tive a capacidade de me afastar dos rastros concretos, das características pessoais, sempre que o desamor se afastava de mim, mas isso não representa esquecimento, muito pelo contrário, todo amor tem sua carga de ensinamentos. Sou a única mulher que amou mais de uma vez? Gostaria que alguém me provasse que eu fui capaz de unir meu destino a um homem que não estivesse apaixonada. Se eu pudesse demonstrar isso eu seria a minha primeira inimiga. Ao contrário, eu sinto no meu coração uma profunda simpatia. Uma vez eu também tentei me suicidar, mas o destino ainda não havia marcado no calendário de minha vida a data de minha morte.³³³

Apesar da atribulada vida sentimental e das constantes insinuações que ela não poderia reerguer sua vida profissional após o suicídio de seu terceiro companheiro Azucena, apoiando-se no argumento da crença desenfreada do amor, conseguiu manter sua popularidade e admiração do público e dos meios de comunicação. Em 1937, ela fez uma turnê internacional de bastante sucesso passando pelo México e Estados Unidos (Nova Iorque), e na década de 1940 fez uma grande turnê pela América Latina.

O chamado “verdadeiro amor” ou “amor romântico”, como era encenado nos filmes, poderia fazer, como no caso de Azucena ou Libertad, que o público perdoasse um “passo errado” de uma atriz que, por fraqueza frente à paixão, acabou “se entregando a um relacionamento enganoso”. No entanto, esse argumento foi útil apenas quando as atrizes correspondiam estética e comportamentalmente às mocinhas de Hollywood, constituindo-se como uma completa abstração para as artistas mais humildes ou mesmo para aquelas que não abraçaram o discurso da mulher como meiga, inocente e frágil.

4.2 – A família e o casamento entre artistas

O tema da família artística foi bastante corrente tanto no Brasil quanto na Argentina. O prestígio de atores, cantores, instrumentistas e de tantas outras modalidades de trabalhos artísticos passava de geração para geração formando verdadeiras linhagens de artistas. Assim, as crianças, além da experiência de crescer nos teatros e nas caravanas circenses, herdavam as redes de relações de seus pais e avós. A modalidade na qual esse fenômeno de família artística pode ser mais notado foi no circo, com atividades como malabarismo, contorcionismo, ventriloquismo, entre outros. Muitos dos grupos que se apresentavam em circos e trupes itinerantes também buscavam colocação nos teatros das capitais. Para as companhias estabelecidas no mercado, as turnês ao interior eram uma alternativa nos

³³³ Radiolandia (Buenos Aires), 10/04/1937. “Azucena Maizani relata y juzga su vida”.

períodos de baixa temporada ou quando não havia possibilidade de colocação ou arrendamento de teatros nas capitais. Com a redefinição do mercado de diversões nos anos de 1930 e 1940, muitos filhos dessas longas linhagens de artistas empregaram-se como cantoras e cantores atuando, além de nos teatros, nos rádios, nos cassinos e até em filmes, sempre mantendo o status de seus pais e avós.

Alguns grupos familiares eram de tal forma coesos que os empresários pagavam o cachê pelo grupo fazendo com que o chefe da família fosse dono da força de trabalho e do salário de seus parentes. Essas grandes famílias artísticas poderiam incluir membros de diferentes gerações. Esse foi o caso da conhecida família circense uruguaia dos Queirolo. Ela formava um grupo de 11 pessoas, sendo composto por sobrinhos, irmãos e até primos de vários graus. Eles viajaram pela Argentina e pelo Brasil, chegando ao Rio de Janeiro, onde atuaram entre 1942 e 1943. O grupo tinha sua própria companhia, mas também se apresentavam com contrato em números especiais de teatros e de circos da capital carioca. Não foi possível descobrir com qual dinâmica interna dividiam o cachê e a organização da companhia, mas quando o contrato era firmado entre o grupo e um empresário o pagamento não era feito coletivamente.³³⁴

Apesar do vasto conhecimento genealógico das “famílias de artistas”, pouco foi problematizado sobre o impacto do matrimônio nas transformações do mundo de trabalho artístico com o advento da cultura comercial de massas. O casamento entre artistas era algo bastante corriqueiro durante todo o período pesquisado, contudo, partir internacionalização dos mercados artísticos portenho e carioca, a questão do casamento ganhou novos significados. Com mais transformações em Buenos Aires do que no Rio de Janeiro depois da popularização do rádio e do cinema, o tema do matrimônio entre artistas se tornou controverso, pois o casamento de pessoas desse meio resultou em diferentes consequências e alternativas profissionais para homens e mulheres.

Até meados dos anos 1930, no ambiente estritamente teatral ou circense, o casamento significava uma nova etapa da vida artística, quando o casal poderia dividir o trabalho no palco, usando inclusive a mão de obra dos filhos que subiam no tablado às vezes ainda com poucos meses de vida. Muitos casais aproveitaram a união para montar sua própria companhia e passar da condição de empregados para empresários. Como foi o caso, por exemplo, da Companhia Dulcina-Odilon no Brasil e da Companhia Eva Franco na Argentina que exemplificarei adiante.

³³⁴ “Queirolo” – Fichas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

O trabalho de Viotti (2000) nos permite conhecer o caso da Companhia Teatral Dulcina-Odilon. Dulcina, filha de longa geração de artistas, reproduziu no seu casamento a experiência de seus pais, na qual a mulher preservou, na medida possível, a honra e a respeitabilidade, apesar das histórias inusitadas vivenciadas pelos artistas em turnês. Apenas por ser filha de artistas ela já estava em condições de suspeição moral, não importando quão reconhecidos e considerados fossem seus familiares. Quando era solteira, ela e suas irmãs tiveram possibilidade de desfrutar de muito mais liberdade do que normalmente cabia às moças de seu tempo.

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.³³⁵

Apesar das suas aventuras românticas, Dulcina contou que seu pai, Átila Moraes, reconhecido ventríloquo e homem de teatro, tentava preservar as filhas das investidas masculinas, evitando que as paqueras pudessem se tornar “algo mais sério”. Inclusive a história do romance com seu marido, Odilon, teve interferência de Átila, que segundo Dulcina seu pai o encontrou invadindo seu quarto durante a noite. Segundo a atriz, depois de uma longa conversa com Odilon e seu pai, ela decidiu romper seu noivado com outro rapaz e casou-se com Odilon. O casal fez bastante sucesso com a companhia própria. Eles viajaram por todo Brasil, América Latina e Portugal, ambos trabalhando no palco, mas ela disse que costumava focar na função de criação artística, enquanto ele nas questões financeiras da empresa (VIOTTO, 2000: 113).

A Companhia Eva Franco funcionava de maneira parecida, mas foram preservadas menos fontes sobre ela. Temos informações mais detalhadas apenas porque foi o onde Eva Duarte (posteriormente Eva Perón) começou a vida como artista teatral em Buenos Aires. Contudo, muitas informações ficaram registradas apenas como boatos. Em uma das biografias sobre a artista, que se tornou uma das principais personalidades políticas da Argentina, foi possível entender o funcionamento da empresa enquanto companhia teatral até a demissão misteriosa de Eva Duarte. Alguns boatos sugerem que tenha sido expulsa da

³³⁵ Depoimento de Dulcina Moraes ao MIS – 11/01/1968.

companhia por conta de um caso entre a artista e o marido de Eva Franco (CASTAÑEIRAS, 2002: 31- 55).

Assim como Dulcina, Eva Franco também era filha de artistas e herdou de seus pais o prestígio e o reconhecimento do público. Ela se apresentou com grandes figuras do teatro argentino, entre elas Podestá, que foi um ator que se tornou referência nos estudos de história do teatro do país. O sucesso da Companhia Eva Franco ultrapassou os palcos e, em meados da década de 1940, quando se tornou uma companhia radio teatral, acompanhou o movimento da maioria dos artistas populares³³⁶. Ainda que trabalhando no rádio, a companhia que sempre teve Eva Franco como o principal nome não perdeu seu prestígio.

Eva Franco e Dulcina Moraes, mesmo depois de casadas, não mudaram seus nomes artístico, continuando a ser chamadas pelo nome de solteira que carregava o prestígio e a linhagem de suas famílias teatrais. Como portadoras de um capital imaterial fruto da tradição artística, elas também eram consideradas “mulheres modernas”, mas como damas do teatro gozavam de muita respeitabilidade junto ao público e às elites de sua época. Para isso, elas reproduziam em suas famílias os valores comumente estabelecidos na sociedade. É possível sugerir que a estrutura organizacional familiar transbordava para a gestão empresarial da companhia. O nome dessas mulheres, suprimindo ou secundarizando o dos seus maridos, também artistas, nos títulos de suas empresas teatrais aponta para que a companhia fosse entendida como a extensão da família e da casa, constituindo-se um espaço onde a mulher tinha a função de cuidadora e de “rainha” – como no lar – podendo, assim, trabalhar sem muitos riscos à sua moral³³⁷.

Nesse sentido, essas mulheres – herdeiras de tradição artística e respeitabilidade junto ao público – tinham o poder de transformar a imagem do marido, que passava de “artista boêmio” para chefe de família. É interessante observar que nos casos das famílias de artistas, a possibilidade de reviravolta da noção de que a “vida de artista” seria constituída de excessos festivos e boêmios cabia às mulheres e não aos homens. Pois, mesmo quando vindo de uma família tradicional, artística ou não, esperava-se que o homem tivesse suas aventuras de

³³⁶ Radiolandia (Buenos Aires), 28 de agosto de 1943. “Eva Franco ha logrado conciliar sus dos grandes y permanentes amores en su alma: su hogar y el teatro.”

³³⁷ Muitas companhias no contexto familiar carregava o nome da mulher. Por exemplo: Companhia Abigail Maia. Companhia Eva Stachino, etc. Quando carregava o nome de homens companhia Walter Pinto, Jardel Jercolis, por exemplo, tratava-se de empreendimentos consolidados nos quais a esposa desses artistas não eram artistas, ou não tão destacada no meio quanto seus esposos. Foram raros os casos como da Companhia Procópio Ferreira, na qual ele trabalhava com a família, mas apenas o nome do marido era citado no nome social da empresa.

solteiro, que seriam corrigidas somente após o casamento. No caso do artista, poderia ser que a boemia e os excessos não acabassem nunca.

Enquanto a família artística era uma espécie de linha sucessória, o trabalho artístico não garantia para os recém-chegados no mercado uma boa qualidade de vida. Como foi tratado no tópico anterior, quando na falta de contrato, as mulheres tendiam a buscar trabalho nos cabarés ou apelavam ajuda dos amantes ricos ou remediados. Já os homens tendiam a vagar pela praça Tiradentes ou pela Corrientes buscando trabalho nos teatrinhos ou algum tipo de serviço que pudesse surgir, como ponto, claque, bilheteiro ou mesmo para substituir algum artista que faltara. Não é difícil supor que muitos deles poderiam participar de pequenos roubos ou explorar mulheres nutrindo o imaginário de malandros e boêmios.

Artistas de sucesso, como Mario Brasini, prestaram depoimentos falando sobre o cotidiano de dificuldades financeiras anteriores à fama que envolvia desde o atraso e despejo de pensões até a falta de comida. Sobre a diferença social entre os artistas no Rio de Janeiro, Brasini declarou: “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”³³⁸. Diferente dos músicos, os artistas do teatro não costumavam recorrer ao trabalho fabril quando não conseguiam contratos, mas ativavam sua rede de relações que envolvia empresários teatrais, personalidade importantes da política ou da mídia, que eram frequentadores dos espaços de diversão, e até comerciantes locais (VERAS, 2014: 34 – 42).

Analisando o caso portenho, o dilema masculino do artista sem sucesso pode ser notado em variadas narrativas. Em 9 de março de 1940, a Radiolandia chegou a publicar matérias sobre “artistas” que trabalhavam de graça para as rádios com o sonho de se tornarem profissionais: “no rádio tem quem ganhe 10.000 pesos ou um pouco menos. Tem também gente que ganha 30.000 até 40.000 pesos. Mas têm cancionistas que ganham entre 50 e 60 pesos, ou não ganham nada”³³⁹. Além disso, o personagem Tatalo caracteriza o homem teoricamente com talentos artísticos, muitas dívidas e nenhum dinheiro. Nas histórias, ele era amigo de artistas conhecidos, tinha entrada garantida nas rádios e nos teatros, mas sempre estava em problemas com a polícia e com as donas de pensão. Na edição de 25 de novembro de 1944, a Radiolandia publicou uma tirinha na qual Tatalo, ao chegar na pensão onde morava viu que estava sendo despejado por falta de pagamento. Sem ter onde ficar e sem nenhum dinheiro, ele começou a buscar outro local para morar, mas ao dizer que não iria pagar

³³⁸ Depoimento de Mario Brasini ao MIS em 22/03/1993.

³³⁹ Radiolandia (Buenos Aires), 9 de março de 1940. “Los sueldos de hambre”

adiantado era enxotado das pensões, pois outro “artista” já tinha sido despejado na mesma manhã por dever o aluguel.

Dessa maneira, o casamento poderia ser um caminho para a estabilização financeira se o artista, sobretudo a mulher, viesse de uma longa geração de artistas reconhecidos. O matrimônio apenas teria os significados que pautamos até aqui se ocorresse entre dois artistas que tivessem significativo respaldo do público. Uma vez que, para a mulher, após união conjugal esperava-se que a ela se dedicasse apenas ao lar e a criação dos filhos, fazendo com que ela tivesse de abandonar a carreira, enquanto que para o homem artista casar com uma mulher de fora do meio poderia passar completamente despercebido e ainda fazer com que ele perdesse o desejo das fãs. Casando-se entre eles, a mulher poderia permanecer na profissão, já que estaria trabalhando para sua família, e o homem mostraria que, mesmo sendo artista, tinha a capacidade de gerir sua empresa e cuidar da moral de sua casa. É inegável que para os artistas o casamento funcionava como uma espécie de aposta de negócios, seja unindo forças para a construção de uma companhia ou mesmo para atrair a atenção do público.

Considerando os artistas um tanto desprendidos, vaidosos e individualistas, a Radiolandia publicou, em 9 de agosto de 1941, uma matéria argumentando que eles não deveriam casar entre si. O redator estava claramente preocupado com dois pontos: a manutenção do matrimônio e a decadência profissional do artista que frente ao casamento poderia perder sua popularidade. Problematicizou-se, também, do tempo dispensado no set de filmagem e das histórias de amor encenadas pelos atores que poderiam causar ciúmes e brigas entre o casal que resultariam, quase inevitavelmente, no divórcio. Em 1938, outra matéria no mesmo sentido já havia sido publicada, mas daquela vez comparava-se o ambiente artístico portenho com o de Hollywood. A argumentação era de que o casamento de artistas era profissionalmente desaconselhável a ponto de alguns contratos hollywoodianos proibirem formalmente artistas de contraírem matrimônio³⁴⁰.

O casamento ou o boato sobre ele também poderia ser usado como publicidade. A tirinha “Tatalo – em busca de uma estrela” revela como artistas e empresários articulavam pequenas farsas para conseguir maior popularidade e atenção do público através de uma notícia de casamento. A história parte do problema de Tatalo tentar fazer decolar a carreira de seu assessorado, o “Cantor Veterinário”. Com dificuldades, ele decidiu apelar para um plano infalível: sugerir para o público que o artista desconhecido iria casar com uma famosa cantora de tango. Para isso, ele precisava encontrar uma

³⁴⁰ Radiolandia (Buenos Aires), 27 de agosto de 1938. “Deben casarse los artistas?”

cantora/atriz que aceitasse participar da farsa. Na tirinha foram sugeridos os nomes personalidades conhecidas nos meios radiofônicos portenhos e sempre presente nas páginas da Radiolandia, como Zully Moreno, Maria Duval, Elisa Galvé e Silvana Roth. Depois de algumas ligações, a noiva seria Zully Moreno. No entanto, na tirinha o plano não deu certo, pois o cantor, que já era casado e tinha cinco filhos, preferiu não seguir com o planejado.

Figura 22 - Trecho da Tirinha "Tatalo - en busca de una estrella" (Fonte: Radiolandia, 9 de junho de 1945.)



Na revista Radiolandia, diversas enquetes foram feitas entre artistas perguntando se quem optava pela profissão artística deveria ou não se casar. Alguns artistas, como Alberto Gómez, reconhecido cantor de sua época, deixou claro que o casamento poderia atrapalhar muito a vida profissional, sendo um “perigo para os artistas”. No entanto, ele não seria um opositor do casamento tal como outros artistas cujos nomes não foram citados. Gómez, que era solteiro, destacou que apesar da ameaça à popularidade “todos precisam de carinho”³⁴¹.

Outros, como Hugo Lameira, defenderam que não havia problemas do artista se casar, sempre lembrando que estava solteiro e em busca do “verdadeiro amor”. Se dentre os homens a resposta era quase sempre um convite ao ataque das fãs, entre as mulheres nenhuma defendeu abertamente que a artista não deveria se casar. No entanto, a controversa se deu sobre como gestar a vida de casada, visto que, enquanto algumas defenderam que a mulher deveria abandonar o mundo das diversões, outras advogaram que o trabalho artístico não era incompatível com a vida de mulher casada, desde que ela “colocasse a família na frente da carreira”, como disse fazer a atriz cinematográfica portenha Carmen Durval ao anunciar “preferir o lar ao set”.³⁴²

³⁴¹ Radiolandia (Buenos Aires), 15 de maio de 1937. “Creo que el artista debe casarse”.

³⁴² Radiolandia (Buenos Aires), 28 de outubro de 1939. “Carmen Durval prefiere su hogar al set”

Eric Hobsbawm (2005, 123 - 149), tratando sobre as mulheres da classe trabalhadora durante a Revolução Industrial, mostrou que elas tinham uma vida sofrida e a dedicação ao lar fazia com que elas perdessem os traços de juventude ainda com muito pouca idade. O efeito do casamento na vida das mulheres, observado por Hobsbawm, guardou semelhanças com o caso de Buenos Aires da primeira metade do século XX. O casamento era romantizado e tratado como o sonho feminino, mas muitos estudos, como de Barrancos (2012) e Caimari (2015), que tangenciam o tema do casamento na vida da mulher argentina apontam que depois de casada ela perderia o “frescor da juventude”, e sua vida ficaria restrita ao lar.

