

Os artistas como trabalhadores: a sua história através dos arquivos da polícia

FLAVIA RIBEIRO VERAS*

O decreto 5.492, de 16 de julho de 1928, mais conhecido como Lei Getúlio Vargas, regulou a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais. Com isso legalizou a profissão de ator e atriz, assim como a de palhaços, malabaristas, músicos, coristas e muitas outras destas subcategorias como artistas. A partir deste momento este grupo de pessoas passou, ao menos institucionalmente, a fazer parte da classe trabalhadora brasileira.

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

- a) o pessoal que formar o respectivo elenco artístico;*
- b) os bailarinos, coristas e cançonetistas;*
- c) o regente da orquestra e os músicos que a constituem;*
- d) o diretor de cena e os ensaiadores;*
- e) o administrador, o secretario e o arquivista;*
- f) os cenógrafos;*
- g) os pontos e contra-regras;*
- h) os bilheteiros;*
- i) o encarregado do guarda-roupa, cabeleireiros e aderecistas;*
- j) os eletricitista, carpinteiros, fiéis de teatro e quaisquer outros que se acharem a serviço privado da empresa.*

Art. 4º A presente lei também se aplica aos músicos civis e organizados ou contratados por associações particulares ou pelo poder publico e a serviço destes.¹

Este é um fenômeno curioso, pois o próprio conceito de “trabalho artístico” pressupõe independência e conhecimento amplo e reconhecido do ofício no qual se propõem a trabalhar.

Silva em seu estudo sobre os trabalhadores em construções na cidade de Santos esclarece que os construtores eram considerados artistas porque além de executar seus trabalhos manualmente, detinham conhecimentos sobre as técnicas do seu ofício e liberdade de escolher o trabalho e o empregador. O termo artista era dado a este grupo de trabalhadores, pois:

seu ofício conferia uma relativa independência e possibilitava mobilidade e desenvoltura, coibidas pelos grandes estabelecimentos fabris.(...) tais operários não viviam em meio à uniformidade monótona e à atmosfera confinada, hierárquica e sufocante das fábricas. (SILVA, 2003: 52-53)

*Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

¹ Decreto 5.492 de 16 de Julho de 1928.

Estas idéias certamente permearam a construção da profissão do artista do teatro e a sua categorização como “bom” artista, ou “verdadeiros membros da classe artística”. Mas esta visão positiva cabia a muitos poucos membros da categoria. Além do mais, esta classificação de “bom” ou “verdadeiro” artista era feita pelos próprios artistas, amantes da arte ou pelo Estado². Entre a data de edição da Lei Getúlio Vargas e a década de 1940 o trabalho em teatros era, em verdade, bastante mal visto. Trabalhar nas casas de diversões, dentre as quais o teatro, não era uma profissão respeitável. Aqueles que vinham a se tornar celebridades com a era do rádio e o incremento do cinema no Brasil no final da década de 1930 até os anos 1950, quando a televisão transforma o entretenimento de massa, eram socialmente lembrados como pessoas ligadas à malandragem e a boemia. Embora às vezes se tornassem ídolos o ato de apresentar-se dificilmente seria entendido como um trabalho socialmente aceito.

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 á 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. (LENHARO. 1995: 25)

A Lei Getúlio Vargas apesar de garantir benefícios aos artistas, também criava uma série de garantias aos empresários, entre elas: os empregados não podiam deixar a empresa quando quisessem e se o fizessem não poderiam ser novamente empregados na área por um ano ou até que fossem liberados pelo seu antigo patrão e deveriam pagar multa de quinhentos mil réis. Esse valor era acessível a um artista razoavelmente reconhecido, cuja empresa onde trabalhava não aceitou cedê-lo a alguma outra que lhe pagasse mais, mas poderia representar o ganho de um mês de trabalho para a maioria das coristas e bailarinas.³ Assim as pessoas que trabalhavam com o teatro e se intitulavam de trabalhadores artistas não eram absolutamente nem livres nem honradas pelo seu ofício.