No meio artístico, essa ameaça sobre o matrimônio assombrou o imaginário das atrizes famosas. Sabrina Olmos desistiu do seu casamento uma semana antes da cerimônia com o argumentando que “depois do casamento a carreira trunca. É o abandono do estrelato com tudo que se supõe de glórias e triunfos para dedicar-se apenas ao lar”³⁴³. Não se sabe se sua proposta de casamento era armada ou se algo aconteceu de especial para fazer a atriz mudar de ideia sobre seu futuro estado civil. Sequer a matéria questionava tal tema, ao contrário, entendia-se a posição da atriz marcando a oposição entre a carreira e o lar. Através do estudo de outros artistas portenhos que optaram por casar, as fontes comprovam que Sabrina estava certa. Quando analisamos os impactos reais do casamento na carreira dos jovens artistas populares argentinos é possível identificar claramente que o casamento, apesar da possível capitalização inicial, apresentava-se como um aspecto negativo para homens e mulheres.

Havia o sentimento geral de que o casamento era um movimento natural, perseguido cegamente pelas mulheres e uma grande decisão para os homens. Profissionalmente, enquanto os artistas estivessem solteiros poderiam ser potenciais parceiros, porque as fãs acreditavam que podiam ter enlances românticos com seus ídolos. Depois de casados eles deixavam de ser objeto de desejo e disputa fazendo com que a alteração do seu estado civil fosse praticamente o fim da sua carreira.

Isso foi marcante na vida profissional de Pedro Laxalt. Em meados de 1930, ele era um dos principais galãs românticos do rádio-teatro portenho, sendo fotografado para capa de revistas, prestando entrevistas, assumindo primeiros papéis e tendo bons contratos junto à rádio Belgrano. Não lhe faltava trabalho nem cartas apaixonadas para as emissoras onde trabalhou. No entanto, nos primeiros anos da década de 1940, seu nome

³⁴³ Radiolandia (Buenos Aires), 24 de fevereiro de 1940. “A un mes de la boda, se quiebra un romance”

começou a sumir das páginas das revistas e o artista que antes tinha matérias de capa passou a receber pequenas notas – cada vez menores e menos frequentes.

Figura 23 - Pedro Laxalt no auge de sua carreira de galã romântico na contra-capa da Radiolandia. (Fonte: Radiolandia, 31 de maio de 1941.)



Em meados de 1944, por conta da intenção de Oduvaldo Vianna de começar uma rádio em São Paulo, a Pan-Americana, o teatrólogo e escritor brasileiro entrou em contato com Pedro Laxalt por carta. Oduvaldo havia trabalhado com radionovelas em Buenos Aires nos primeiros anos da década de 1940, quando Laxalt ainda era um ator-galã de muito sucesso. Sem ter notícias recentes do amigo, Oduvaldo o escreveu oferecendo emprego de representante artístico e perguntando por novidades. Laxalt respondeu que havia se casado e, inclusive, tivera uma filha. Ele também comemorou o contato e a oferta de emprego, contando sobre as recentes dificuldades de contratos. Em uma carta futura, Oduvaldo declarou não entender a razão pela qual Pedro Laxalt, que era tão famoso menos de dois anos, estivesse em uma situação tão difícil de trabalho. Curiosamente, o retorno de Oduvaldo Vianna ao Brasil e a decadência da carreira de Pedro Laxalt como ator-galã aconteceram concomitantemente com o seu ano de casamento, 1942.

(...) No entanto Vianna te prometo que desde já começarei a aprender português e não acho que seja difícil e então você me proporcionaria trabalho, com muito prazer, pois tenho grande desejo de conhecer sua bonita terra. O preço que você oferece é muito conveniente, sobretudo para mim nesses momentos difíceis, pois como é justo eu ganharia uma comissão.³⁴⁴

Outro caso interessante é o de Chela e Freddy. Eles formaram um dos principais casais românticos do rádio-teatro portenho, fazendo muitas turnês pelo interior da

³⁴⁴ Fundo Pessoal de Oduvaldo Vianna (Funarte - RJ). FV-OV 2.5.1.38 "RÁDIO PANAMERICANA S. A. ; LAXALT, Pedro". Folha 2.

Argentina e no estrangeiro. Eles começaram a namorar em 1935 quando trabalharam juntos na Radio Rivadavia. No final de 1936, a dupla aparecia com frequência nas matérias da Radiolandia. Em uma delas, a revista perguntou se a personagem influenciava a vida da atriz e Chela respondeu da seguinte maneira:

A namorada que devo encenar no microfone é um pouco complicada. Como na rádio sou uma namorada caprichosa, frívola, que em muitos maus panos deixa o pobre Freddy, que é tão bom, na vida real tento ser absolutamente distinta. Meu ideal seria que todo o nervosismo que é a Chela do microfone fosse de compreensiva e carinhosa a Chela da vida real. Não é direito da mulher ser tão irreflexiva como eu sou quando brigo em público com meu namorado [falando sobre a personagem]. Digam que Freddy tem uma paciência de Jó, porque se não... Quando comecei o romance me pareceu que era o melhor caminho tirar-lhe a vontade de mandar. Mas depois, através do seu carinho me dei conta que estava errada. Melhor que ter autoridade sobre nossos parceiros, nós mulheres devemos tratar de ser suas melhores companheiras. Compreensivas, tolerantes e amáveis, porque eles já têm com quem brigar na rua, nos seus trabalhos, para que nos dias de “visita” se continue os conflitos. Por isso repito para vocês que se tem uma coisa que me alegra é que a minha outra Chela, caprichosa e frívola, fez com que esta Chela se desviasse desse caminho para ter uma vida feliz. Mas não digam isso a Freddy, ou ele vai saber que me tem dominada.³⁴⁵

Esse discurso se encaixa perfeitamente no papel social preestabelecido para a mulher de sua época em Buenos Aires. Da mesma forma, Chela apontava que o mau exemplo de sua personagem – caracterizada como uma mulher moderna, caprichosa, mandona e que humilhava o companheiro – inspirava a atriz a ser uma mulher absolutamente diferente de sua personagem. Com declarações como essas, Chela e Freddy se tornaram o casal mais amado e “perfeitinho” do rádio argentino.

Na edição do dia 31 de julho de 1937, a mesma revista publicou uma matéria de duas páginas na qual perguntavam se Chela e Freddy já não seriam casados, tendo em vista o comportamento dos dois. A matéria sugere que Freddy fazia coisas que só poderiam ser feitas por um bom pai e marido, como brincar de cavalinho com criança, prometer trazer o pato Donald em pessoa se o filho comesse, consolar a esposa que não sabia o que vestir, ou mesmo acompanhar a sogra ao teatro. A matéria contava com uma série de fotos que incluía uma suspeita menininha que, apenas no final do texto, foi identificada como filha de uma vizinha. Considerando a natureza das fotos divulgadas na matéria, é fácil concluir que as imagens foram fornecidas pelo próprio casal que estava de acordo com o que seria sugerido na publicação.

Figura 24 - Foto de Chela e Freddy com a “filha da vizinha” Fonte: Radiolandia, 31/07/1937.

Na legenda: Poderia alguém duvidar que Chela e Freddy são casados frente essa pose? A menina se

³⁴⁵ Radiolandia (Buenos Aires), 26 de dezembro de 1936. “Sus personajes han influido en sus vidas!”

convença a comer a sopinha depois de uma promessa formal de Freddy no sentido de trazer para ela o Pato Donald “em pessoa”...



Poucos meses depois da publicação, que sugeriria que o casal estava feliz e completamente pronto para a vida matrimonial, na edição de 4 de setembro de 1937, a Radiolandia publicou a notícia de que eles “serão protagonistas do primeiro casamento radiofônico”. Depois de quatro anos do namoro altamente vigiado pelo público, o casal iria se casar, mas de uma maneira bastante peculiar, porque o matrimônio seria transmitido via rádio após contrato com a Rádio Belgrano:

Não saberemos por exemplo em qual alegórico templo serão benzidos o casal. Tão pouco como será o vestido de Chela no ato mais transcendental de sua vida. Mas sabemos que o casamento chegará a todos os receptores do país, já que consequentes com seu permanente aliado ambos os noivos querem que o microfone esteja presente na cerimônia.³⁴⁶

Além da cerimônia, que foi festejada com muitas pompas e com o carinho do público, especulava-se sobre a lua de mel do casal que dividia suas inquietações com o público. A dúvida era sobre ir em viagem de bodas para o Rio de Janeiro ou Santiago do Chile. Pensando nos interesses profissionais, acabaram optando pela segunda cidade, que foi o ponto de partida para uma grande turnê internacional. Logo após o casamento, Chela e Freddy eram dois dos artistas mais populares da Argentina. Para transmitir o casamento em rede nacional, assinaram contrato com a Rádio Belgrano. Por essa estação de rádio, participaram de grandes investidas comerciais e festividades da emissora, inclusive sendo protagonistas de negociações que envolveram empresários europeus e norte americanos³⁴⁷.

³⁴⁶ Radiolandia (Buenos Aires), 4 setembro de 1937. “Chela y Fred seran protagonistas del primer matrimonio radiotelefonico”.

³⁴⁷ Radiolandia (Buenos Aires), 31 de dezembro de 1937. “La despedida de Chela y Fred”.

Em 13 de novembro 1937, foi noticiado que em janeiro do ano seguinte eles, assim como aconteciam com as grandes celebridades do mercado artístico argentino, iniciariam uma turnê aos Estados Unidos, que marcaria também os planos de lua de mel do casal.³⁴⁸ Em 8 de janeiro de 1938, a Radiolandia noticiou a festa de despedida do casal que iria iniciar a turnê pela América. No dia 2 de julho de 1938, foi publicada a notícia que o casal estava triunfando em Nova Iorque e firmara contrato com a National Broadcasting Company, por onde estavam participando da gravação de filmes falados em espanhol. O retorno, sob o vocativo de “los novios de la radio”,³⁴⁹ foi noticiado em 12 de novembro do mesmo ano e revelou o caminho que estava sendo trilhado pelo casal, que começou por Chile, Perú, Cuba, México e Estados Unidos, retornando por Colômbia, Venezuela e Brasil.

No entanto, não eram apenas notícias boas que chegavam sobre o casal. Ainda na volta da turnê, a própria Radiolandia em matérias não assinadas na sessão “Será que?”, uma coluna que reproduzia uma série boatos, sugeriu o rompimento do casamento durante a turnê/ lua de mel.³⁵⁰ Os leitores e ouvintes ficaram aflitos e, assim que chegaram a Buenos Aires, o casal foi convidado a falar sobre as inquietações de casados. Na matéria se tratou da viagem e do sucesso do casal, eles reafirmaram os votos de amor e cumplicidade destacando que “a doce vida do lar tem também seus pequenos inconvenientes”. Chela apareceu com obrigações de mimar, cuidar da saúde e “dar de comer” a Freddy, enquanto ele teria que “buscar ganhar dinheiro”. O casamento foi descrito como algo comum tal como deveriam ser todos os lares argentinos.³⁵¹

Chela e Freddy continuaram trabalhando, mas diminuíram suas atividades. Ela continuava sendo muito bem quista nos meios artísticos e junto ao público. Certamente por conta de sua passagem pelos Estados Unidos, ela integrou a comitiva que recepcionou Walt Disney em Buenos Aires em setembro de 1941.³⁵² No entanto, nenhuma proposta de trabalho se originou desse encontro.

Pensando a relação entre publicidade e casamento, o caso de Mecha Caus e Antuco Telesca também é bastante curioso. Diferente da história do primeiro casal, Mecha Caus e Antuco Telesca não se declaravam como “casal perfeito”, muito pelo

³⁴⁸ Radiolandia (Buenos Aires), 13 de novembro de 1937. “En enero parten Chela y Fred a E. Unidos”.

³⁴⁹ Radiolandia (Buenos Aires), 12 de novembro de 1938. “Estan de regreso Chela y Fred”.

³⁵⁰ Radiolandia (Buenos Aires), 26 de novembro de 1938. “Será que”

³⁵¹ Radiolandia (Buenos Aires), 21 de janeiro de 1939. “Y ahora Chela y Freddy nos muestran sus inquietudes de casados”.

³⁵² Radiolandia (Buenos Aires), 13 de setembro de 1941. “Llegó Walt Disney, creador de un nuevo arte en cine”.

contrário, eles negavam o romance criando muita expectativa junto ao público. Em 14 de Agosto de 1937, Mecha foi entrevistada pela revista Radiolandia, quando revelou que se considerava “mais mulher que atriz”, apelidando-se de “a atriz dos lares”. Ela também declarou que nunca tivera um namorado, sendo Antuco apenas um amigo.

Se enganam, Antuco é um grande amigo, o melhor dos amigos, o companheiro mais leal e bom que se pode imaginar. Mas nada mais que amigo (...). Temos mais ou menos a mesma idade, mas eu comecei muito antes dele no teatro. Sua mãe, Raquel Notar, me confiou Antuco como quem confia um tesouro. Antuco era um menino com fogo de arte. Agora sua figura se agigantou, até que hoje, no meu conceito é o galã ideal da rádio, a melhor voz. Porque nós fazíamos tudo juntos nos tornamos companheiro inseparáveis (...). Quando estamos em uma festa ninguém me tira para dançar porque Antuco está comigo. O coitado as vezes se entedia, mas como é gentil, e não quer me deixar sozinha...³⁵³

Como Mecha, Chela apresentava-se como uma mulher recatada. Contudo, suas aventuras amorosas ficaram mais conhecidas do que as de Chela, como a narrativa curiosa sobre um suposto romance com um marinheiro brasileiro na volta de uma turnê pelo Rio de Janeiro no início de 1937. O próprio redator, que não teve o nome divulgado, fez piada com o episódio dizendo que, mesmo que parecesse curioso, a atriz não teria se envolvido com o galante marinheiro: “tanto, que, apesar de Antuco, contaremos para todos nossos leitores”³⁵⁴. Apesar da suposta lealdade do escritor à Antuco, certamente muitos leitores desconfiaram dessa história.

Mecha introduziu Antuco na vida artística, mas ele era entendido pelo público como protetor da atriz, embora também pouco rígido, pois todos acreditavam que por ela nutria um amor secreto, mas sempre a deixava livre. Ele era o candidato natural a esposo de Mecha por todo histórico de cumplicidade entre os dois na rádio. Apesar das constantes negativas de Mecha, a imprensa divulgava notícias dos artistas juntos, fazendo com que o público acreditasse que eram um casal e que as negativas da atriz fossem apenas uma forma de deixar o relacionamento em segredo.

Foi surpreendente para o público quando, em 17 de fevereiro de 1940, a Radiolandia noticiou o casamento de Mecha com a manchete: “Mecha se casará, mas não com Antuco”. Na mesma edição apareceram fotos do casamento e a novidade que Antuco estaria comprometido com uma mulher de fora do meio artístico. Apesar da revista não criticar a atriz, noticiou o casamento como se não fosse o fim da história: “Mecha se casou, mas não com Antuco como esperavam os ouvintes. Se casou com um homem que

³⁵³ Radiolandia (Buenos Aires), 14 de agosto de 1937. “Mecha Caus – la actriz de los hogares habla de su vida”.

³⁵⁴ Radiolandia (Buenos Aires), 13 de março de 1937. “Mecha Caus vivio un episodio singular”

nunca soube de rádio, que nunca a escutou”³⁵⁵. Ela se casou com um sargento da marinha, o Federico Habgr, mas não iria deixar a profissão. Antuco a levou ao altar para que casasse com o militar, como se forjasse estar tudo bem, já que ele também teria um amor secreto.

Figura 25 - "Mecha se casará, mas não com Antuco" (Fonte: Radiolandia, 31 de Agosto de 1940.)



No entanto, o assunto não se desenrolou da maneira mais simples. A namorada de Antuco nunca foi divulgada e todos passam a supor que ele fingira que tinha alguém para não atrapalhar o caminho de Mecha ou não se envergonhar. A imprensa noticiava que ele parecia cada vez mais triste, ao passo que, em 31 de agosto de 1940, foi noticiado que Mecha estaria a procura de outro par romântico, enquanto Antuco seguiria carreira solo³⁵⁶. O fim da parceria foi entendido como a prova cabal do sofrimento do galã, que contou com a solidariedade do público e dos meios de comunicação.

Poucos meses depois do casamento, a imprensa noticiou a separação da atriz, considerando o divórcio como um capítulo absolutamente triste da vida de qualquer casal. Nessa matéria, a razão do divórcio foi ignorada, sugerindo-se talvez que a vida de artista tenha se oposto à rotina de esposa. Antuco sequer foi citado. No entanto, na mesma edição, poucas páginas adiante, uma nova matéria intitulada “Assim os viu o fotografo” divulgou uma foto de Mecha e Antuco sorrindo radiantes, sugerindo uma reaproximação romântica³⁵⁷. Em 11 de junho de 1942 o casal finalmente declarou a união, que foi celebrada com uma foto pôster no meio da revista. Mecha e Antuco retomaram a carreira romântica, assumindo relacionamento em meados de 1944, e fizeram uma turnê pela

³⁵⁵ Radiolandia (Buenos Aires), 17 de fevereiro de 1942. “Se caso Mecha Caus pero no com Antuco”

³⁵⁶ Radiolandia (Buenos Aires), 31 de agosto de 1940. “El dilema de Mecha: um galan”.

³⁵⁷ Radiolandia (Buenos Aires), 14 de fevereiro de 1942. El amor acaba de hacer trizas el corazon de Maha Caus: ¡Divorcio!”. E “Asi los vio el fotografo”.

América Latina, passando pelo Rio de Janeiro e São Paulo³⁵⁸. Eles continuaram trabalhando como artistas, mas tal como Chela e Freddy não tiveram como casados o mesmo sucesso da época em que o suposto namoro despertava a atenção do público.

Enquanto em Buenos Aires havia toda essa atenção ao estado civil dos artistas, no Rio de Janeiro, pelo menos até meados da década de 1940, os artistas pareceram não ter sido tão cobrados quanto os portenhos na questão do matrimônio na carreira artística. Como em Buenos Aires essa cobrança ficou, de certa maneira, restrita aos artistas que se revelaram no cinema e no rádio, enquanto aqueles conhecidos desde o teatro eram um pouco mais incensos dessa cobrança – ainda que atuassem também em outros meios –, é possível supor que a estruturação do mercado de diversão seja a resposta para essa diferença do tratamento do público sobre o assunto em cada cidade. Uma vez que os artistas mais assediados eram os que participavam mais ativamente no circuito comercial de massa e no Rio de Janeiro não tinha indústrias cinematográficas fortes, nem explorou as rádios-novelas até os anos 1940, o interesse pelos artistas brasileiros era menor do que pelos artistas hollywoodianos dentre o público carioca.

As revistas femininas brasileiras, como *Fon-Fon* e *Scena Muda*, reforçam essa análise ao terem dispensado mais espaço para tratar dos artistas estrangeiros, que estreavam os muitos filmes hollywoodianos que entravam em cartaz na cidade do Rio de Janeiro, do que mostrar os artistas nacionais em destaque nos teatros da capital. Não foi feito com esse material uma análise tão aprofunda quanto à revista argentina *Radiolandia*, já que, a princípio, a investigação feita na revista portenha objetivou apenas preencher essas lacunas de fontes, mas que por fim ofereceu uma análise qualitativa muito mais profunda. A conclusão de que as revistas brasileiras citadas não privilegiavam os artistas nacionais, como a mesma intensidade que a *Radiolandia* noticiava os artistas argentinos, foi feita a partir da análise de números espaçados desses periódicos.

A *Radiolandia*, vendida em Buenos Aires, começou a circular em 1936 e desde pelo menos 1937 tinha Geraldo Eboli como correspondente no Rio de Janeiro, mas essa revista não era produzida na capital carioca³⁵⁹. Em 1952, começou a ser editada a versão brasileira - a *Radiolândia* - que tinha o mesmo formato e diagramação da homônima portenha. Isso aponta para outro indício que ajuda a corroborar a tese de que os cariocas “demoraram” mais do que os portenhos para capitalizar a vida pessoal de seus ídolos nacionais.

³⁵⁸ *Radiolandia* (Buenos Aires), 29 de julho de 1944. “Mecha y Antuco em R. Libertad”.

³⁵⁹ *Radiolandia* (Buenos Aires), 12 de junho de 1937. “La primera embajada artística de Radio El Mundo”.

O desenvolvimento das rádio-novelas e dos programas de auditório nos anos 1940 parece que foi o momento de transformação e valorização do artista nacional brasileiro no seu próprio território. Os atores que trabalhavam no rádio teatro brasileiro, muitos deles experientes figuras do teatro como Floriano Faissal, Abigail Maia, Dulcina Moraes, entre outros, descaram o caráter amador das produções e o envolvimento do público que muitas vezes não conseguia diferenciar o personagem do autor. Em vários depoimentos ao Museu da Imagem e do Som, personalidades da radiofonia revelaram que o público respondia muito intensamente aos estímulos do rádio, enviando presentes aos personagens quando havia algum casamento ou nascimento na história e comprando os produtos anunciados durante o programa.

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.³⁶⁰

A relação entre realidade e ficção na produção radiofônica é interessante e o público se envolvia tanto com a trama que existem algumas histórias engraçadas. Floriano Faissal contou que, ao nascer o bebê da mocinha de uma novela, a Rádio Nacional teria recebido muitos sapatinhos e casaquinhos enviados pelas ouvintes que foram necessários dois caminhões para distribuí-los para creches e outros lugares que aceitassem as doações.³⁶¹ Esse envolvimento com os artistas e a estruturação do rádio em um momento de constituição de cadeia nacional radiofônica foram fundamentais, junto à criação dos primeiros fã clubes, para que remodelasse a relação entre o público e os artistas (MCCANN: 2004, 181 - 214).

4.3 – Homossexualidade no mundo do trabalho artístico

*"O que que há, o que que há? Você pensando que é o Tirone Povér
Porém com esta cabeleira você parece a Ava Gardinér.
Homem que usa topete, só se compromete
Mulher é que se enfeita como pode
Enfeite de homem é bigode."*³⁶²

Essa marchinha ironiza os homens que, na década de 1950 dedicavam muito tempo e trabalho cuidando de seus topetes. Tyrone Power era o renomado astro-galã de Hollywood muito conhecido pelos brasileiros, assim como Ava Gardner, considerada

³⁶⁰ Depoimento de Floriano Faissal ao MIS – 7/9/1976

³⁶¹ Depoimento de Floriano Faissal ao MIS -- 7/9/1976

³⁶² Marchinha de Klécius Caldas e Armando Cavalcanti. "Tirone Povér" (1955).

uma das mulheres mais bonitas do mundo. A música ganhou novos significados depois de 1958 quando após a morte do ator começaram a surgir rumores de que ele seria bissexual. Verdade ou mentira, muitos artistas lutaram para esconder do público suas orientações sexuais com medo de ter a carreira comprometida. Fora dos ambientes glamorosos, os homossexuais também tinham significativo espaço no mundo das diversões, muitas vezes atuando como michês, sendo personagens frequentes dos bordeis ou dos shows de transformismo. Apesar de conhecidos, e de certa forma tolerados, como piada nos meios artísticos, sobretudo nos de baixo escalão, o tema da homossexualidade ficou às margens tanto das revistas de fofocas quanto da análise sobre os mundos do trabalho. Pensar a sexualidade do trabalhador e seus impactos no ambiente de trabalho é uma abordagem ainda marginal, mas que pode revelar sociabilidades e mecanismos de afirmação e inclusão/exclusão muito relevantes nas tentativas de redefinição do conceito de classe e nos estudos sobre trabalhadores. No caso do trabalho artístico, o tema entrou em cena por diversas vezes como piadas em quadros humorísticos visando ridicularizar aqueles que fugiam dos estereótipos de gênero.

A literatura sobre a homossexualidade na historiografia portenha e carioca durante a primeira metade do século XX ainda é muito pequena. Sobre o Brasil, o livro de James Green (1999), *“Além do Carnaval”*, é uma das principais referências. Green procurou descobrir os espaços onde a homossexualidade masculina podia ser vivenciada com maior liberdade. Apesar da forte repressão, verificou que parques, pensões, banheiros públicos e como se poderia imaginar, os teatros e a prostituição eram pontos onde se poderia buscar informações sobre os homossexuais e sua sociabilidade. Sobre a Argentina, a tese de doutorado de Ben (2009) trouxe muitas informações sobre a sociabilidade masculina e as modalidades de sexualidade estabelecendo sensíveis diferenças entre as primeiras décadas do século XX e o período peronista.

Já na última década do século XIX, através de relatos de viajantes Ben verificou que os modelos ideais de sociabilidade e família existente dentre as classes mais abastadas não alcançavam as camadas populares. Seja pelo número inferior de mulheres em Buenos Aires, ou pela educação repressora que isolava o sexo feminino dos espaços públicos o pesquisador verificou que práticas homossexuais eram experiências comuns entre os homens das classes populares trabalhadores e dos que formavam as patotas que ficavam pelas ruas portenhas.

Alguns estudos vincularam a sociabilidade urbana, como por exemplo os espaços tangueros, com as ondas de migração que ocorreram a partir 1890 na Argentina, assim relacionando a imigração massiva de homens solteiros com a “carência” de mulheres. A

consequência disso seria a “necessidade” da legalização da prostituição como controle dos ânimos masculinos (GUY, 1997: 37 – 76). O ato de conquista entre homens segundo o Ben (2009) era altamente ritualizado e, embora a expectativa de fornicção - inclusive nos espaços públicos – fosse frequente apenas aqueles que assumiam o rol passivo que seriam considerados homossexuais ou *maricas* para usar a expressão da época. A relação entre o “compadrito” e as práticas homoeróticas entre homens aparecem na argumentação de Ben (2009) como uma experiência coletiva masculina.

Carretero (1999: 47 - 55), em uma análise mais complexa sobre a construção do tango e da figura do “compadrito” – um personagem popular imerso no ambiente da Buenos Aires da primeira metade do século XX –, não considera os bares, os bordéis e os cafés espalhados pelas diversas zonas da cidade espaços abertos para prática homoerótica. Contudo, explica que alguns desses lugares eram tão “mal frequentados” que poucas ou nenhuma mulher iria. Seria nesses espaços onde o tango se dançava em pares, podendo ser masculinos ou femininos. Usando literatura como fonte primária, Bazán, através dos textos do escritor do “grupo de Boedo” José Talló, mostrou a relação ambígua entre os compadritos, que misturava afirmação da masculinidade com elementos considerados “afeminados”, como o excesso de adornos:

Na esquina de La Boca desde 1890 ou 1895 em três das quatro esquinas havia cafés musicais sem mulheres. Aqui já não havia simples músicos, não havia toda sorte de bandoleiros, para tocar em Necochea e Suárez tinha que pertencer a algum bairro, como fanáticos que os seguiam até aqui por qualquer apresentação. (...) Os ladrões pensavam que os compadrios andavam com coisas de afeminados. (BAZAN, 2010: 170)

Ben (2009), através das letras de tango, percebeu esse traço da sociabilidade masculina portenha. Contudo novos conceitos para virilidade e masculinidade produzidos pela associação entre a igreja católica e o peronismo, além da emergência de novos espaços e formas de lazer a partir da década de 1940 teriam desassociado a classe trabalhadora dessa prática. Foi nesse período que o tango, até então emergente em um ambiente de convivência entre homossexuais, prostitutas e trabalhadores pobres sofreu um processo de “higienização” pelo esforço de comercializá-lo, como também pela ação repressora dos governos e da polícia, operação sinalizada por Karush (2013: 69 -120).

Uma análise ainda mais difícil de ser feita tem a ver com os casos de homossexualidade feminina. Napolitano (2005), estudando os discursos médicos no Brasil oitocentista sobre o tema, identificou o diagnóstico de histeria e ninfomania o que, ao menos cientificamente, classificava a homossexualidade dentre mulheres também com uma enfermidade. Segundo o discurso médico da época, a violência ou excesso de masturbação

também poderia causar a “doença”. No entanto, a troca de carícias entre mulheres poderiam ser aceitas como uma maneira de manter a castidade, ao mesmo tempo em que elas se preparavam para a relação sexual realmente importante – a que teria com o marido (VAINFAS, 2010: 232). Vainfas (2010) explicou que ainda no Brasil Colônia, quando a homossexualidade era considerada pecado passível de punição legal, as relações homoeróticas entre mulheres da elite poderiam ser entendidas como brincadeiras. Ou seja, a interpretação da homossexualidade feminina como doença ou como brincadeira dependeria mais do comportamento da mulher nos espaços públicos do que seus desejos íntimos.

Figari (2009: 134 - 137) defendeu que entre os anos de 1920 e 1940, tal como nos séculos anteriores, a diferença social atrelada ao comportamento feminino foi fundamental para considerar a homossexualidade feminina como uma doença ou simples “amizade íntima”. Enquanto as mulheres aristocráticas e burguesas buscavam o prazer de maneira sigilosa, o autor aponta que eram nos espaços de diversões - bordéis, prostíbulos e até teatros – onde as mulheres colocavam mais abertamente o tema da sexualidade.

Tradicionalmente, locais com forte presença feminina como bordéis, cassinos e prostíbulos são entendidos como espaços masculinos e pouco se prestou atenção na organização do trabalho da mulher em tais espaços. Nesse sentido, meio artístico, através da exposição pública de aspectos da vida privada, constituiu-se como espaço para revisão dos padrões sexuais e comportamentais entre homem e mulher. Ademais, também como lugar onde a mulher poderia se negar, ainda que em sigilo, a aceitar esses padrões preestabelecidos.

Se no Brasil e na Argentina é bastante difícil encontrar material para trabalhar com o tema da homossexualidade, nos EUA isso é muito diferente. Os múltiplos centros de estudos sobre gênero e *queer studies* contribuem para que a história de grupos LGBTT fossem conhecidas. A riqueza dos trabalhos desenvolvidos oferece possibilidade ímpar para reflexão sobre a inserção desses grupos na sociedade e sua solidariedade e sociabilidade interna. Inclusive, pesquisadores nas áreas de história e ciências sociais recentemente têm desenvolvido trabalhos específicos sobre homossexuais, bissexuais e transexuais no mundo do trabalho, como é o caso de Bérumé (2011), Miriam (2014), BARRY (2010) e Phill (2013).

Além desses, outros trabalhos foram dedicados especialmente ao mundo artístico, tratando do tema da homossexualidade nos teatros da Broadway e nos estúdios de Hollywood. Considerando a influência da produção cultural americana no mercado latino-americano, esses estudos podem ser muito úteis para nos ajudar a compreender como essas relações podem ter sido vivenciadas na América Latina. Mann (2001, 197 - 238) considerou o trabalho artístico como um “*queer work*” devido ao grande número de pessoas

homossexuais e bissexuais que ocupavam postos de trabalho nesse setor – não apenas como atores e atrizes, mas também diretores, figurinistas, coreógrafos, escritores. O autor reconstruiu através de depoimentos uma grande rede de solidariedade e ajuda profissional construída entre homossexuais e bissexuais nos estúdios hollywoodianos.

Essa rede de solidariedade começou a ser criada junto com os primeiros estúdios, fazendo com que os anos de 1920 fossem entendidos como tempos de bastante liberdade. Hollywood era considerada pelos seus pares como uma ilha de liberdade onde quase tudo era permitido. Isso mudou a partir de 1930 com a criação do “Motion Picture Production Code”, pelo católico Will Hays, que teve a função de moralizar os filmes e acabou policiando o comportamento dos próprios artistas. Esse código interviu no conteúdo dos filmes, proibindo desde cenas ridicularizando a religião até casais inter-raciais e filmes que cultuassem um anti-herói (BLACK, 1994). No entanto, apesar da repressão, a cooperação velada entre homossexuais continuou ativa.

Dessa forma, se os anos de 1920 foram tempos de liberdade nos teatros e nos estúdios cinematográficos com mulheres modernas vestindo trajes masculinos e ostentando uma “sexualidade alternativa” e livre, a partir de 1930, sobretudo os artistas que aspiravam carreiras internacionais, tiveram que esconder sua sexualidade. Nesse sentido, no meio artístico hollywoodiano, alguns estudos apontam a existência dos “círculos de costura”: encontros entre mulheres lésbicas e bissexuais, que se aproveitavam da forma de sociabilidade feminina permitida para promover encontros sexuais recriminados. Eram comuns também os “casamentos perfumados”, que aconteciam entre artistas homossexuais para diminuir os boatos sobre suas orientações sexuais (MANN, 2001:121- 160). Para o caso brasileiro e argentino não existe nenhuma fonte primária ou secundária que fale abertamente desses “encontros”, mas podemos sugerir que eles também poderiam acontecer, pelos camarins ou nas comentadas “festas privadas de artistas”³⁶³.

Mostrando a importância da imagem no meio artístico popular e comercial, Lenharo (1995, 27 - 28) descreveu a trajetória de Jorge Goulart e Nora Ney no rádio mencionando que era bastante comum que se tentasse preservar a imagem do artista, desvinculando-o o máximo possível de estigmas sociais, como a bebedeira descontrolada, o consumo de drogas ilícitas e até a homossexualidade. Ser homossexual não constituía em si um crime ou um pecado como nos tempos coloniais, mas era considerado uma doença. Pela questão da moralidade e dos bons costumes, era possível ser detido se

³⁶³ Tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires havia o hábito de festas privadas de artistas, onde apenas pessoas do meio eram convidadas.

estivesse “agindo de maneira estranha” nos espaços públicos de parques à noite, banheiros, pensões suspeitas, etc. (GREEN, 1999).

Apesar da preocupação com a imagem, as fronteiras da masculinidade e da homossexualidade nos meios artísticos ficavam, diversas vezes, borradas entre o artista e o personagem. Vestir roupas do sexo oposto ou não se comportar de acordo com a identidade de gênero “adequada” ao sexo, por exemplo mulheres sendo agressivas e homens parecendo frágeis e delicados, era extremamente suspeito.

Apenas durante os festejos de carnaval, quando havia certo relaxamento das normas sociais e muitos homens se vestiam com roupas consideradas femininas nos muitos blocos e ranchos que circulavam alegravam as ruas do Rio de Janeiro, tal comportamento era, de certa forma, tolerado. Bakhtin (1999) analisou as festas carnavalescas medievais como exercício da vida não oficial, de alegria, de prazeres, de subversão da ordem e das hierarquias, sexuais ou classistas. Ele considerou que a festa escapava do poder público e eclesiástico. Em outro sentido, Ferreira (2005) estudou a montagem e recriações do carnaval nas cidades de Nice e Rio de Janeiro como disputa pelo espaço urbano, percebendo na festa um momento de conflito e negociação entre elites e populares pelo controle da natureza do festejo. Segundo Ferreira, em uma análise claramente inspirada por Gramsci, as elites tinham a seu favor o poder público, a igreja, o poder judiciário, a imprensa e a polícia que perseguia as formas populares de brincar o carnaval, julgando-as violentas, imorais e subversiva à ordem. Enquanto isso, as classes populares usavam a criatividade para resistir e resignificar as leis e as brincadeiras.

No entanto, fora da dinâmica especial criada pelo carnaval a inversão de papéis entre o feminino e o masculino não era bem tolerada. A exceção dessa tese seria, certamente, o mundo do trabalho artístico, que tinha um tratamento especial para essa questão, pois a mistura entre o personagem e o artista constantemente confundiu o público, os religiosos e os agentes da ordem. Para o artista, vestir-se e agir como o sexo oposto poderia ser uma característica da personagem e não do próprio ator ou atriz, mas quais seriam os limites?

Grande Otelo, o artista negro brasileiro de maior reconhecimento de sua época, por diversas vezes vestiu roupas femininas no circo, no teatro e no cinema. Inclusive, sua primeira aparição foi trajando um vestido quando tinha cerca de oito anos. Ele trabalhava no circo em Uberlândia, cidade em que nasceu, como o personagem Bastãozinho. Ele deveria encenar o papel da esposa do palhaço, fazendo o público rir bastante.

A encenação mais famosa de Grande Otelo vestido com roupas femininas foi na cena que se tornou histórica para o cinema brasileiro com Oscarito no filme “Carnaval no Fogo”, de 1949, quando ele parodiou o texto da conversa na sacada entre Romeu e Julieta de Shakespeare. Apesar das múltiplas aparições travestido de mulher, ele não era considerado homossexual, mas exótico, porque, na verdade, fazia piada com os afeminados, ridicularizando sua personagem para zombar dos homens que não se comportavam como se julgava adequado.