² Boletins (Biblioteca Nacional) e Anuários da Casa dos Artistas (FUNARTE) – vários números

³ Ficha de registro de artistas do Rio de Janeiro – Arquivo Nacional

As análises dos artistas enquanto grupo de trabalhadores não são comuns, na verdade a única referência encontrada foi a dissertação em letras de Pereira (PEREIRA, 1981: 115 - 128). Utilizando como fonte as entrevistas realizadas pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1946, o autor procura recuperar as conexões entre o teatro e o Estado ao mesmo tempo em que busca expor as principais posições acerca da produção teatral nos anos 1940. Desta forma, fica latente a discussão sobre profissionalização, ficando claramente exposta a posição do empresário no dilema entre o teatro como arte ou mercadoria. Contudo, sobre os artistas pouca coisa é revelada fora a clássica oposição entre os “profissionais”, normalmente atores com pouca habilidade e criadores de um teatro pobre e acéfalo e os “amadores”, membros da elite intelectual em busca de um teatro voltado à arte em vez de servir ao capitalismo.

A dicotomia entre o artístico e o comercial sempre foi um tema latente nas discussões sobre teatro e irá se aprofundar durante o Estado Novo. Este embate é fundamental para captar o ambiente de profissionalização e moralização dos artistas⁴. O mundo do trabalho artístico, que antes da emergência da Segunda Guerra Mundial era ocupado, sobretudo, por pessoas de baixa qualificação, que algumas vezes sequer eram alfabetizadas, ou que eram estigmatizadas por serem negros e saídas de famílias pobres, começa a ser prestigiado quando os grupos de amadores se profissionalizam. Seguindo este argumento Vânia Magalhães defende que é com o trabalho de artistas estrangeiros que se dará a modernização do teatro brasileiro. Assim, artistas profissionais passaram a se identificar com a elite intelectual (MAGALHÃES, 1944: 157 – 174). Rosyane Trotta procura desvendar o cotidiano do trabalho no teatro mostrando que esta era uma arte muito popular onde os ingressos eram baratos e o público vasto. Por isso, produziam-se peças em série e os artistas não tinham tempo para ensaiar. Os cenários precisavam ser constantemente reaproveitados e as leis de regulamentação da profissão artística não eram cumpridas, o que explicava a baixa qualidade das produções. (TROTA, 1994: 111 – 138)

⁴ O debate sobre o teatro como arte ou como mercadoria está presente na maioria das obras do tema a partir da Primeira República. Sobre o período do Estado Novo, ver: MICHALSKI, Ian “Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica. São Paulo: HUCITEC, 1992. FERREIRA, Procópio. “Procópio Ferreira apresenta Procópio”. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro”. In: *Constelação Capanema: Intelectuais e políticas* Helena Bomeny (org.). Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001. p.58-59. “O teatro através da história”. Rio de Janeiro: CCBB, 1994, vários artigos.

Dessa maneira, estudar os artistas não é um tema absolutamente novo. A história cultural normalmente os resgata para tratar de temas como a malandragem ou outras peculiaridades desse grupo em relação às “pessoas comuns”. Enquanto isso, a história das idéias tende a pensar no artista enquanto um intelectual. Assim, é a troca de campo de estudo, para a história do trabalho, que faz o objeto se tornar novo. Estudar os artistas enquanto trabalhadores é uma proposta inovadora que exige a reflexão de múltiplos aspectos: o espaço de trabalho e sua produção que não tem o fim em si mesmo e as habilidades dos artistas e o público. O ambiente de trabalho do artista é o espaço de lazer dos outros setores sociais, inclusive de trabalhadores, muitas vezes mal vistos pelo estado e pela polícia, o que tenciona análises em torno da vadiagem e da malandragem.