Outro caso é o do artista argentino Norberto Américo Aymonino, cujo o nome artístico era Aymond. Ele era transformista e imitava a voz de cantoras de sucesso mundial com tanta perfeição que recebeu o apelido de “o artista garganta de ouro”. Mesmo com a dualidade desse apelido, que poderia suscitar piadas de mal gosto, Noberto tinha boa aceitação junto ao público que reconhecia seu talento de imitador e impressionava-se com sua desenvoltura atuando como personagem feminina. No palco, ele surpreendia tanto por imitar o timbre das diferentes cantoras, como também por ser um homem e ficar irreconhecível ao se vestir “de mulher”. Ele se apresentou diversas vezes no Rio de Janeiro e também em Recife. As pesquisas realizadas pelo “Obscuro Diário de Artistas Mundanos”³⁶⁴ sobre o artista apontam para questões interessantes: ele aparentemente nunca assumiu ser homossexual, e apesar de trabalhar como travesti, vestia-se com roupas consideradas femininas apenas para atuar. Fora do palco usava “roupas masculinas”. Durante sua passagem em Recife para trabalhar na Festa da Mocidade, o jornal Diário da Manhã de Recife publicou:

Aymond é transformista, conforme anuncia o animador do espetáculo. E é transformista de verdade. Apresenta-se em toilette feminina (aliás, em linda toilette feminina), tem voz de mulher, corpo de mulher, pele de mulher, braços e pernas de mulher, mas Aymond, apesar de tudo isso, não é mulher, é homem. Na rua, está de calça, paletó, colarinho e gravata, embora conserve a pele, os braços, o corpo e as pernas de mulher. No palco, agrada com a sua camuflagem, que tanto impressiona. Aymond em certos casos é mulher e em outros, homem. Agora, pergunta-se: no caso de mobilização, qual seria a situação de Aymond, o transformista?³⁶⁵

Com seu talento de imitador de vozes e transformista, ele não viveu na marginalidade, ao contrário, teve muitos empregos no teatro de revista e atuou em uma das principais companhias de Buenos Aires, a Companhia Argentina de Revista, com a qual viajou para o Brasil em turnê internacional em 1926. Segundo as pesquisas desenvolvidas pelo grupo supracitado, ele teria se apresentado no Teatro Fênix com a peça A-E-I-O-U e depois voltado

³⁶⁴ Blog de pesquisadores que se dedica a pesquisar e revelar biografias de artistas esquecidos pelo público. A investigação de deu em escala nacional e englobou a análise de periódicos e os arquivos das Delegacias de Costumes e Diversões Públicas. <http://obscurofichario.com.br> ultimo acesso em 05/05/2017 às 19h.

³⁶⁵ “Diário da Manhã”, Recife, PE, 27 de dezembro de 1941. “A vida da Cidade. Almond, o transformista e outros artistas.”

com a companhia para Buenos Aires. Em 1928 ele teria retornado ao Brasil, quando atuou no Teatro Recreio com a revista *Palácio das Águias*, dividindo o palco com Alda Garrido, Mesquitinha e a cantora argentina Lydia Campos. Em 1940, ele permanecia solteiro e voltou a atuar no Brasil, exatamente no Rio de Janeiro, com visto de estadia permanente no país, mas nunca como protagonista em qualquer companhia³⁶⁶.

Segundo a ficha de registro de artistas da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas, ele residiu no bairro de Copacabana, na Rua Duvivier, espaço conhecido pela “modernidade” e maior tolerância com os “diferentes”, sobretudo homossexuais (GREEN, 1999, 152 – 156). Aymond não parece ter tido problemas para conseguir emprego, embora não tivesse o mesmo cachê das grandes estrelas internacionais. Assim que chegou no Rio de Janeiro, trabalhou para a Companhia Andrade Mello. Em 1944 foi registrado o trabalho para a companhia teatral de Eva Stachino com um humilde ordenado de 15 mil cruzeiros por ano e possibilidade de prorrogação por quatro anos. Em 1945 começou a trabalhar para a Empresa José F. da Silva com salário fixo por toda duração da peça apresentada, onde recebeu um anualmente de 18 mil cruzeiros, o que sugere que seu contrato foi prorrogado diversas vezes³⁶⁷. Dessa maneira, é possível sugerir que Aymond mantinha sua vida sexual em algum sigilo, tentando não chocar o público e ao mesmo tempo transferindo para sua personagem parte das demandas de sua identidade de gênero.

Outro caso interessante de prestar atenção é o de Francisco Alves, reconhecido como um dos grandes sambistas brasileiros. Ele era integrante do Bando da Lua e frequentador dos espaços boêmios e das rodas de samba da Lapa. O grupo era conhecido internacionalmente e a parceria com Carmem Miranda tanto em Buenos Aires quanto nos teatros da Broadway, em Nova Iorque, lhes renderam prestígio e reconhecimento. A revista *Radiolandia* considerou o grupo de sambistas brancos como “jovens, pertencentes a famílias prestigiosas do Rio de Janeiro, estudantes, magníficos interpretes de seu cancionista, o segredo de seu êxito é fácil de explicar”.³⁶⁸

Apesar do enorme sucesso nacional e internacional, sobre Francisco Alves recaia grande suspeição de que ele seria bissexual com uma “predileção a homens”. Ao refletir sobre como a boemia e os bares da região da Lapa carioca, de onde às vezes surgiam artistas famosos, Green resgatou o depoimento de Jorge Goulart, outro famoso sambista e boêmio

³⁶⁶ Ficha de Noberto Américo Aymonio do Fundo da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro. Arquivo Público Nacional.

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ *Radiolandia* (Buenos Aires), 01/05/1937. “Bando da Lua”.

frequentador do bairro, que teria contado que a sexualidade de Francisco Alves era abertamente discutida no meio e que ele se auto declarava “fanchono”. No entanto, esse seria um tabu que, apesar de conversado abertamente nas rodas de amigos, deveria ser mantido longe do interesse do público com vista de não atrapalhar a carreira do artista nem do grupo.

Em situação bastante diferente de Grande Otelo, Norberto Aymond e Francisco Alves estava João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã, personagem que conquistou popularidade nos anos 1990 ao ter sua trajetória de vida revisitada pelo movimento LGBTQ. Negro e nascido em Pernambuco, ele teve uma infância muito pobre e chegou ao Rio de Janeiro no começo da década de 1910. Ainda na infância, ele trabalhou em armazéns locais e sofreu violência sexual. Trabalhou, também, como cozinheiro e arrumador em bordéis antes de receber oferta para trabalhar no teatro de revista como transformista, assim como Aymond. (DURSR, 2005: 7 - 34)

Ele se tornou uma conhecida figura da Lapa. Era declaradamente homossexual, frequentava as rodas e os bares do bairro, mas tinha um temperamento muito diferente do que se esperava dos homossexuais. Ele não aceitava provocações e por uma discussão de bar, na qual foi chamado de “viado” e ladrão, acabou matando a tiros o policial que o ofendeu. Esse assassinato, que não foi o único, rendeu-lhe mais de vinte anos de cadeia e acabou com sua carreira artística. É interessante refletir que as ofensas do policial aconteceram após o espetáculo teatral, o que possibilita supor que o agressor sabia que se tratava de um dos atores da peça, como também que ele já conhecesse os hábitos de João pela Lapa. (ROCHA, 2004)

No entanto, esse episódio fez de Madame Satã um personagem ainda mais emblemático da Lapa. Com sua navalha e valentia, causava confusão naqueles que pensavam o malandro através de noções de masculinidade e virilidade. As violências não toleradas que eternizaram a valentia do personagem é ilustrativo sobre como os homossexuais, no bairro mais boêmio do Rio de Janeiro, ainda viviam um cotidiano de muitas agressões. Em quase nenhum outro lugar da cidade se convivia com homossexuais.

Como foi dito, João Francisco dos Santos, ao não tolerar tais violências, passou a se destacar como malandro, mas ele era também homossexual. Essa dualidade - confusa para seus contemporâneos – transformou Madame Satã em um “excepcional normal”. Carlo Ginzburg (2009) cunhou esse termo para mostrar como experiências aparentemente estranhas a seu tempo poderiam desvendar ricos detalhes sobre o cotidiano. E nesse sentido, a história de Madame Satã é bastante surpreendente, pois os muitos casos de brigas e confusões que se envolvia começavam por agressões verbais de cunho racista ou homofóbico. Assim, conhecer a história de Madame Satã é também refletir sobre tratamento

dispensados aos homossexuais pobres e negros de uma maneira geral na Lapa da primeira metade do século XX.

Nas experiências analisadas, a sugestão ou a efetiva homossexualidade masculina foi dissimulada ou ironizada pelos artistas que visavam respeitabilidade no meio. Dentre as mulheres, os casos de homossexualidade ficaram ainda mais sob sigilo. A reclusão das mulheres ao espaço doméstico e repressão à sexualidade feminina certamente contribuiu para que essas questões não viessem claramente à tona. Dessa forma, o estudo da homossexualidade como um fator que contribuísse para a análise do universo de trabalho das artistas no Rio de Janeiro e Buenos Aires no período estudado precisa de pesquisas muito mais apuradas do que a desenvolvida até aqui.

É possível buscar questões que, pelo aspecto moral, tangenciem o tema mostrando como as mulheres artistas desafiavam as barreiras do gênero. A história social da moda, atualmente em ascensão, mostra que as roupas podem ser uma poderosa ferramenta de luta social e afirmação silenciosa de pensamentos e opiniões. Se por um lado a moda marca tendências reproduzidas até seu esgotamento, diferenciar-se pelo uso de roupas e acessórios também não é uma novidade. Os estudos mostram que, já no século XIX, a indumentária feminina foi recebendo elementos masculinos, como a gravata e o lenço. Isso seria expressão tanto da conquista do mercado de trabalho pela mulher como da luta por espaços políticos, visto que, por exemplo, o uso do lenço vermelho se tornou uma marca das sufragistas inglesas (CRANE, 1999).

Ainda que a conquista do guarda-roupa feminino por peças consideradas masculinas tenha sido progressiva, o uso de calça por mulheres na década de 1930, apesar de possível, era considerado escandaloso. Quando uma mulher vestia calças ou negava-se a usar meias, sem dúvida ela estava em uma posição subversiva. Se por um lado isso não apontava para sua orientação sexual, por outro denunciava que os padrões femininos em vigor não eram aceitos, ao menos não integralmente. Com a ajuda da literatura, Bazán (2010) lembrou histórias de atrizes e cantoras que se envolveram em boatos sobre relações com outras mulheres:

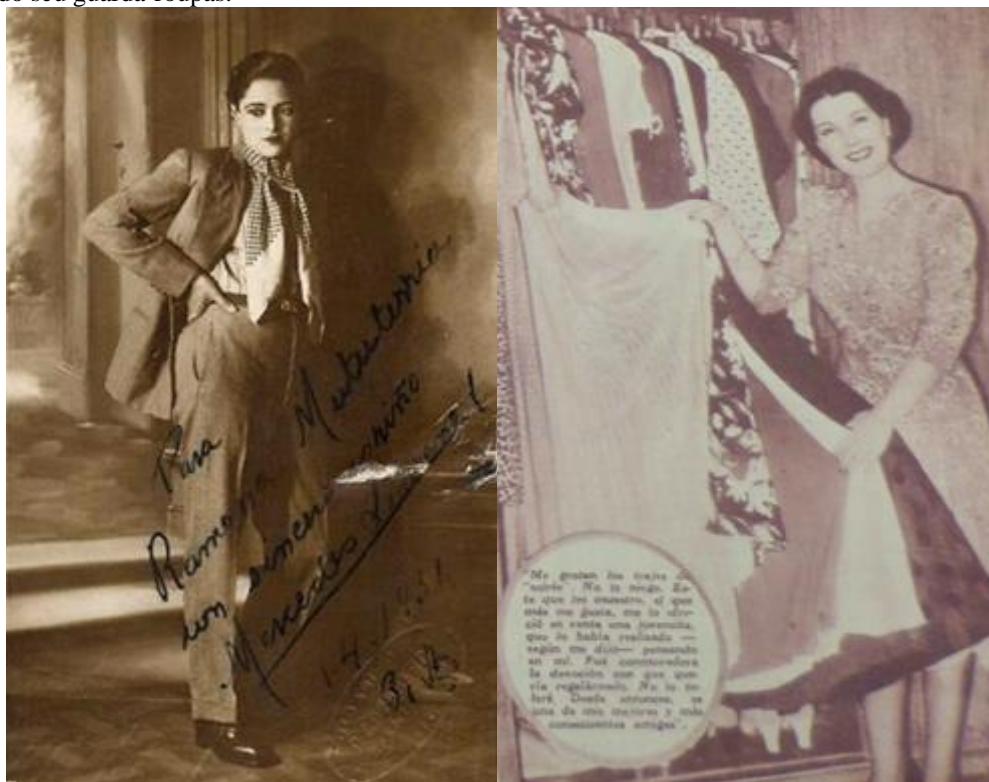
‘Ao contrário da homossexualidade que era mais oculta, o lesbianismo, ainda que menos abundante, exibia uma agressividade malévola: Pepita Avellaneda, a primeira cantora de tango, vestia-se de homem, segunda a lenda, disputava com Gardel os amores de madame Jeanne’. Pepita não era pouca coisa em sua época. Pepita na verdade se chamava Josefa Calati, era de caráter impulsivo, que antenada se arredava. (BAZAN, 2010: 171)

No caso do tango do final do século XIX e início do XX, as cantoras vestiam-se com calças, smoking e sapato lustrado para cantar. Esse estilo de mulher tangureira forte e

independente foi uma das censuras que a comercialização imputou ao gênero. O tango comercial sexualizou e fragilizou a cancionista de forma que, na década de 1940, as cantoras de tango não usavam mais roupas masculinas, pelo contrário, elas eram bastante femininas e se destacavam pela beleza e glamour.

Poucas artistas, como Mercedes Simoni ou Azucena Maizani, cantoras famosas na Argentina que fizeram inúmeras turnês pela América Latina e Estados Unidos, nos anos de 1930 e 1940 ainda arriscavam vestir roupas masculinas para rememorar as raízes do tango e momentos bastante especiais. Mercedes Simoni era conhecida como “A Negra” por ter traços indígenas e fisicamente remeter à memória de uma Argentina genuína, anterior às ondas migratórias. No entanto, musas tanguueiras com traços físicos mais europeus, como Libertad Lamarque e Amanda Ledesman, apesar de se afirmarem como artistas criollas, são lembradas pelos contratos milionários no cinema e por sempre vestir-se muito bem. Já as jovens cantoras iniciantes do interior ou saídas de famílias de trabalhadores pobres, por receio de não serem aceitas nos meios comerciais, nunca desafiavam o novo estilo das mulheres tanguueiras, apresentando-se de meias, vestidos e ostentando a fragilidade e o desejo de formar uma família.

Figura 26 - Na direita Mercedes Simoni com roupas masculinas. Do lado esquerdo Libertad Lamarque mostrando seu guarda-roupas.



(Fonte: Direita: <http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?id=300> Último acesso em 04/09/2016 às 4h. Esquerda: Radiolandia 12/10/1940. Na foto lê-se “me gustan los trajes de “soirée”. No lo niego. Este que les

muestro, el que más me gusta, me lo ofreció em venta uma jovencita, que lo habia realizado – según me dijo – pensando em mí. Fué conmovedora la devoción com que queria regalarmelo. No lo tolere. Desde entonces, es uma de mis mejores y más consecuentes amigas”).)

Dessa maneira, é possível sugerir que há uma relação intensa entre o mundo do trabalho artístico, a orientação sexual e comportamento dos intérpretes de ambos os gêneros. A masculinidade e a feminilidade foram características a serem exploradas pelos artísticas segundo as pretensões específicas de sua carreira.

4.4) “Anormais” e/ou artistas?

Foulcault (2001: 137 - 172), analisando os padrões de normalidade física e comportamento em sociedade (sobretudo no que diz respeito a repressão sexual) inaugurados na época moderna, mostra que enunciados médicos e jurídicos definiram tais ordens na modernidade. O filósofo mostrou que enquanto o diferente anteriormente era entendido como um mostro que poderia ser temido, admirado ou até mesmo considerado um líder, o discurso médico-jurídico o transformou em um anormal e sua existência passou a ser considerada crime ou patologia.

No campo da produção da cultura comercial de massa, a tendência dominante de encenar o que era considerado belo no cinema e no rádio teatro, tal como nos cassinos e nos teatros mais frequentados, tirou a visibilidade de uma modalidade comum de números “artísticos” populares, o *Freak Show*. Pessoas com deficiência – má formação, amputados, mulheres tatuadas, anões ou pessoas que por algum motivo eram consideradas exóticas – constituíam personagens típicos nos circos de 10 centavos ou circos de curiosidades etnológicas³⁶⁹.

Na América Latina, sobretudo nos circos e nas apresentações mambembes, diferentes tipos apresentações que apelavam para o grotesco também aconteciam. Versões muito diferentes do que pode ser entendido como faquirismo, com demonstrações de resistência ou suposta magia e técnica científica, eram de certa forma comuns, mas ainda bem pouco estudado pelos historiadores. Como exemplos dessas demonstrações, pode-se citar os engolidores de faca, as pessoas que jejuavam por longos períodos, os que se enterravam vivos, os que prometiam apresentações de hipnotismo, os que faziam shows de telepatia, os que diziam ter poderes paranormais e até alguns

³⁶⁹ Ver: KLEM, Amelia. A Life of Her Own Choosing: Anna Gibbons' Fifty Years as a Tattooed Lady. The Wisconsin Magazine of History, Vol. 89, No. 3 (Spring, 2006)/ LANGENBACH, Stefan. The role of monstrous bodies in Tod Browning's Freaks. Norderstedt Germany: Grin, 2009.

acrobatas e adestradores de animais que se apresentavam nos circos, nas salas de teatros ou cinemas e até mesmo na rua. Os pesquisadores ainda não se interessaram suficientemente por esses empreendimentos que envolviam curiosos financiamentos e contratos, mas que deixaram pouquíssimas fontes, além de algum material nos jornais locais.

A apresentação da britânica Tiny Griffith, em Buenos Aires, foi um caso de *freak show* bastante comentado pela mídia portenha. Em junho de 1937, a empresa produtora do famoso Sabão Federal anunciou a cantora considerada a “cantora mais gorda do mundo”. Com a notícia que “(Sabão) Federal colocará embaixo de seus pés a balança reveladora”, a Radiolandia noticiou o roteiro de trabalho da peculiar artista na cidade, que incluía audições pela Rádio Belgrano e apresentação no famoso Luna Park. De maneira irônica, a cantora foi descrita fisicamente, suas “habilidades” foram apresentadas e, por último, os leitores foram convidados a adivinhar quantos quilos ela pesaria.

Caracterizada de maneira indígena, com longas e tradicionais tranças, Tinny Griffith mostra um novo aspecto da sua personalidade. Digamos também que é muito capaz de dançar assombrosamente uma rumba. Tiny Griffith não tem mais do que vinte e seis anos, e ninguém duvidará disso ao ver a juventude que irradia do seu amplo e estendido rosto. Além de cantora também é humorista e uma viajante incansável. Essa é uma caracterização da “vedete” que permite apreciar sua vistosa elegância. Quanto acha o leitor que ela pesa? Cem quilos? Duzentos? Aqui está o mistério a se resolver.³⁷⁰

Figura 27 - Tiny Griffith (Fonte: Radiolandia, 26 de junho de 1937.)



³⁷⁰ Radiolandia (Buenos Aires), 26/06/1937. “¿Cúanto pesa la cantante más gorda del mundo?”

Sobre apresentações essas apresentações consideradas bizarras e estranhas, conhecemos também o caso de Josué de Barros, um dos integrantes dos Oito Batutas, que entre 1922 e 1923 em turnê pela Argentina, exatamente na província de Rio Cuarto, aceitou o desafio de ser enterrado vivo, dizendo que iria se desenterrar depois de 15 dias. O grupo, que teve muitas formações, já tinha seu valor artístico reconhecido no Brasil e no exterior, uma vez que uma bem-sucedida turnê por Paris precedeu a ida à Argentina (HERTZAMAN, 2013: 94 - 115). Santos (2011) relatou que o grupo se apresentou na capital, Buenos Aires, com bastante sucesso no teatro Empire, e depois seguiu pelo interior até Rosário, outro importante polo artístico argentino. Segundo o blog cifrantiga, o grupo teria sido roubado pelo empresário que fugiu com o dinheiro da bilheteria. Dessa maneira, teria sido necessário fazer shows mambembes para voltar para o Brasil. Já separado do grupo quando anunciou o enterramento, o blog relatou que Josué foi salvo pela esposa do Chefe de Polícia de Rio Cuarto, que forçou a interrupção do número. Após esse episódio, ele teria sido repatriado pela embaixada brasileira e os integrantes do grupo seguiram carreiras solo.

Coelho (2011) não descreveu os mesmos detalhes mostrados no blog. O autor defendeu que o grupo partiu de Buenos Aires para o interior da Argentina, mas não relatou o roubo pelo empresário. Apenas contou que a turnê pelo interior não tivera o mesmo sucesso que na capital, fazendo com que, na província de Rio Cuarto, o grupo se desfizesse e cada integrante seguisse seu próprio caminho. Nesse momento, Coelho localizou Josué de Barros, identificando-se como cientista hipnótico e anunciando que iria desafiar a morte ficando quinze dias enterrado, sem nenhum tipo suprimento alimentar, bebida ou fonte de oxigênio.

Coelho (2011) expôs a rica documentação sobre o caso do enterramento, que apontava que o feito era considerado comum, mas ainda não havia sido visto em Rio Cuarto. Apesar da excitação do público, João não logrou terminar a quinzena e depois de apenas três dias de enterramento foi noticiada sua “ressureição”. Após esse fracasso, a identidade do Batuta foi revelada e ele rapidamente sumiu dos jornais, fazendo com que Coelho (2011) não pudesse descobrir como deu os rearranjos da quebra de algum possível contrato, ou mesmo o que aconteceu a João depois do desenterramento.

Também na década de 1920, o jornal Kosmopol, que se anunciava como uma intermediária entre artistas e agências internacionais, convidava artistas, ou aspirantes a tal, a enviarem “fotografias e toda a espécie de reclames, condições e data exata de

disponibilidade”³⁷¹. Esse periódico publicava notícias sobre o que estava passando nos teatros cariocas, como também noticiava companhias estrangeiras que chegavam ao Rio de Janeiro. Mágicos, ilusionistas, hipnóticos, pessoas que faziam coisas espetaculares como colocação de alfinetes no corpo ou telepatia eram também temas tratados com energia pela revista mensal:

Fazem vários dias que nos foi dado de constatar do êxito extraordinário que vem conseguindo, no clube do Zuavos os notáveis cientistas dr. Carlos Monden e Mlle Deslyes, como artistas no gênero que se dedicam são perfeitos, em trabalhos de sonambulismo, nas suas extraordinárias experiências telepáticas e de transmissão de pensamento, e dupla vista, clarividência, sonambulismo, sugestão, magnetismo, hipnotismo, transmissão vibratória e catalepsia, não temem rivais. Podemos afirmar que Dr. Manden, como *cabaratier*, que agora é dos Zuavos, não é menos artista e vê-lo todas as noites elegante, cheio de entusiasmo, dirigindo o núcleo de artista dessa casa de diversão.³⁷²

Pessoas com nanismo comumente atuaram nos circos e teatros da cidade do Rio de Janeiro e Buenos Aires. No teatro Politema de Buenos Aires, onde se apresentava a famosa companhia Podestá, recebia-se muitos números de artistas que circulavam pelo interior do país, incluindo shows circenses que sempre contavam com a presença de anões em seus números (BLANCO, 2008, 75). Sobre a inevitabilidade do anão se tornar artista, caso tivesse anseio e/ou necessidade de trabalhar, a revista carioca O Cruzeiro publicou: “Quando eles amam, os outros homens acham graça. E quando eles sofrem, suas lágrimas arrancam alegrias. É a tragédia do anão que, para viver, tem que morar nos picadeiros e nos teatros ambulantes. Vida de saltimbancos”³⁷³.

Nos arquivos da Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro, foi possível encontrar o registro de três artistas com nanismo. A mais famosa deles foi Arivle Augusta Borges, conhecida como Lili Borges, “a anã de 55 centímetros”. Alberto de Oliveira escreveu em blog³⁷⁴ uma pequena biografia da artista mostrando seus desafios e dificuldades por sua condição de anã. Além disso, ele reconstruiu a trajetória peculiar de sua vida de aventuras com romances, contratos artísticos e maternidade. Além de

³⁷¹ Kosmopol, Novembro/Dezembro de 1921. “Kosmopol atende” Disponível em Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – Brasil).

³⁷² Kosmopol, Setembro de 1921. “Monden - Deslyes” Disponível em Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – Brasil).

³⁷³ O Cruzeiro (RJ), 17 de dezembro de 1938. “Gente de meio metro”.

³⁷⁴ OLIVERA, Alberto de. “Conheça a história de Lili, a anã que alcançou sucesso nos palcos nacionais nos anos de 1930”. 25 de novembro de 2015. <http://universoretro.com.br/conheca-a-historia-de-lili-a-ana-que-alcancou-sucesso-nos-palcos-nacionais-nos-anos-de-1930/> ultimo acesso 12/03/2017.

trabalhar para circos, ela se apresentou também no Teatro Carlos Gomes fazendo espetáculos infantis³⁷⁵.

Figura 28 - Lili Borges e seus colegas também artistas (O Cruzeiro-RJ 17/12/1938)



Por mais curiosas e ricas em elementos culturais que fossem essas apresentações dessa natureza o único trabalho específico que consegui encontrar sobre o tema foi o recente livro dos historiadores De Oliveira & Camarero (2015), que investigaram a arte das mulheres faquiresas brasileiras. Eles descobriram 11 pessoas que, entre 1920 e 1950, aderiram à prática de jejuar expondo-se em espécie de jaulas de vidro.

Originalmente, o faquirismo é uma arte que, apesar de vinculada com a mendicância, pressupunha treinamento, controle corporal e extremo autoconhecimento que proporcionaria ao indivíduo resistir longos períodos sem comida, deitado em cama de pregos ou até andando sobre brasas. Contudo, no Brasil, as faquiresas eram bem diferentes de outros adeptos da arte.

Essas 11 mulheres tiveram em comum histórias de vida complicadas e muitos problemas financeiros. Além do jejum, elas se vestiam como vedetes e despertavam a curiosidade e o interesse sexual masculino. Tal como João de Barros na década de 1920 na Argentina, durante o período do desafio elas receberam bastante atenção dos meios de comunicação, mas rapidamente caíram no esquecimento, nunca conseguindo conquistar algum espaço de prestígio nos meios artísticos mais lucrativos.

Uma delas foi Georgina Pires Sampaio, também conhecida como Diva Rios ou Suzy King. Ela começou a vida artística dançando e cantando no teatro de revista em São Paulo, mas mudou para o Rio de Janeiro onde passou a se apresentar dançando com

³⁷⁵ Correio da Manhã, 3/12/1943. P. 8.

cobras. Em 1944, a artista se filiou ao Sindicato dos Artistas³⁷⁶ e registrou-se na Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro, em 1943, antes de trabalhar na empresa Pascoal Segreto.

O faquirismo começou na vida da atriz em meados da década de 1950, quando ela aceitou o desafio de ser exibida na Galeria Ritz por 110 dias na intenção de quebrar o recorde mundial desse feito. Embora existam rumores que ela, como as outras faquiresas brasileiras, comessem quando estavam fora dos olhares público, sua história ganhou contornos considerados hilários por alguns, mas na realidade bastante humilhante para a artista. Na metade do desafio ela começou a buscar maneiras de sair da urna, sendo impedida (às vezes com violência) pelos empregados do empresário que não queriam que o contrato fosse quebrado.

Poderíamos tratar de uma série de outros artistas nesse tópico, como mulheres barbadas, pessoas tatuadas, ou com má formação genética que foram apresentadas ao público como uma aberração ou monstruosidade. Mais do que recuperar essas memórias, que demandaria um estudo muito mais aprofundado no tema, o presente trabalho cumpre a função de anunciar essas apresentações como uma forma peculiar, mas corrente no mercado de trabalho artístico no período estudado.

Apesar das chamadas sensacionalistas e os abusos, tanto por parte do público quanto dos contratantes, esses artistas e seus empregadores, sobretudo quando atuavam nos centros urbanos, deixaram registros sobre os vínculos de trabalho estabelecidos entre eles, tal como a natureza das tarefas desempenhadas. Apesar disso, as pessoas que apostavam nesses números grotescos, que poderíamos considerar humanamente degradantes, muitas vezes não eram consideradas artistas “de verdade”, mas simplesmente alguém estranho que se queria ver. As histórias de violência física e psicológica envolvendo esses grupos de artistas eram muitas e naturalizadas. Assim, ainda que degradantes e absolutamente precárias, essas relações precisam ser estudadas como parte do mundo do trabalho.

4.5 – O desafio dos artistas negros no mercado artístico

Até agora, tratamos de diversos aspectos da vida pessoal e profissional dos artistas que influenciaram direta ou indiretamente seu sucesso profissional. Lembramos casais supostamente apaixonados e em “pé de guerra”, mulheres ousadas e recatadas,

³⁷⁶ Livro de registro de artistas filiados. Arquivo privado do SATÉD-RJ.

homossexuais e artistas que representavam o grotesco. Quase todos eram brancos e os menos brancos ou negros que apareceram nesses relatos – como Tita Merello, Mercedes Simoni, Josué de Barros, Grande Otelo e Madame Satã – não estavam na mesma posição hierárquica dos galãs e das mocinhas donas dos maiores cachês e da admiração do público. Podemos sugerir que o preconceito racial, socialmente produzido, transbordava para as relações de trabalho e para as hierarquias do mundo de trabalho artístico provocando invisibilidade e subordinação do artista negro.

A tensão entre argentinos e brasileiros sobre a questão racial foi forte e pode ser registrada, oficialmente, quando em 1922, uma suposta peça teatral portenha encenada em Buenos Aires ridicularizou os brasileiros ao mostrá-los como macacos. O evento que chegou ao conhecimento da imprensa brasileira teria revoltado os brasileiros residentes na capital portenha e foi divulgado pelo jornal *Echo Gaúcho*, o que provocou quebra-quebra na cidade de Rio Grande e ataque ao consulado argentino³⁷⁷.

Na noite do sábado do dia 14 de janeiro de 1922, na Cidade de Rio Grande, um município do sul do Rio Grande do Sul, um grupo de pessoas protestaram convocadas por essa matéria. A indignação contagiou outros estados brasileiros e no dia 13 de janeiro de 1922 o jornal *O Tempo* (de Curitiba) também comentou o caso citando muitos exemplos de ofensas ao povo brasileiros nos meios de diversões portenhos. Todas elas giravam em torno da representação do Brasil por pessoas negras, ou pela relação entre o Brasil e macacos. A matéria relatou casos de cidadãos brasileiros na Argentina que constantemente ouviam gritos de “morram macacos” e narrou a peça exibida no teatro *Parisiana*, na qual uma mulher negra enrolada em uma bandeira brasileira apanhava de uma branca vestida com a bandeira argentina. Outro caso foi considerado mais grave: nos teatros *Grand Esplendit* e *Capitol*, uma peça na qual se encenava a inauguração de um zoológico na Buenos Aires havia dentre os animais um gorila com a legenda “Macaco natural do Brasil, pertencente a uma das mais ilustres famílias e onde conseguiu ocupar as mais altas posições graças aos seus próprios méritos”. A chacota aos brasileiros parecia um tema corrente, mas ao mesmo tempo constrangedor, a ponto que em nenhum dos muitos documentos oficiais que tratavam do assunto foi citada a natureza das ofensas, como se essas pudessem ser entendidas de antemão.

³⁷⁷ Acervo da Cancillería Argentina Fondo: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. División Política. Caixa 2097. Brasil. Expediente 1. Año 1922 no.4 Rio Grande, enero 15 de 1922. “S/ manifestaciones contra la República.”

Dessa maneira, com a intenção de protestar contra a afronta dos argentinos, estava sendo previsto um comício na Praça General Telles. Chegando ao lugar marcado, o protesto se dividiu. Parte dos manifestantes não reagiram com violência, posto que segundo o subsecretário das relações exteriores da Argentina, Diego Luis Molinari, e alguns outros oradores acalmaram os ânimos populares explicando que se tratava de uma notícia antiga, publicada pelo jornal “Gazeta de Notícias” do Rio de Janeiro. No entanto, alguns manifestantes se dirigiram ao consulado argentino e tentaram atacar o prédio. Sabendo da convocação do jornal para a manifestação, antes do comício o consulado argentino pediu reforço policial, o que foi prontamente atendido. Assim, apesar da tentativa de ataque, apenas algumas pessoas conseguiram atirar pedras que alcançaram os balcões e quebraram vidraças.³⁷⁸

Apesar da reação amistosa do poder policial local com os membros do consulado, houve intensa troca de cartas e pedidos de desculpas da embaixada argentina para o Brasil. A investigação apontou que, pelo menos nesse caso, não houve agressões à moral e à honra dos brasileiros, posto que se tratou da “reprodução de uma matéria antiga”, o que o Consulado Argentino classificou como “uma campanha de ódio entre este e o nosso país”³⁷⁹. No entanto, concordou que ofensas contra os brasileiros e a brasilidade eram feitas no espaço teatral, mas “partiam de ambientes e pessoas desqualificadas de nossa capital, e das quais de nenhuma forma poderia corresponder ao civilizado povo argentino”. Apontando que as ações “radicais” e “ignorantes” partiram de grupos populares “desqualificados”, ambas embaixadas e os principais periódicos do Brasil iniciaram intensa troca de correspondências fazendo elogios recíprocos e reforçando os laços de amizade.³⁸⁰

Outro episódio que mostrou as tensões quanto ao tema racial entre o Brasil e a Argentina envolvendo o mundo artístico datou 1935, quando o presidente brasileiro, Getúlio Vargas, foi à Buenos Aires em uma missão diplomática. Como grande apreciador do teatro e das artes, uma série de empreendimentos culturais foram oferecidos em benefício do presidente brasileiro e de sua delegação, inclusive com um espetáculo de gala apresentado no famoso Teatro Colón, com apresentação de músicas brasileiras e argentinas. Buscando evitar transtornos parecidos com o que fora relatado anteriormente e, possivelmente, tentando inibir um hábito que parecia ser corrente no meio artístico

³⁷⁸ Idem.

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ Idem

portenho, o presidente argentino – General Justo – cuidou para que, durante a visita da delegação brasileira, em nenhum teatro ou cinema da cidade fossem exibidas obras que constrangesse ou que agredisse os brasileiros residentes ou os membros da comitiva.

Foi criada uma comissão de festejos para receber o presidente brasileiro, chefiada pelo Almirante D. Manuel Domecq García. Por via dessa comissão, foi feita censura especial aos teatros durante a visita das autoridades brasileiras. Em 17 de maio de 1935, foram enviadas cartas aos teatros portenhos Politema, Maravillas, Porteño, Sarmiento, Maipo e Argentino com a intensão de censurar o tema dos negros brasileiros como chacota, pois se pedia que se evitassem referências jocosas ao Brasil:

A eminente visita a nosso país do Presidente do Brasil, Excmo. Sr. Getúlio Vargas, que constitui um acontecimento continental e que ocasionará dias de festividade para Buenos Aires presume que tenhamos muitos turistas brasileiros na nossa cidade, com os quais muito se beneficiarão os teatros locais. A Comissão Oficial de Festejos, encarregada pelo Superior Governo de fazer grata a visita dos hospedes pede confidencialmente que avisemos às direções artísticas dos teatros – especialmente os de revista – o desejo oficial de que, em caso de comentar-se nos espetáculos o acontecimento, dado o espírito jocoso do gênero, se evite as alusões ao idioma, tipos ou costumes do Brasil que possam molestar os espectadores dessa nacionalidade. O delegado da referida Comissão nos informou do propósito de fazer conhecer a todos os cadetes oficiais brasileiros e membros dessa Comitiva Oficial os distintos gêneros teatrais de que se honra Buenos Aires, e especialmente, aqueles de caráter frívolo.³⁸¹

Dessa maneira, é possível concluir que na década de 1920 ter o negro como representação nacional não era uma característica positiva, ao contrário, seria motivo de chacota e vergonha. Os casos de expressão do preconceito racial por meio do teatro permitem localizar artistas negros trabalhando nos mercados de diversão carioca e portenho, ainda que contratados em uma situação de inferioridade e subordinação.