O artista teatral e o proletário têm muitas diferenças no tocante ao trabalho e as relações decorrentes dele. Enquanto o trabalhador fabril tinha vínculos de trabalho por tempo indeterminado podendo até adquirir estabilidade, o contrato de trabalho do artista era feito por apresentações, por peças a serem elaboradas ou por um espaço determinado de tempo. A mobilidade das *turneés*, que com sorte poderiam rodar o mundo é oposto ao trabalho fixado nas fábricas, onde o operário constrói redes de solidariedades no emprego ou no bairro onde muitas vezes mora com sua família por gerações. Algumas reivindicações dos artistas eram bastante peculiares em relação às demandas de outros trabalhadores no período, como a antecipação da aposentadoria, a construção de teatros, a fiscalização de contas das companhias teatrais, melhor equipagem dos camarins, entre outras⁵. Mas eles têm também muitas aproximações, a moralização do trabalhador em relação ao malandro, ainda nos anos de 1920, cria um espaço para o culto ao trabalho. Os artistas tentavam se inserir neste contexto reivindicando para si leis que regulamentassem a profissão, sobretudo durante a Era Vargas e reclamavam quando os seus direitos previstos na CLT eram desrespeitados⁶. Nas lutas políticas, operários fabris e artistas tinham pautas em comum, na defesa do envio de tropas na Segunda Guerra Mundial, na luta pela anistia e nas eleições de 1945 e 1947 esse contato pode ser

⁵ Ver os anuários da Casa dos Artistas, vários números (1937 – 1947)

⁶ Anuário da Casa dos Artistas, 1940/1941 e 1942.

atestado.⁷ As discussões em torno do alargamento do conceito de classe trabalhadora possibilitam e incentivam este tipo de análise.

Neste sentido, a organização do trabalho flexível, ou simplesmente não fabril em sindicatos não é absolutamente novo. É certo que o trabalhador desligado das fábricas em 1940 é bastante diferente do trabalhador flexível atual, e que tanto os primeiros, quanto os últimos são bastante diferentes entre si, mesmo se adotarmos os conceitos de trabalho produtivo e improdutivo de Karl Marx. Ele definiu trabalho produtivo como aquele que produz acumulação de capital para ser reinvestido na produção. Esta acumulação é produto do tempo de trabalho conjunto de todos trabalhadores para produção de mercadorias. Segundo Marx no trabalho nas fábricas, diferente da produção artesanal, mobiliza e divide o trabalho a ponto de diminuir o tempo necessário para fabricar mercadorias, este tempo excedente de trabalho constituiria a mais-valia, que cabe ao capitalista. Por conseguinte, o trabalho improdutivo seria aquele que não gera este tipo de acumulação como o trabalho de um alfaiate que atende a domicílio, se ele não trabalhar para nenhuma empresa.

Sob esta definição é possível defender que o artista que trabalham para as empresas de diversões (cassinos, teatros, cinema) era trabalhador produtivo com relação ao empresário. Pois embora o ator ou a atriz não produza nenhum bem material seu trabalho se reverte em capital para a empresa teatral. Embora muitos atores e atrizes se apresentassem em palcos de rua improvisados, realizando, por isso, um trabalho improdutivo (que não gera capital reaplicado na produção), a maioria deles trabalhava para empresas teatrais precisando buscar espaços para vender sua força de trabalho.

Uma cantora que canta como um pássaro é uma trabalhadora improdutiva. Na medida em que vende seu canto é uma assalariada ou uma comerciante. Porém, a mesma cantora contratada por um empresário (entrepeneur. Fr) que a põe a cantar para ganhar dinheiro, é uma trabalhadora produtiva, pois produz diretamente o capital. (...) Mesmo assim, a maior parte destes trabalhadores, do ponto de vista da forma, apenas se submetem formalmente ao capital: pertencem às formas de transição. (MARX.2004:115.)