No caso da poderosa indústria fílmica e rádio-teatral portenha, que tinha as letras de tango como um dos principais materiais mais fundamentais, os artistas considerados *criollos* eram os personagens principais. Esses artistas também faziam muitas apresentações teatrais e turnês internacionais, às vezes com patrocínio de poderosas empresas privadas como Colgate, Sabão Federal, Toddy, entre outros. No entanto, tanto os artistas, quanto os tangos que alcançaram sucesso entre as décadas de 1930 e 1940 não correspondiam esteticamente àqueles produzidos no início do século XX que tinham fortes conexões com a cultural africana.

³⁸¹ Division de Política BRASIL Año 1934; Caja numero: 3407. Carta de ARGENTORES para Teatro Politema com cópia para Teatro Maravillas, Porteño, Buenos Aires, Sarmiento, Maipo, Teatro Argentino em 17 de maio de 1935.

O tango comercial foi produto de um processo de transformação que, segundo Ciro & Montero (2012), apagou propositalmente o afro-argentino de suas raízes fazendo com que se produzisse esquecimento das festas nos terreiros de *candomble* animadas por tango e cantadas e tocadas por negros e brancos. Carretero (1999: 33 - 46), apesar de perceber as influências afro-argentinas no tango do final do século XIX, argumentou que não houve maquinaísmo para subtrair o negro, mas que o tango seria, na verdade, a junção de uma série de influências, um produto transcultural impossível de se delimitar uma origem específica.

Apesar das discordâncias entre as análises, é inegável a música afro-argentina influenciou o tango e teve raiz no passado de escravidão negra. As políticas para o embranquecimento populacional argentino, que incluiu medidas como a “devolução” de negros à África, dizimação por guerras e perseguições à cultura e aos ritos religiosos africanos contribuíram para apagar a memória do afro-argentino (ADAMOVSKY, 2012). Andrews (2010:113 – 114), estudando o caso de Montevideo, explicou que havia os considerados negros *che*, que apesar de reprimidos e discriminados tentavam manter suas expressões culturais, e os negros *usted*, que aceitavam o padrão social de poder imposto e por isso, ao menos aparentemente, abandonavam a cultura africana para se inserirem socialmente.

Tal diferenciação também era feita na Argentina. É sabido que, apesar das diferenças, havia íntimas relações entre os negros *usted e che*. Os negros *che* costumavam morar mais para o interior, como no bairro hoje conhecido como Palermo, onde podiam, com menos repressão, preparar suas festas e montar espaços como o *Centro Recreativo Armonía*, que era também frequentado por brancos e negros *usted* (CIRO & MONTERO, 2012: 26 - 30). A descrição do *Centro Armonía* feita por Rita Monteiro como espaço de cultura afrodescendente, mas que recebia pessoas de diferentes etnias e origens sociais, lembra bastante as festas e reuniões religiosas da Casa da Tia Ciata no Rio de Janeiro (HERTZMAN, 2013: 59 -62)

Rita Montero foi moradora do bairro de Palermo e de família mista entre negros *Che e Usted*. Apesar de ser uma das poucas artistas negras argentinas ainda lembradas, ela não foi a única afrodescendente a ter espaço no meio artístico argentino. Além de artistas nacionais como ela, cantores de jazz americano, de rumba cubanos e sambistas

brasileiros negros fizeram turnês pelo território argentino.³⁸² Ciro & Montero (2012) escreveram a biografia de Rita Montero como um esforço de não deixar que a memória dos artistas afro-argentinos fosse esquecida. Ela ficou conhecida por ser uma vedete de traços exóticos, mas apesar de ter atuado no teatro e no cinema, a mídia, encarregada das fofocas da vida pessoal dos artistas, não estava interessada nos seus enlances românticos.

Figura 28 - Rita Montero e a Orquestra Tito Alberdi

(Fonte: <http://alejandrofrigerio.blogspot.com.br/2013/06/rita-montero-1928-2013.html> último acesso 23/02/2017 às 12:40)



Na década de 1940, quando Rita Monteiro fez decolar sua carreira, houve uma abertura maior para os artistas negros, que se expressou também sucesso dos grupos de jazz americano e o maior intercambio artístico entre os países latino-americanos. O sucesso de Rita Monteiro como artista argentina certamente não seria possível nos anos vinte, mas, mesmo com o destaque, ela declarou ter sofrido muitas interdições por ser negra (CIRO & MONTERO, 2012).

Assim, o mercado artístico portenho era restritivo aos artistas negros que se anunciavam como argentinos, inclusive àqueles que apareciam nos periódicos especializados sobre o meio artístico em Buenos Aires pareciam que sempre vinham do exterior. Em 1942 e 1943, os artistas Hugo del Carril e Carlos Tajés empreenderam propostas artísticas que propuseram trazer o negro para a cena artística tangureira. Ambos

³⁸² As turnês podem ser atestadas através de inúmeras notícias de fotos da revista Radiolandia no período pesquisado. Ver por exemplo: Radiolandia (Buenos Aires), 28 de outubro de 1944. “Debutara em R. El Mundo in famoso duo Indio Brasileño”

reconheciam as contribuições dos afrodescendentes para o ritmo, mas buscaram distanciar os negros da Argentina. Hugo del Carril justificou os seus “negros candombles” como uma herança afro-cubana³⁸³, enquanto Carlos Tajos repetia constantemente que eles foram “traídos” do Uruguai³⁸⁴.

Figura 29 - Chamadas de Carlos Tajos e Hugo del Carril. Fonte: Da direita para a esquerda: Radiolandia 30 de janeiro de 1940 e 20 de junho de 1942.



No que diz respeito à questão feminina, no Brasil e também na Argentina havia uma predisposição de sexualizar a mulher negra, atribuindo a elas a função natural de satisfazer os homens e quase sem a capacidade para se apaixonar ou de despertar um “amor verdadeiro”. Considerando que a partir da década de 1930 a produção cultural comercial se voltou para as preferências do público popular, estando muito atenta aos casos amorosos dos artistas, aqueles que não partilhavam desse debate perdiam a possibilidade de bons contratos e da posição de estrela.

A análise de Pacheco (2013) é bastante inspiradora para tal reflexão. A autora fez um relato sobre a solidão da mulher negra, tema que se encontra como um dado bastante curioso de minhas fontes – apesar da farta quantidade de depoimentos e materiais midiáticos que foram criados sobre os romances de artistas nas revistas de fofoca entre 1936 e 1945, não foram encontradas histórias de amor romântico vindo a público através

³⁸³ Radiolandia (Buenos Aires), 30 de maio de 1942. “Hugo del Carril dará su voz a la sugestion del candombe”.

³⁸⁴ Radiolandia (Buenos Aires), 30 de janeiro de 1943. “Carlos Tajos y sus negros candombeiros”

mulheres ou homens negros no Brasil ou na Argentina. Se no período correspondente a esse estudo as artistas eram consideradas moralmente desonestas pela profissão que exerciam, podemos sugerir que essa carga era ainda maior sobre a mulher negra. Para o caso brasileiro, o desinteresse pelo caso de amor de mulheres negras foi ser sociologizado quando Pacheco (2013, 53 - 63) demonstrou que, nitidamente, elas sofriam com o estigma de “não serem para casar” com a conhecida frase: “branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar”.

Caulfield (2000, 269 – 316), estudando os processos por defloramento e arranjos amorosos nos anos 1920 até 1940, percebeu que havia um impedimento extralegal de relacionamentos interracializados. Considerando que mulheres de todas as cores participavam dos espaços de entretenimento da cidade, os valores de família e honra sexual ofereciam aos juízes possibilidades de interpretações que, ao mesmo tempo em que sustentavam o mito da democracia racial, também promoviam a discriminação racial.

Hirano (2013, 93) usou o termo *preconceito por contraprestação* para tratar da condição de inferioridade do negro no acesso aos empregos nos teatros e casinos brasileiros. Estudando o caso de Grande Otelo, o autor provou que os artistas afrodescendentes deveriam aceitar uma posição inferiorizada e reproduzir um tipo de racismo mais brando para conseguir fazer a denúncia da exclusão racial e, ao mesmo tempo, justificar uma posição de destaque na companhia, como se ali estivesse um “negro diferente”, que apesar do sofrimento sempre respeitava as hierarquias sociais.

O autor explicou que Grande Otelo por vezes teve que esconder suas habilidades e aceitar “ser ensinado”, apesar de ter crescido na Companhia Abigail Maia, e por isso adquirido bastante experiência de palco, inclusive o domínio do francês. A questão racial sempre perseguiu a carreira do artista fazendo com que ele fosse entendido como exótico (HIRANO, 2013).

A explicação para a inserção de alguns negros no mercado do entretenimento brasileiro pode ser entendida através da argumentação de Seigel (2009). Analisando as formas de exclusão racial no Brasil e nos Estados Unidos, apontou que existia uma espécie de malabarismo racista para possibilitar a inclusão de poucos negros, ao mesmo tempo em que excluía a maioria. Diante do preconceito, a excentricidade e a sensualidade seriam pontos que teriam impulsionado a carreira de desses artistas negros, sobretudo em um contexto de internacionalização da produção artística que, concomitantemente, impulsionava a exportação de símbolos culturais exóticos e acentuava a afirmação do nacionalismo por traços peculiares (SEIGEL, 2009: 67 – 178).

No Brasil, poucos pesquisadores se dedicaram ao estudo do trabalho do artista negro, sem tratar especificamente do samba. Existem trabalhos bastante importantes sobre o Teatro Experimental do Negro³⁸⁵ e dois livros na área da história da cultura que tangenciam o tema tratando sobre a Companhia Negra de Revista (GOMES, 2004) (BARROS, 2005). Esta companhia era composta apenas por artistas negros e mestiços. Os dois trabalhos mencionados analisam a montagem da companhia durante a década de 1920. No entanto, nos anos 1940, ela foi recriada, também sob a direção de De Chocolate, e com a filosofia de só empregar artistas afrodescendentes. Apesar de ser considerada “de qualidade”, a Companhia Negra de Revistas foi impedida de fazer turnê internacional pela importante Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), pois argumentava que os artistas negros não deveriam representar a nação no exterior (Barros: 2005, 296 - 306).

Uma análise quantitativa sobre a distribuição étnica dos artistas no meio artístico brasileiro é em um primeiro olhar bastante desolador e excludente. A tabela 1, montada a partir da catalogação das fichas da Delegacia de Costume e Diversões Públicas do Rio de Janeiro produzidas entre 1930 e 1945, mostra poucos artistas que não se declaram brancos. Metodologicamente, como o documento foi preenchido por auto declaração, foram considerados negros, mestiços ou indígenas todos os aqueles que declararam cor diferente de branca.

Tabela 4 - Artistas por auto declaração étnica

	HOMENS	MULHERES	TOTAL
BRANCOS	1125	1061	2186
NEGROS/MESTIÇOS/INDÍGENAS	148	103	251
NÃO RESPONDEU	11	7	18

Fonte: 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.

Algumas vezes, foi possível documentar claramente o preconceito racial nos meios artísticos brasileiros. Uma dessas oportunidades se deu com a carta enviada por um general da marinha, Benício da Silva, ao Ministro Gustavo Capanema no dia 12/10/1941, reclamando de uma mulata ter representado a nação brasileira em um espetáculo do

³⁸⁵ Ver por exemplo: NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. In: Estud. Av. vol 18, n.50, p 209 – 224, 2004./ PEREIRA, Victor Hugo Adler. O TEN e a modernidade. Dionysos. Especial: Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro, MinC/Fundacen, n. 28, p.73, 1988.

Cassino da Urca. Contrariando os dados recolhidos na Delegacia de Diversões Públicas, o militar disse “ser comum os tipos negros” entre os artistas brasileiros.

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 metamorfoseou de negra em homenagem ao comparsa, este preto legítimo(...). 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 mourejem nossas grandezas, são nossos irmãos em direitos e deveres. Mas, fazer do preto, do mulato, o tipo nacional; escolhe-lo para modelo de raça, exibi-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.”³⁸⁶

Evitando julgar o que seria muito ou pouco negros segundo a opinião do militar, percebe-se que o meio artístico era um espaço que oferecia oportunidades de trabalho para pessoas negras e mestiças, mas elas tinham mais dificuldades para construir uma carreira de sucesso do que artistas brancos. O racismo não excluiu negros e negras do mundo do espetáculo, mas os empregaram em caráter subalterno. A inconsistência das fontes até agora encontradas não possibilita um estudo sistemático sobre o impacto da racialidade em relação ao valor pago nos contratos dos diferentes tipos artistas negros tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires. Sabe-se que, através de piadas que ridicularizavam os personagens de artistas negros e quadros considerados inofensivos como o *black face*, a questão racial foi sendo debatida nos espaços de diversão de maneira a considerar o negro como inferior, mesmo quando se advogava pelo fim da discriminação racial.

Conclui-se que o mundo de trabalho artístico era inclusivo, pois possibilitava que diferentes atores sociais, excluídos em muitos dos espaços da sociedade, pudessem encontrar lugar no amplo e complexo universo do trabalho. Ao mesmo tempo, é preciso considerar que os preconceitos disseminados na sociedade atingiam fortemente o setor artístico, fazendo com que aqueles que vislumbrasse os melhores postos profissionais

³⁸⁶ CPDOC - Código: GCb Silva, V. Microfilmagem: rolo 6 fot 172 a 179. “CPDOC - Código: GCb Silva, V. Microfilmagem: rolo 6 fot 172 a 179.

buscassem se alinhar, de diferentes maneiras, aos ideais mais conservadores, enquanto os menos favorecidos não tinham muitas escolhas sobre os contratos que firmavam ou a imagem que remetiam. Defender que negros, gays, mulheres e pessoas com deficiência faziam parte do mundo do trabalho artístico não significa dizer que eles estavam, necessariamente, incluídos na categoria ou que não existissem hierarquias entre os artistas.

A forma ríspida que a imprensa e críticos de arte se referiam às coristas, o “preconceito por contraprestação”, que inferiorizava os negros e negras nos palcos, e as constantes piadas que anunciavam as apresentações de transformistas e dos artistas com necessidades especiais apontam a ambiguidade de pensar que se por um lado eles estavam incluídos como trabalhadores nos espetáculos, por outro continuavam estigmatizados e marginalizados.

Considerações finais

Desliguem as câmeras, a carne³⁸⁷ pode descansar.

Ella está en el horizonte – dice Fernando Birri -. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar. (GALEANO, 2001: 230)

O trabalho que aqui se apresenta é resultado da aprovação na seleção de doutorado no CPDOC/FGV no ano de 2013. Como projeto, apresentava a proposta de perceber conexões entre artistas portenhos e cariocas que permitisse desenhar uma área de trânsito supranacional no desenvolvimento de identidades vinculadas ao mundo do trabalho artístico. Meu desafio inicial de encontrar fontes que pudessem comprovar a existência de um espaço borrado entre portenhos e cariocas foi resolvido depois de árduo trabalho de investigação em arquivos brasileiros, argentinos e estadunidenses. No entanto, um desafio inesperado surgiu quando, em meados do desenvolvimento desse projeto, nós brasileiros fomos surpreendidos por um golpe institucional em 2016, enquanto na Argentina a eleição de Macri, em 2015, reestabeleceu na América Latina uma nova onda de governos neoliberais com graves violações dos direitos humanos e perdas econômicas para os setores populares. Essa situação tem frustrado o otimismo no projeto de criação de uma América Latina autônoma, conectada e soberana.

Não é somente a América Latina que passa por momentos de incertezas e confusão. O mundo está sentindo, de diferentes maneiras, os efeitos até então camuflados da globalização, que segundo Bauman (2013) dividiu os que podiam mover-se globalmente dos que estavam presos no local. A guerra, o terrorismo, a imigração em massa de refugiados e a ascensão de líderes autoritários transformaram o sonho do mundo globalizado e democratizado em um pesadelo. A caixa de pandora – onde o mundo ocidental mantinha enclausurados seus preconceitos, suas discriminações e suas intolerâncias – foi aberta.

Os Estados Nacionais como “comunidades imaginadas”, apesar de ter seu fim decretado por alguns estudiosos³⁸⁸, voltaram a ser “protagonistas da história”. Nos tempos

³⁸⁷ Gíria usada pelos diretores de cinema para se referir ao elenco.

³⁸⁸ Podemos citar dentre muitas outras análises: CASTELLS, Manoel. **A sociedade em rede**. São Paulo. Ed. Paz e Terra, 2001/ GIDDENS, Anthony. **Para Além da Esquerda e da Direita – O futuro da Política Radical**. São Paulo. Ed. Unesp Fundação, 1996.

de suposta falência, pesquisadores desenvolveram enfoques diferentes para lidar com os Estados-Nações, fazendo surgir abordagens globais e transnacionais. Os investigadores dessas linhas criticavam os métodos comparativos justamente por manter as bordas nacionais fixas e até intransponíveis. Na virada do milênio, as análises além das barreiras se tornaram uma espécie de modismo dentre os que advogavam por um mundo sem fronteiras. No entanto, atualmente as propostas de construção de muros, como o que separaria o México dos EUA, parece animar mais do que a abertura das fronteiras.

Frente a essas questões, os adeptos da história global e da virada transnacional têm promovido intensos debates, inclusive questionando a viabilidade desses tipos de abordagem (MORELI, 2017). É claro que tais discursões não visam implodir os campos de estudos, mas complexificá-los, de maneira que pudessem responder melhor às questões contemporâneas. Apesar da conjuntura de incertezas, é possível atestar que os ganhos decorrentes dos novos entendimentos promovidos pelo deslocamento de visão dos Estados Nacionais para suas áreas fronteiriças, assim como para o trânsito entre elas, já contribuíram bastante para lançar luz sobre aspectos até então desconhecidos da história. Contudo, ainda há muito mais a ser feito.

A presente pesquisa, ao propor diálogo e conexão entre os estudos dos mundos do trabalho com abordagem transnacional no âmbito latino-americano, foi fortemente impactada pelos acontecimentos recentes e pelo debate sobre eles. Dessa forma, diante do questionamento sobre o como e o porquê de se trabalhar com uma abordagem transnacional, na conjuntura atual surgiu a necessidade de problematizar, através do meu próprio objeto, uma série de pontos que além de estarem presentes nas fontes são partes substantivas dos conflitos que atualmente se desenrolam.

Certamente, um dos pontos mais importantes desse trabalho foi buscar fazer um esforço de mostrar que, para pensar em termos classistas, é fundamental não abandonar ou minimizar a importância das identidades sociais. Ao contrário, aponto que seria impossível entender a formação da identidade de classe entre os artistas sem o questionamento sobre como se hierarquizava internamente a categoria trabalhista que refletem de muitas maneiras concepções e preconceitos sociais. Mulheres, homossexuais, negros e negras e pessoas com deficiência em diferentes níveis de aceitação colocaram suas demandas para o coletivo de artistas, de forma que sem eles e sem suas problemáticas seria impossível entender as mutantes formações da categoria. Ou seja, como um estudo de caso, os artistas relevam que sua identidade de classe não subordinou nenhuma outra identidade, mas que a negociação dos atores sociais frente a essas questões fez possível

estabelecer em um tempo e em um espaço (que não tem necessariamente os recortes nacionais) certa configuração que poderíamos considerar uma identidade classista, carregada de preconceitos e hierarquias.

A identidade do artista como trabalhador se deu em um processo histórico contínuo, mas não linear. A aceitação ou a negação dessa identidade, como pode ser visto nesse trabalho, dependeu bastante do contexto e do objetivo do anunciado analisado. Os artistas, como trabalhadores, tiveram mecanismos bastante peculiares para afirmar-se na profissão: os mecanismos de consagração, fundamentais para determinar se um artista seria ou não considerado profissional. Logo, um trabalhador-artista passava pelos empresários, pelo público e também pelos próprios artistas. O reconhecimento dos pares sobre o que significava ser um “artista de sucesso” inspirou a reprodução de formatos de programas e comportamentos, além de alimentar a imprensa cada vez mais interessada em tratar dessas figuras. Podemos considerar, então, que apesar de os artistas se entenderem facilmente como coletivo, ao analisar o mundo do trabalho das diversões a identidade de trabalhador entre os artistas é fugitiva.

Outra questão diz respeito ao desenvolvimento do mercado das diversões nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires. Inspirado na noção de processo histórico de E. P. Thompson, admite-se que a formação do mercado e a transformação do artista em trabalhador são processos paralelos e interdependentes. Foi justamente no pós-crise de 1929, quando a cultura comercial de massas, através do cinema e do rádio, subordinou os meios até em tão mais populares de diversão que os artistas começaram a forçar sua entrada no rol da classe trabalhadora. A chamada crise teatral ocorrida nesse período transformou o mercado de trabalho e descolou artistas do teatro para o trabalho nas rádios e em indústrias cinematográficas.

Assim, a questão da modernização se constituiu como um tema importante para os pesquisadores dedicados a estudar o mercado de diversão como um espaço de trabalho. O debate sobre a modernidade é carregado de etnocentrismo e impõe a América Latina em uma posição periférica e subalterna devido a uma industrialização tardia. Escapar dessa armadilha seria um esforço inviável, visto que o projeto de pesquisa contemplou um grupo que capitaneou a imersão da América Latina nos sonhos modernos. Eles circulavam mundialmente como estandartes da cultura de seus países, quebravam paradigmas morais de comportamento e, por contrato com empresas de publicidade, ainda propagandeavam os sonhos de consumo. Ou seja, a crise do mercado de diversões, observada sobretudo no pós-crise de 1929, fixou o projeto de modernidade no mundo de

trabalho artístico. Os artistas consolidaram a identidade de trabalhador no meio através da negociação de leis trabalhistas, da organização de sindicatos, da elaboração de contratos internacionais e dos protestos contra os empresários artísticos por melhores condições de vida e trabalho. A disciplina e a incorporação da identidade de trabalhador os fizeram abandonar o artista mambembe, tal como suas prerrogativas liberdade.

O último tema que constitui a espinha dorsal desse trabalho é a questão da transnacionalidade e das relações estabelecidas nesses contatos. As reflexões sobre centro-periferia/periferia-centro e periferia-periferia são fundamentais para entender o mercado de trabalho emergente para artistas entre a América Latina e os EUA no período estudado. No cerne da discussão sobre os efeitos da modernidade, o presente trabalho reconhece a posição do Rio de Janeiro e Buenos Aires como cidades que constituíam parte da periferia global. Essa posição econômica e social, no que diz respeito ao mercado de diversões, colocá-las-ia em condição de estabelecer entre os países latino-americanos relações de trocas culturais e econômicas, e também com os EUA, mas em um trato desigual.

Os atores sociais estudados, na maior parte das vezes, reconheciam sua posição de subalternidade do ponto de vista econômico, educacional e até mesmo moral. Através da chamada Política da Boa Vizinhança e do OCIAA, era imposta uma forte influência norte-americana, que se refletiu no aumento de intercâmbio cultural e na geração de empregos para artistas latino-americanos no mercado estadunidense. Por outro lado, esses investimentos impuseram para o público, para os empresários e para os artistas latino-americanos formatos de programação e um tipo ideal de artista. Os documentos do Departamento de Estado Americano denunciam as estratégias de controle montadas para que os sistemas de comunicação e imprensa dos países da América Latina emitissem mensagens americanófilas.

Pouco era o espaço de ação para os que não concordavam com os projetos impostos pelo OCIAA. Artistas perderam oportunidades de trabalhar em Hollywood por negarem-se a aceitar certo tipo de personagem; a indústria cinematográfica argentina sofreu duras perdas por conta do boicote norte-americano; e artistas que se subordinaram aos papéis hollywoodianos ganharam reconhecimento internacional. Imersos nessa relação assimétrica, eles e elas participaram do processo reinvenção da América Latina durante o período da Segunda Guerra Mundial, que foi mediado pelos organismos gestados ou criados pelo Departamento de Estado Americano. Os artistas tiveram um

papel muito importante nesse processo, seja afirmando cliques e estereótipos nacionais ou oferecendo resistência a eles.

A interação entre Rio de Janeiro e Buenos Aires foi construída com trocas e negociações mais horizontalizadas. Antes das ondas de artistas latino-americanos tentarem conquistar o mercado norte-americano, as turnês entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires já mobilizavam artistas, empresários e até políticos e membros das embaixadas. Eram muitos os artistas que se moviam entre essas duas capitais, mas, como apontam as fontes, pelas dimensões territoriais do Brasil e também por ser o único país da América do Sul a ter o português como língua oficial, o intercâmbio com outras cidades latino-americanas ficou comprometido. Dada a proximidade geográfica, ao caminho trilhado pelas turnês internacionais de artistas desde pelo menos o século XVIII, ao desenvolvimento urbano da cidade de Buenos Aires e ao trabalho de personalidades como Oduvaldo Vianna, Jaime Yankelevick e Francisco Gallo, a cidade de Buenos Aires se tornou o ponto de ligação entre o Rio de Janeiro e outras cidades da América Latina. Influências cubanas, chilenas, peruanas, guatemaltecas, entre outras chegavam a Buenos Aires e desde lá eram trazidas ao Rio de Janeiro pelos inúmeros empresários e representantes artísticos que trabalhavam entre as duas cidades. Essas relações favoreceram um diálogo profundo entre artistas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires em experiências que por diversas vezes romperam as fronteiras nacionais.

Nesta pesquisa, apesar de ser uma análise que se propõe estar no campo da história social do trabalho, foi feito um esforço em combinar diferentes campos como da história cultural e dos estudos internacionais. Embora existam inserções entre esses campos, há também muitas particularidades, o que complexificou e enriqueceu este trabalho. Consequentemente, foi necessário articular diferentes abordagens e metodologias que possibilitassem ampliar o horizonte interpretativo sobre os artistas cariocas e portenhos entre os anos de 1918 e 1945. Com a intenção de entender os processos de formação da categoria dos artistas sem supervalorizar ou ignorar a variável do Estado-Nação, foram pensados diferentes níveis de análise. Por vezes, a argumentação foi direcionada a tratar de uma ou outra cidade. Em alguns momentos, a identidade nacional inspirou a ação coletiva. Em outros, o sentimento regional, ou latino-americano, foi o que deu significado às ações dos personagens estudados. Dessa forma, a área do chamado “Espaço Atlântico”, apesar de muito importante no nível da análise regional e tema de investigações bastante ricas e elaboradas, não contempla totalmente o universo demarcado por essa pesquisa.

Por fim, espero que o presente trabalho possa contribuir para o debate sobre as abordagens transnacionais no interior do campo da história do trabalho, assim como participar dos embates sobre a necessária demarcação dos limites dos conceitos de classe trabalhadora e de “trabalhador” e “trabalhadora”. Ao mesmo tempo, pretendo que, nesse momento de crescimento da intolerância e do preconceito, essa pesquisa possa inspirar aqueles que lutam pela diversidade.

Referências bibliográficas

Artigos

ARAÚJO, Viviane da Silva, “Cidades fotografadas: Rio de Janeiro e Buenos Aires sob as lentes de Augusto Malta e Harry Olds, 1900-1936”. In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En línea], Debates, 2009, Puesto en línea el 17 janvier 2009. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index50103.html>

AUGUSTO, Sérgio. “Hollywood looks at Brazil: From Carmem Miranda to Moonraker”. In: JOHNSON, Randal & STAN, Robert. **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995. P. 351 – 361.

AUTRAN, Arthur. “A Guerra gaúcha: o cinema argentino no Brasil (1935 – 1945). In: **Intercom-RBCC**. São Paulo, v. 39, n.1, p. 139 – 158, jan./abr. 2016.

BARCHIESI, Franco. “How Far from Africa’s Shore? A Response to Marcel van der Linden’s Map for Global Labor History”. In: **International Labor and Working-Class History**. No 82, Fall 2012, pp.77 - 84.

BILHÃO, Isabel. “Trabalhadores do Brasil!”: as comemorações do Primeiro de Maio em tempos de Estado Novo varguista. In: **Rev. Bras. Hist.**, Dez 2011, vol.31, no.62, p.71-92.

BRETAS, Marcos. “Teatro de revista - Arquivos da censura revelam a moralidade de uma época.” In: **Rio Pesquisa**. Ano 1 volume 1. p. 30 -31.

CALABRE, Lia. “Rádio e imaginação: no tempo da rádio novela”. In: HAUSSEN, Doris Fagundes; CUNHA, Magda Rodrigues (Orgs.). **Rádio brasileiro: personagens e episódios**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. p. 49-65.

CAULFIELD, Sueann. “Getting into Trouble: Dishonest Women, Modern Girls, and Women-Men in the Conceptual Language of “Vida Policial”, 1925-1927. In: **Signs**, Vol. 19, No. 1, pp. 146-176. 1993

COBBLE, Dorothy Sue. “The Promise and Peril of the New Global Labor History”. In: **International Labor and Working-Class History**. No 82, Fall 2012, pp.99 - 107.

COELHO, Luiz Fernando Hering. “A trajetória dos Oito Batutas na invenção musical do Brasil”. 2011. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 65-83, jul.-dez. 2011

COSSE, Isabella. “Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad”. In: **Estudios sociológicos**: México DF; vol. 25 p. 131 – 153. 2007

CRANE, Diana. “Clothing Behavior as Non-Verbal Resistance”. IN: **Fashion Theory**, Volume 3, Issue 2, 1999. pp.241–268.

COSTA, Jeanette Ferreira da. “A trajetória Artística inovadora de Oduvaldo Viana”. In: VIANA, Oduvaldo. **Herança do ódio**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

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. 107 – 132.

CRAMER, Gisela. “How to Do Things with Waves: United States Radio and Latin America in the Times of the Good Neighbor”. In: Bronfman, Alejandra, and Andrew Grant Wood, editors. **Media, Sound, and Culture in Latin America and the Caribbean**. University of Pittsburgh Press, 2012.

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.

FALICOV, Tamara L.. “Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy, 1939-1945.” In: **The Americas**, vol. 63, no. 2, 2006, pp. 245–260.

FIORUCCI, Flávia. “Aliados o enemigos. Los intelectuales en los gobiernos de Vargas y Perón”. In: **Estudios disciplinarios de América Latina y el Caribe**, volumen XV, no 2. Disponível em: www.tau.ac.il/eial/XV_2/fiorucci.html.

FLORES, Florencia Calzón. “Radiolandia en los cuarenta y cincuenta. Una propuesta de entretenimiento”. 2009. Disponível em:

http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/seminario%20CEHP.pdf

FONTES, Paulo. “Esportes e trabalhadores: apresentação”. In: **Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth (UNICAMP)**, v. 16, p. 7-12, 2010.

FORTES, Alexandre; VERAS, Flavia Ribeiro. “No rastro de Jararaca: produção cultural e engajamento político na trajetória de um artista popular pioneiro”. In: **Mundos do Trabalho**, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 11-28, fev. 2017.

FORTES, Alexandre. “O processo histórico de formação da classe trabalhadora: algumas considerações”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol 29, no 59 p. 587 – 606. Setembro – dezembro 2016.

FRENCH, John D. “Another World History Is Possible: Reflections on the Translocal”. In: FINK, Leon. **Workes across the Americas**. The transnational turn in labor history. New York ; Oxford: Oxford University Press, 2011. Pp. 03 - 11

GOMES, Tiago de Melo & VELASCO, Carolina González. “Los artistas Del teatro popular carioca y porteño en los años 20”. In: **PolHis**. Año 6. Número 11. 1o semestre de 2013. pp. 148 – 163.

GREEN, James. “O joelho de Sarah Berhardt: negociando a “respeitabilidade” feminina no palco carioca, 1880 – 1910”. In: **Escritos**. Revista da Fundação Casa Rui Barbosa. Ano 9, n.8, 2014. Disponível em:

http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero08/cap_01.pdf

GREENE, Julie. "Historians of the World: Transnational Forces, Nation-States, and the Practice of U.S. History. In: FINK, Leon. **Workes across the Americas**. The transnational turn in labor history. New York ; Oxford: Oxford University Press, 2011. Pp. 12 - 17

HOBBSBAWM, Eric J. "mulher e homem imagens da esquerda". In: **Mundos do Trabalho: Novos estudos sobre História Operária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. Pp. 123 - 148

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. "A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas". In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Pp. 169 - 214

HOUSE, Roger. "Work House Blues: Black Musicians in Chicago and the Labor of Culture during the Jazz Age". In: **Labor** (2012) (9):101 – 118.

KERBER, Alessandra. "Representações regionais em Carlos Gardel e Carmem Miranda". In: **Estudos Históricos** vol. 22, n. 44, 2009.

KLEM, Amelia. "A Life of Her Own Choosing: Anna Gibbons' Fifty Years as a Tattooed Lady". In: **The Wisconsin Magazine of History**, Vol. 89, No. 3 (Spring, 2006)

LEWIS, M. "La industria en la América Latina antes de 1930". In: BETHELL, Leslie (org). **Historia de América Latina**. Barcelona: Editorial Crítica. 1991. Vol VII.

LINDEN, Marcel van der. "The Promise and Challenges of Global Labor History". In: **Internation Labor and Working-Class History**. No 82, Fall 2012, pp.99-107.

MARTÍN, Ana Laura; RAMACCIOTTI, Karina Inés. "Profesiones sociosanitarias: Género e Historia". In: **Avances del Cesor**, V. XIII, No 15, Segundo semestre 2016, pp. 81-92.

MAURO, Karina & LEONARDI, Yanina Andrea. "La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador". In: **Telon de Fondo**; Lugar: Buenos Aires; Año: 2014 p. 1 - 21

MINTZ, S., & McNEIL, S.. "Hollywood as History." In: **Digital History**. N.p., 2013. Web. 20 May 2014.

MONTECLARO, Cesar. "Cesar Monteclaro". In: MATTOS, David José Lessa. **Pioneiros da TV e do Rádio no Brasil**. São Paulo: Códex, 2004. Vol1. p. 43 - 64.

MORELI, Alexandre. "Vida (e morte?) da História Global". In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 60, p. 5-10 / 11-16, abr. 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. "Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões". In: **Estud. Av.** vol 18, n.50, p 209 – 224, 2004.

OLIVEIRA, Cláudia Freitas de. “A homossexualidade feminina na história do Brasil: do esforço de construção de um objeto histórico ao desdobramento na construção da cidadania”. In: **LES Online**. Vol. 7, No 2 (2015).

PEREIRA, Cristiana Schettini.. “South American Tours: Work Relations in the Entertainment Market in South America.” In: **IRSH 57**, Special Issue, 2012, pp. 129–160.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “O TEN e a modernidade”. In: **Dionysos**. Especial: Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro, MinC/Fundacen, n. 28, p.73, 1988.

PRIORI, Mary Del. “Biografia: quando o indivíduo encontra a história”.In: **Topoi**, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009, p. 7-16.

RODRIGUES, Sônia Maria Braucks Calazans. **Jararaca e Ratinho – a famosa dupla caipira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983

ROMERO, Luis Alberto. “Buenos Aires, 1880-1950: política y cultura de los sectores populares”. In: **Cuadernos Americanos, Mexico**: Universidad Autonoma de Mexico, año III, v. 2, 1989.

SANTOS, Raquel Paz dos. “Relações Brasil – Argentina: a cooperação cultural como instrumento de interação regional”. In: **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 355-375, julho/dezembro de 2009.

SCOBIE, James R. “El crecimiento de las ciudades Latinoamericanas, 1870 -1930”. BETHELL, Leslie (org). In: **Historia de América Latina**. Barcelona: Editorial Crítica. 1991. Vol VII.

SIEGEL, Micol. Beyond Compare: “Comparative Method after the Transnational Turn”, In: **Radical History Review**, n. 91, Winter 2005.

THOMPSON, E. P. “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial.” In: **Costumes em Comum**. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia das Letras. 1998, 267 – 304.

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.

VERAS, F. R. . Entre o amor e a saudades. O Artista gaúcho e a possibilidade de buscar o sucesso no Rio de Janeiro. (1930 – 1945). In: **Ciências Humanas e Sociais em Revista**, v. 34, 2012. p. 145 – 155.

_____. “Os artistas como trabalhadores – a sua história através dos arquivos da polícia”. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo**, julho 2011.