É verdade também que a categoria “nova questão social” é bastante útil tanto para fazer estudos comparativos sobre o tipo de organização e trabalho predominantes no passado e no presente, quanto para mostrar o processo de transformação das empresas e dos trabalhadores em diversas escalas. O artigo de Marcel van der Linden

⁷ AMORJ – fundo Antonieta Campos da Paz (ACP).

parece bastante influenciado por novas análises históricas e sociológicas sobre os mundos de trabalho, tanto na estrutura empresarial (ou fabril), quanto na organização dos trabalhadores (LINDEN.2005: 11 – 40) . Desejo, assim, chamar a atenção através dos artistas para outro personagem que parece ser desconhecido tanto pelas ciências sociais, quanto pela história, no que se refere aos mundos de trabalho, mas que pode revelar realidades esquecidas sobre o passado - os trabalhadores que não eram operários no tempo das empresas fordistas, ou seja trabalhadores artistas, que tinham reivindicações e formas de organização específicas. Eles apontam para uma experiência de organização criada a partir das necessidades, expectativas e limites de seus personagens, em muito espelhada no movimento sindical operário, mas também com muitas peculiaridades.

Alguns trabalhos sobre este grupo de trabalhadores foram realizados sob o recorte temporal da Primeira República, mas acredito que pouco foi pesquisado sobre o período populista, que não possui o caráter político liberal da Primeira República. Livros, no campo da história social do trabalho, em que os autores fazem recortes de uma região, um sindicato ou uma fábrica para explicar os processos no interior dos mundos de trabalho tem sido cada vez mais comuns. O resultado é muito interessante, pois através do jogo de escalas são localizadas muitas peculiaridades de grupos e categorias que frequentemente eram homogeneizadas como a “classe proletária”. Estes trabalhos possibilitam reflexões como as de Liden, repensando conceitos e assimilando a noção de experiência no processo histórico. Em sua releitura de Linden propõe que o trabalho assalariado dialoga com os outros tipos de trabalhos, inclusive o escravo e com o lupen-proletariado, em uma articulação global.

Com relação aos artistas esta intercessão é bastante clara, sobretudo no que marca a formação da identidade operária no interior da cultura de massas. Hobsbawm defende que na Inglaterra é entre 1870 e 1914 que os operários começaram a criar elementos de identidade distinto das outras classes, tais como o macacão, o boné de “Andy Capp”, as barraquinhas de peixe frito e o gosto artístico. Ou seja, a classe se constituiu a partir da proletarização e homogeneização de setores trabalhistas diferenciados no século XIX, como os artesãos com operários fabris e da emergência do lazer comercial (HOBSBAWM. 2005: 279 – 321). Dessa maneira a produção cultural feita pelos próprios trabalhadores ou por artistas reforçou a construção da identidade

operária e se mostrou como um espaço de socialização e construção e compartilhamento de experiências individuais e coletivas. Em outro artigo o autor vincula este fenômeno à emergência da cultura de massas, mas se detendo no caso da popularização do futebol entre os operários. (HOBBSAWM, 1997: 291 – 299).

Já na década de 1920, mas acentuando-se, sobretudo na década de 1940, o Brasil vivencia a construção de uma cultura de massas. 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, cresciam vertiginosamente empresas de publicidade e diversões fazendo com que artistas e escritores necessitassem se adaptar a nova velocidade de criação. (SÜSSEKIND.1987: 29.) Entre as décadas de 1930 e 1940 o rádio foi se popularizando, as notícias eram transmitidas em tempo real à todo o país, as músicas e rádio-novelas não eram privilégios dos grandes centros. O interior do Brasil parecia também querer ser revelado pelas ondas do rádio. Havia um incrível esforço do Estado varguista de construir elementos nacionais. Assim, incentivava a produção artística dos “excêntricos”⁸. No cinema esta tendência também pode ser verificada. A criação da empresa cinematográfica Cinédia marca a intervenção estatal no setor e a ascensão de figuras como Grande Otelo e Carmem Miranda. O cinema brasileiro aproveitou a fama de muitos artistas do teatro gravando uma série de filmes com estas personalidades (VIEIRA.1987: 131- 132). É o caso de Oscarito, Vicente Celestino, entre outros.

Segundo Wisnik, a questão nacional-popular era um ponto de encontro entre os projetos culturais do Estado Novo e do movimento modernista, e essa convergência, resultava numa busca tanto por domesticar a produção artística popular quanto por construir uma cultura “genuinamente nacional” (WISNIK.1983: 129 - 191). Marilena Chauí defende que a cultura popular pensada pelos populismos do século XX.

“mistura a visão romântica e a iluminista; da visão romântica, mantém a idéia de que a cultura feita pelo povo só por isso é boa e verdadeira; da visão iluminista, mantém a idéia de que essa cultura, por ser feita pelo povo, tende a ser tradicional e atrasada com relação ao seu tempo, precisando, para atualizar-se, de uma ação pedagógica, realizada pelo Estado ou por uma vanguarda política”. (CHAUÍ. 2008: 58)

⁸ Como são chamados os artistas que interpretavam caipiras, sertanejos ou outros personagens considerados “genuinamente brasileiros”

II

Durante os primeiros quinze anos de presidência de Getúlio Vargas, o Estado utilizava frequentemente os artistas para dialogar com a população. Os comícios com a participação de artistas, assim como as festas do primeiro de maio era alegremente comemoradas por personalidades públicas e pela massa. A nova ideologia do trabalho como uma questão social chegava aos trabalhadores por via da legislação e também pelas músicas e peças que incentivassem o trabalho sóbrio, limpo e vitorioso. Estas seriam premiadas, por conseguinte aquelas que proclamassem o contrário seriam censuradas. Getúlio, chamado por muitos de “pai dos artistas”, devido à lei de sua autoria que criou a profissão e levou seu nome, já gozava de simpatia junto ao sindicato dos artistas, oficializado em 1931 com base na lei de sindicalização. Isto abriu canais de diálogo e aumentou o poder de barganha do sindicato. Em todos os decretos vinculados ao mundo do trabalho os artistas eram claramente beneficiados como qualquer trabalhador fabril. O Estado destinava verbas não somente ao sindicato, mas também financiava companhias e era cobrado pela construção e melhoria dos teatros. Muitas vezes Getúlio prestigiou artistas indo assistir suas peças ou convidando-os para se apresentarem no palácio do Catete; Prócópio Ferreira relata que ia pessoalmente ao presidente pedir-lhe benfeitorias para a categoria. (PROCÓPIO. 2000: 285)

No entanto apesar deste bom convívio com o poder político e dos esforços, sobretudo do Estado Novo, de “nacionalizar as artes”, os artistas não escaparam dos olhos atentos da polícia. A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), tem sua gênese em um decreto de 1934, pelo qual Getúlio Vargas criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Em 1939, surge outra instituição com a função de vigiar a produção artística e os meios de comunicação: o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Através destes órgãos foram produzidas fichas, ao menos em tese, de todos os artistas em atuação no Brasil. Era a delegacia de diversões públicas que registravam não só os artistas, mas todos aqueles que trabalhassem na noite ou com diversões.

Vale ressaltar que existe um discurso corrente no senso comum que visa expor a degradação moral das mulheres artistas neste período. Ele consiste em defender que tanto as atrizes e quanto as prostitutas teriam a mesma carteira. Isto é verdade, mas

apenas em parte. Na realidade todos eram registrados na mesma delegacia e poderiam até possuir carteiras iguais, mas as fichas e o que era questionado nestas era diferente. No caso do Rio de Janeiro não apenas os artistas profissionais eram registrados, amadores muitas vezes de famílias nobres também eram fichados, assim como crianças e pessoas que atuassem em peças de comunidade, como, por exemplo na igreja que frequentavam, na fábrica em que trabalhavam ou mesmo nas escolas. Outro argumento que pode servir para endossar ou contrariar a aproximação entre as atrizes e as prostitutas é o fato de as primeiras possuírem carteira de trabalho, as prostitutas ao contrário não poderiam registrar sua real ocupação sendo possível sugerir que estas se declaravam artistas.