WEINSTEIN, Barbara. “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”. In: **Revista eletrônica da ANPLAC**, no14, p. 13 – 29. Jan/jun 2013.

WOODARD, James. “Vamos atingir a mulher de qualquer maneira”: origens, orientação e legados das radionovelas brasileiras. In: **Segundo Congreso de ALHIS Buenos Aires**, 1-3 de marzo 2017.

Livros

ADAMOVSKY, Ezequiel. **Historia de la clase media argentina: Apogeo y decadencia de una illusion, 1919-2003**. Buenos Aires: Planeta, 2012.

AGOSTINHO, Cristina; DE PAULA, Branca e BRANDÃO, Maria do Carmo. **Luz del Fuego, A Bailarina do Povo**. Best Seller, 1994.

ALVES, Aluizio Filho. **As Metamorfoses do Jeca Tatu (a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato)**. Rio de Janeiro: Inverta, 2003.

AMARAL, Maria Adelaide. **Dercy de cabo a Rabo**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1994.

ART, Roberto. **Águas-fortes portenhas seguidas de águas fortes cariocas**. São Paulo, Iluminuras, 2013.

ATZENI, Maurizio. **Workers and Labour in a Globalised Capitalism: Contemporary Themes and Theoretical Issues.**, 2014.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARRANCOS, Dora. **Mujeres en la Sociedad Argentina**. Una historia de cin- cosiglos. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

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.

BARRY, Reay. **New York Hustlers: Masculinity and Sex in Modern America**. Manchester and New York: Manchester University Press, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidad líquida**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: Argentina, 2013.

BEN, Pablo. “Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880–1955.” PhD diss., University of Chicago, 2009.

BENAMOU, Catherine L. **It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey**. University of California Press, 2007.

BERNHEIM, Alfred L. **The business of the theatre**. New York: Actors' Equity Association, 1932.

BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BRANDÃO, Tania. Org. **O teatro através da história**. Volume II – O teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Entourage/CCBB, 1994.

BÉRUBÉ, Allan. **My Desire for History: Essays in Gay, Community, and Labor History**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

BLACK, Gregory D. **Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BLANCO, Patricia. **Mujeres, música y memoria em San Juan (1900 – 1930)**. Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes: San Juan, 2008.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas – estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2010

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Papirus, 1998.

CAIMARI, Lila. **Población y sociedade argentina. 1930 – 1960**. Madrid: Fundación Mapfre y Penguin Random House Grupo editorial, 2015.

CASTELLS, Manoel. **A sociedade em rede**. São Paulo. Ed. Paz e Terra, 2001

CASTIÑEIRAS, Noemi. **El ejedrez de la glória – Evita Duarte actriz**. Buenos Aires: catálogos, 2002.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940**. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial**. São Paulo, Cia da Letras, 1996.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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.

CIRO, Norberto Pablo; MONTERO, Rita Lucia. Rita Montero. **Memorias de pielmorena**. Una afroargentina en el espectáculo. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2012.

CORDERO, Osvaldo Sosa. **Historia de las varietes em Buenos Aires**. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

CUITIÑO, Vicente Martinez. **El café de los inmortales**. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1956.

DOYLE, Don Harrison & PAMPLONA, Marco A (Organizadores). **Nacionalismo do novo mundo**. Rio de Janeiro: EditoraRecord, 2008.

DONGHI, Halperin. **História da América Latina**. Rio de Janeiro: *Paz e Terra*, 1975.

DURST, Rogério. **Madame Satã: com o diabo no corpo**. Reprint. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FABBRI, Angélica Fabbri. **Argentores su historia**. La casa de los autores. Buenos Aires: Editorial Duken, 2010. V.1

FERREIRA, Alexandre Maccari. **O cinema Disney agente da História: A cultura nas Relações Internacionais entre Estados Unidos, Brasil e Argentina (1942-1945)**. Dissertação apresentada em 2008 ao programa de Mestrado em Integração Latino-Americana da Universidade Federal de Santa Maria – RS.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA, Procópio. **Procópio Apresenta Procópio - Um Depoimento para a História do Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema carioca nos anos 30 e 40 - Os filmes musicais nas telas da cidade**. São Paulo, Annablume; Belo Horizonte, PPGH-UFMG, 2003.

FIGARI, Carlos. **Eróticas de la disidencia em América Latina**. Brasil, siglos XVII al XX. Buenos Aires: Clacso/ Ediciones Ciccus, 2009.

FINK, Leon (org). **Workes across the Americas**. The transnational turn in labor history. New York ; Oxford: Oxford University Press, 2011.

FONTES, Paulo Roberto Ribeiro. **Trabalhadores e Cidadãos**. Nitro Química: a Fábrica e as Lutas Operárias nos Anos 50. São Paulo, Annablume, 1997.

FORTES, Alexandre. **Nós do Quarto Distrito**. A classe trabalhadora porto-alegrense e a era Vargas. Caxias do Sul: Educs; Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

FRENCH, John. **Afogados em leis**. São Paulo: Perseu Abramo, 2002.

GABLER, Neal. **Walt disney the triumph of american imagination**. New York: Alfred A. Knopf, 2006.

GALEANO, Diego. **Criminosos Viajantes**: circulações transnacionais entre Rio de Janeiro e Buenos Aires 1890 – 1930. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2016.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires: Catálogos, 2001.

GARCIA, T.C. . **O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo - SP.: Annablume/FAPESP, 2004.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades Primitivas Tango, samba e nação**. Belo. Horizonte: UFMG, 2009.

GREEN, James N. . **Beyond Carnival**: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.

GIL MARIÑO, Cecilia Nuria. **El mercado del deseo**: tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30 . – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo, 2015.

GIL-MONTERO, Martha. **Carmen Miranda, a pequena notável**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GIDDENS, Anthony. **Para Além da Esquerda e da Direita – O futuro da Política Radical**. São Paulo. Ed. Unesp Fundação, 1996.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Ângela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: IUPERJ; São Paulo: Vértice, 1988.

GOMES, T. M. **Um espelho no palco**: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

GUTIÉRREZ, Leandro & ROMERO, Luiz Alberto. **La cultura de los sectores populares em Buenos Aires, 1920 – 1945**. Buenos Aires: PEHESACISEA, mimeo, 1985.

GUY, Donna J. **Sex and Danger in Buenos Aires**: Prostitution, Family, and Nation in Argentina. New York: New York University Press, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARDING, Alfred. **The revolt of the actors**. New York: W. Morrow & Company, 1929.

HARDMAN, Francisco Foot. **Nem pátria nem patrão**. Brasiliense: São Paulo, 1984. p.29 – 58.

HERRERA, BRIAN EUGENIO. **Latin Numbers: Playing Latino in Twentieth-Century U.S. Popular Performance**. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015.

HERTZMAN, Marc A. ***Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil***. Durban: Duke University Press, 2013.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917 –1993)**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP. São Paulo, 2013.

JAMES, Daniel. **El Peronismo en la Clase Trabajadora, Argentina 1946-1976**. Buenos Aires: Editora Siglo XXI. 2013.

KANELLOS, Nicolás. **A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940**. Austin: University of Texas Press, 1990.

KARUSH, Matthew B. **Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)**. Buenos Aires: Ariel, 2013.

KLEIN, Teodoro. **Uma história de lutas: La asociación Argentina de Actores**. Ediciones Asociación Argentina de Actores: Buenos Aires, 1988.

HOBSBAWM, 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.

KLÖCKNER, Luciano. **O Repórter Esso – A síntese Radiofônica mundial que fez história**. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

KOGAN, at al. **Los Productores – historias de empresarios teatrales argentinos de todos los tempos**. Buenos Aires: AADET, 2012

KÜHNER, Maria Helena de Oliveira. **O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

LAMARQUE, Libertad. **Liberdade Lamarque**. Buenos Aires: Javier Vergara. 1986.

LANGENBACH, Stefan. **The role of monstrous bodies in Tod Browning's Freaks**. Norderstedt Germany: Grin, 2009.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora UNICAMP, 1995.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do espetáculo**: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LOBATO, Mirta Zaida, **Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)**. Buenos Aires, Edhasa, 2007.

LOBATO, Mirta Zaida. **La vida en las fábricas**: trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970). Buenos Aires: Prometeo, 2004.

LOPES, Caroline Cantanhe de. **O consultório sentimental de madame Danjou: experiências femininas nas ondas do rádio**. 2011. Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

LOCHERY, Neill. **Brasil: os frutos da guerra**, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2015

LUNA, Félix, **Historia de la Argentina**: Cine y Teatro 1949 – 1955. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 1997.

MANN, William J. **Behind the Screen: How Gays and Lesbians Shaped Hollywood, 1910–1969**. New York: Viking, 2001.

MARTINS, William de Souza. **Paschoal Segreto "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920)**. Rio de Janeiro: Editora Biografia, 2014

MATALLANA, Andreia. **Jaime Yankelevich**: la oportunidad y la audacia. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.

MATALLANA, Andrea. **Locos por la radio**. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

MATTOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, David José Lessa. *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil*. São Paulo: Códex, 2004.

MCCANN, Bryan. **Hello, hello Brazil**. Popular music in the making of modern Brazil. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmem Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 1999.

MICHALKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado**: As companhias oficiais de teatro no Brasil e polêmica. São Paulo – Rio de Janeiro: Editora Hucite, 1992.

MIRIAM, Frank. **Out in the Union: A Labor History of Queer America**. Philadelphia:

Temple University Press, 2014.

NAPOLITANO, Minisa Nogueira. **O médico e a mulher: o discurso médico sobre os vícios femininos na sociedade carioca oitocentista**. 2005. 103 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2005.

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.

OCIAA. **Our American Neighbors**. Washington: Public Affairs Press. 1948.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Alberto de & CAMARERO, Alberto. **Cravo na carne – o fama e fome. O faquirismo feminino no Brasil**. São Paulo. Veneta, 2015.

ORDAZ, Luiz. **Inmigración, escena nacional y figuraciones de la tangeria**. Buenos Aires: Editores de América Latina, 1997.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos “**Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar**”; escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Campinas, SP: [s. n.], 2013.

PALUMBO, Ana María. Francisco **Gallo – un inmigrante que pisó fuerte por la Calle Corrientes**. Buenos Aires: El escriba, 2005.

PAZ, Adalberto. **Os mineiros da floresta: modernização, sociabilidade e a formação do caboclo-operário no início da mineração industrial amazônica**. Belém: Paka-Tatu, 2014.

PELLETTIERE, Osvaldo. **História del teatro argentino**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002.

PEREIRA, Cristiana Schettini. “**Que tenhas teu corpo**”: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

POPINIGIS, Fabiane. **Proletários de Casaca – trabalhadores do comércio carioca (1850 – 1911)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PHILL, Tiemeyer. **Plane Queer: Labor, Sexuality, and AIDS in the History of Male Flight Attendants**. Berkeley: University of California Press, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RADOVANOVIC, Elisa. **Buenos Aires Ciudad Moderna 1880-1910**. Buenos Aires: Ediciones. Turísticas de Mario Banchik, 2002.

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.

ROMANO, Néstor. **Se dice de mí: la vida de Tita Merello**. Argentina: Sudamericana, 2001,

ROMERO, Luiz Alberto. **História Contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

RICCI, Angélica Camargo. **A política dos palcos**: O teatro no primeiro governo Vargas (1930 – 1945). Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2013.

SADLER, Darlene J. **Brazil Imagined: 1500 to the Present**. University of Texas Press, 2008.

SANCHEZ, Débora Cristiane Silva e. **O cinema e a criação de mitos**: o cangaceiro e o gaúcho – Uma relação intercultural entre Brasil e Argentina. Dissertação de mestrado (Artes Visuais). Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

SANTANA, Marco Aurélio; RAMALHO, José Ricardo. **Além da fábrica**: trabalhadores, sindicatos e a nova questão social. São Paulo: Boitempo, 2003.

SARLO, Beatriz. **La imaginación técnica – sueños modernos de la cultura argentina**. Nueva Vision: Buenos Aires, 2004.

_____. **El imperio de los sentimientos**: narraciones decirculación periódica en la Argentina (1917-1927). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHNITMAN, Jorge Alberto. **The Argentine Film Industry**: A Contextual Study, tese de doctorado, Stanford, Stanford University, 1979

SEIBEL, Beatriz, **Historia del teatro argentino I e II**. Buenos Aires, Corregidor, 2010.

_____. **Historia del Circo Buenos Aires**: Ediciones Del Sol, 1993.

_____. **Los artistas transhumantes**. Teatro Popular, tomo II. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultura na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SIEGEL, Micol. **Uneven Encounters**: Making Race and Nation in Brazil and the United States. Durham: Duke University Press, 2009.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Na pauta da lei**: trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos porto-alegrenses (1934-1963). Tese (Doutorado) apresentada à

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre. 2016.

SILVA, Fernando Teixeira da. **A carga e a culpa:** os operários das Docas de Santos - direitos e cultura de solidariedade 1937-1968. São Paulo: Hucitec; Santos: Prefeitura Municipal de Santos, 1995.

SILVA, Herminda & ABREU, Luiz Alberto. **Respeitável público... O circo em cena.** Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SURIANO, Juan. Anarquistas. **Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890 - 1910.** Buenos Aires: Manantial, 2004.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.** Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1986.

SZWARCER, Carlos. **100 años de historia entre bambalinas.** Buenos Aires: Corregidor, 2010.

THOMSON, C. A. H. **Overseas Information Service of the United States Government,** Washington DC, Brookings Institution, 1948.

THOMPSON, E. P. **Senhores e Caçadores:** a origem da lei negra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano:** Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **O imperialismo sedutor** - a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ULANOVSKY, Carlos. **Días de radio.** Buenos Aires: Espasa Calpe. 1987.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados:** moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

VELASCO, Carolina Gonzales. **Gente de teatro** – ócio y espectáculos em la Buenos Aires de los años veinte. Buenos Aires: Siglo vintiuno, 2012.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar: teatro de revista... oba!** Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996

VERAS, F. R. . **Tablado e Palanque** – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945). Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2014.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagens.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

VIOTTI, Sérgio. **Dulcina e o teatro de seu tempo.** Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 2000

WAINES, Alberto. **El Cervantes** – ideas de teatro nacional (... y algunas notas y digresiones). Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes, 2011.

WEINSTEIN, Barbara. **(Re)formação da classe trabalhadora no Brasil, 1920-1964**. Cortez Editora, 2000.

WILLIAMS, Reymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. São Paulo; Cia das Letras, 1989.

ZWARCER, Carlos. **100 años de historia entre bambalinas**. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

Sítios na internet

alejandrofrigerio.blogspot.com.br/2013/06/rita-montero-1928-2013.html

cifrtiga3.blogspot.com.br

digitalcollections.nypl.org/items/5e66b3e8-7dbd-d471-e040-e00a180654d7

hcd25demayo.gob.ar/institucional/historia/seleccion-de-actas.html

hemerotecadigital.bne.es/

legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=599526&id=14420190&idBinario=15693633&mime=application/rtf

memoria.bn.br/

obscurofichario.com.br

planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del5452.htm

quintadimension.com/televisao/index.php?id=300

seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-temas/cultura

rodaviva.fapesp.br/materia/203/entrevistados/grande_otelo_1987.htm

scontent-b-mia.xx.fbcdn.net/hphotos-xpa1/t1.0/9/10377349_380092975456212_4326618050287286789_n.png

teatrocervantes.gob.ar/archivo/

universoretro.com.br/conheca-a-historia-de-lili-a-ana-que-alcancou-sucesso-nos-palcos-nacionais-nos-anos-de-1930/

vagalume.com.br/marchinhas-de-carnaval/bandeira-branca.html

viajes.elpais.com.uy/2013/08/28/juan-moreirapepe-podesta/

Periódicos citados

A Batalha (RJ)

A Noite (RJ)

Anuário da Casa dos Artistas (Rio de Janeiro)

Anuário Teatral Argentino (Buenos Aires)

Boletín Argentores (Buenos Aires)

Boletim da AAA (Buenos Aires)

Boletim informativo da Casa dos
Artistas (RJ)

Caras y Caretas (Buenos Aires)

Cine Prensa (Buenos Aires)

Clarín (Buenos Aires)

Comoedia (Buenos Aires)

Correio da Manhã (RJ)

Correio da Noite (RJ)

Correio Paulistano (SP)

Crítica (Buenos Aires)

Diário de Notícias (RJ)

Diário da Manhã (Recife)

Diário da Manhã (RJ)

Diário Carioca (RJ)

El Diario (Buenos Aires)

El Pueblo (Buenos Aires)

Gazeta de Notícias (RJ)

Hechos de Mascara (Buenos Aires)

Kosmopol (RJ)

Prensa (Buenos Aires)

La Fonda (Buenos Aires)

La Nación (Buenos Aires)

La Razón (Buenos Aires)

La Vanguardia (Buenos Aires)

Los Angeles Time (Los Angeles)

Music Educators Jornal (Chicago)

New York Times (New York)

Notícias Graficas (Buenos Aires)

O Cruzeiro (RJ)

O Imparcial (RJ)

Jornal do Brasil (RJ)

Radiolandia (Buenos Aires)

Revista de Estadística Municipal de la
Ciudad de Buenos Aires

Ultima Hora (Buenos Aires)

Vida Doméstica (RJ)

Arquivos e bibliotecas visitadas

Arquivo Nacional (RJ)

Arquivo Público do Estado do Rio de
Janeiro - APERJ (RJ)

Biblioteca da Argentores (Buenos Aires)

Biblioteca da Asociacion Argentina de
Actores (Buenos Aires)

Biblioteca de la Cancillería Argentina
(Buenos Aires)

Biblioteca del Teatro Cervantes (Buenos
Aires)

Biblioteca Esteban Echeverría (Buenos
Aires)

Biblioteca Nacional Argentina (Buenos
Aires)

Biblioteca Nacional (RJ)

Fundação Nacional de Artes - Funarte
(RJ)

Museu da Imagem e do Som - MIS (RJ)

National Archives and Records
Administration – NARA (College Park)

New York Public Library for the
Performing Arts (New York)

Rockefeller Archive Center (Tarrytown)

Sindicato dos Artistas e Técnicos em
espetáculos de Diversão do Estado do
Rio de Janeiro - SATED (RJ)

Tamiment Library & Robert F. Wagner
Labor Archives (New York)