O montante destas fichas não são iguais. Artistas nacionais e estrangeiros, chefes de orquestra, músicos e pugilistas compartilhavam as mesmas fichas, diferente do grupo das bailarinas que não atuavam em peças teatrais. No segmento das bailarinas são apresentados dois tipos de fichas, uma muito semelhante com as primeiras e outra expedida pelo ministério do exterior. Mesmo reconhecendo que a prostituição era uma prática corrente no meio artístico, como declara Dercy Gongalves em sua biografia, acredito que estas últimas fichas sejam os registros das mulheres reconhecidas realmente como as prostitutas em sua época (AMARA. 1994: 31- 71). Essa sugestão é dada por dois motivos, primeiramente não há menção sobre a profissão atual, mas sim sobre a profissão anterior. O segundo ponto diz respeito aos locais de trabalho. Elas costumavam ser contratadas pelos dancings e cabarés, raras vezes eram empregadas em cassinos. Isto demonstra uma separação entre o ambiente de trabalho das atrizes e das dançarinas que é absorvida pelo Estado.

Estas mesmas fichas continuaram a ser usadas no pós Estado Novo, chegando até a década de 1960 sob os cuidados dos mesmos órgãos: a repartição da censura no Rio de Janeiro (SCDP) e Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que a partir de 1947 começam a colocar suas siglas nas fichas. No caso do Rio de Janeiro este acervo está disponível no Arquivo Nacional e dele constam as seguintes categorias: artistas nacionais e estrangeiros, chefes de orquestra, bailarinas, pugilistas e músicos. O acervo abarca as empresas que foram multadas pelos decretos 20.493 de 1946 e 37.008 de 1955, que respectivamente vigoram sobre a censura prévia e a segurança nacional. No Recife estes registros enumeram as empresas de diversões, incluindo os terreiros de

umbanda (BRANDÃO. 1988: 117 – 135). Em Porto Alegre, também foram preservadas as fichas dos artistas da cidade entre 1937 à 1943, que estão disponíveis no Museu da Polícia.

Estas fichas são materiais bastante importantes quando se trata de pensar a articulação dos artistas enquanto trabalhadores e sua organização em sindicato, pois oferecem ao pesquisador a possibilidade de ter informações de toda a categoria. Estes dados cruzados com outras fontes podem oferecer muitas respostas. Por exemplo, se confrontadas com o livro de registro do Sindicato dos artistas é possível verificar quantos dos artistas registrados faziam parte do sindicato, ou se realmente todos os artistas eram registrados. Outras fontes como depoimentos e biografias de artistas podem ser utilizados proporcionando uma riqueza de informações. Em depoimento ao programa Roda Viva, em 1987, Grande Otelo declarou que o trabalho nos cassinos eram bem remunerados, no entanto eles não permitiam que os artistas tivessem outros empregos⁹. Isto era em parte verdade, pois aos artistas de renome tanto os cassinos como as rádios pagavam muito bem. No entanto o trabalho de coristas e bailarinos era bastante desvalorizado. Eles recebiam muito pouco, se comparados aos famosos, frequentemente tinham mais de um emprego e eram contratados por prazos curtos, dias, semanas ou meses, mas quase nunca mais de um semestre. É possível ainda desmitificar a imagem do centro da cidade como casa dos artistas: embora nas ruas Gomes Freire, Riachuelo e a Mem de Sá morassem muitos artistas uma parcela significativa deles habitava as zonas Sul (sobretudo Copacabana, Flamengo e Catete), Norte (Vila Isabel, Tijuca, Meier), a Baixada Fluminense e Niterói.

Em uma análise quantitativa é possível estabelecer porcentagens diversas. Entre elas, número de pessoas que viviam exclusivamente do trabalho artístico, gênero, cor, estado civil, nacionalidade de origem, grau de instrução e função que exercia no trabalho. Estes dados podem ser cruzados com os diferentes níveis salariais, tempo de contrato ou mesmo com tipo de empresa onde trabalhavam. É possível estabelecer também o número de empresas onde o artista poderia trabalhar e qual tipo de trabalho exigiam.

Analisando qualitativamente, os dados presentes nas fichas servem para desmitificar a “vida de artista”. Estas pessoas que buscavam se tornar famosas muitas

⁹ <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/PGM0039> acessado em 14/02/2001.

vezes se afastando do cotidiano de vida e trabalho socialmente construídos são apresentadas como pessoas comuns. Esta fonte policial mostra os artistas por fora do universo da celebridade ou da boemia, como pessoas que, tal como as que pertencem a outras categorias profissionais buscavam seu sustento e os melhores locais e condições de trabalho possíveis. Os questionamentos sobre estado civil, a presença ou não de filhos, a filiação e o endereço permite ao pesquisador perceber que apesar de muitos artistas permanecerem solteiros a maioria dos casamentos acontecia entre artistas. É interessante perceber que em uma família onde os pais são artistas, sobretudo de circo, as crianças tendiam a também aprimorar suas técnicas. A família costumava trabalhar junta e todos seus membros eram contratados pela mesma empresa para um determinado evento, o que forçava o juizado de menores a aprovar a presença e o trabalho de menores em empresas noturnas de diversões explorando as brechas do Código de Menores e da legislação trabalhista. Os salários normalmente eram de mesmo valor para todos os membros da família, o que sugere que cada um deles tinha seus números próprios e o pagamento era pelo conjunto. Existem também mulheres e homens desquitados, mas o número deste dado é significativamente inferior ao de solteiros ou casados.

Atualmente esta pesquisa está em andamento pelo programa de mestrado em história da UFRRJ por isso muitas questões estão em aberto e quem sabe ainda aparecerão alguns outros questionamentos. Vale esclarecer também que estas conclusões ainda apresentam caráter hipotético, mas que cada vez refinam mais a argumentação sobre a categoria dos artistas.

Referências Bibliográficas

Livros

AMARAL, Maria Adelaide. **Dercy de cabo a rabo**. São Paulo: Editora Globo.1994.

FERREIRA, Procópio. **Procópio Apresenta Procópio: Um depoimento para a história do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **“Momento teatral”:** cultura e poder nos anos **quarenta**. Departamento de letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.(Dissertação de mestrado).

SILVA, Fernando Teixeira da. **Operários sem padrões;os trabalhadores da cidade de Santos no entreguerras**. Campinas, SP: editora da Unicamp, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

Artigos

BRANDÃO, Maria do Carmo. *A localização de xangos na cidade do Recife*. **Clio**, série História do Nordeste, n.11, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. In: **Crítica y emancipación. Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Año 1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires: CLACSO, 2008.

GUZIK, Alberto. *O Teatro Brasileiro de Comédia* In: *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

HOBSBAWM, Eric. *A produção em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914*. In: HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *O fazer-se da classe operária, 1870 -1914*. In: HOBSBAWM, Eric. **Mundos do trabalho. Novos estudos sobre a história operária**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

LIDEN, Marcel van der. *Rumo a uma nova conceituação histórica da classe trabalhadora mundial*. In: **HISTORIA**, São Paulo, v.24, N.2. 2005.

MAGALHÃES, Vânia. *Os comediantes*. In: **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

MARX, Karl. **Capítulo IV inédito de O capital, resultados do processo de produção imediata**. São Paulo: Centauro, 2004.

TROTTA, Rosyane. *O teatro brasileiro: décadas de 1920 – 30”*. In: **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

VIEIRA, J.L. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. IN: RAMOS, Fernão (org) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In: [Música] **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

Fontes

Anuários da Casa dos Artista (1937 – 1949) – Funarte

Boletins da Casa dos Artistas (1933 – 1936) – Biblioteca Nacional

Fundo Antonieta Campos da Paz (ACP) – AMORJ

Ficha de registro de artistas do Rio de Janeiro – Arquivo Nacional

Links

<http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/PGM0039>