OS ARTISTAS PORTENHOS E CARIOCAS COMO TRABALHADORES – UM DESAFIO NO CAMPO DA HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO

Flavia Ribeiro Veras¹

Resumo: O desenvolvimento do mercado de diversões nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires já foi bastante estudado. No entanto, as avaliações combinadas dos dois espaços ainda são escassas. O presente artigo objetiva oferecer um mapeamento bibliográfico sobre o mundo do espetáculo nas duas cidades no que se refere a relação dos artistas com os mundos do trabalho. Entender o artista como um trabalhador é um desafio metodológico que contribui bastante para os novos debates sobre o alargamento das margens conceituais de trabalho e trabalhador discutido em muitos campos da historiografia e das ciências sociais.

Palavras-chave: mundos do trabalho, artista, trabalhador, identidade

PORTEÑO AND CARIOCA ARTISTS AS WORKERS – A METHODOLOGICAL CHALLENGE ON LABOR STUDIES.

Abstract: The development of the entertainment market in the cities of Rio de Janeiro and Buenos Aires has been studied. However, combined views of two spaces are still scarce. This article aims to provide a bibliographic mapping on the world of the show in both cities concerning on relationship between the artists and the worlds of work. Understanding the artist as a kind of worker is a methodological challenge that contributes significantly to the further discussions on the extension of work and workers` concept discussed in many fields of social sciences.

Keywords: Worlds of Work, artist, worker, identity

En esta flecha dia de afirmación y de protesta – las fabricas, los talleres de todo el mundo, cierran sus puertas por la suprema voluntad de quien trabaja, y aquellos que durante el año trajinaron en beneficio ajeno, abandonan sus tareas para salir a la calle en pública demostración de sus anhelos de libertad y de justicia. Pero nosotros, la gente de teatro, que no queremos que se nos llame trabajadores ni podemos permitir que como tales nos considere, hacemos este dia dos

¹ Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e doutorado em curso pelo CPDOC – FGV.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

funciones, duplicando portanto, nuestra labor, y sonreimos de la fecha y de su significado histórico... Somos **actores**, nosotros, no **obrerros**... Y así vivimos...²

No dia 1º de maio de 1920 essa matéria foi publicada no boletim mensal da *Asociación Argentina de Actores (AAA)*. Ela expressou um dos conflitos latentes entre os membros dessa associação: a possibilidade ou não dos artistas serem entendidos como trabalhadores. Esse debate começou a partir da greve de 1919 contra as sessões de *vermuth*³, pelo descanso de ensaio e melhores cachês e condições de trabalho. Foi justamente em 1920, contrariando a matéria publicada pela AAA, que alguns de seus membros participaram pela primeira vez das manifestações do dia do trabalho. Apesar da promessa de fazer duas apresentações nesse dia, a *Federación de Gentes de Teatro*, da qual a *Asociación Argentina de Actores (AAA)* fazia parte, decretou o fechamento das sessões diurnas.

Isso provocou uma discussão acirrada, pois os primeiros atores⁴, arregimentados na AAA contra a manifestação, acusaram os colegas manifestantes de anarquistas e “Lenins americanos”, alguns atores assinaram listas de dissidência e houve até rumores de brigas entre filiados da associação. As especulações seguiram até a primeira quinzena do mês de maio, quando a Federação, depois de uma assembleia no Teatro Nacional com 2000 participantes, decidiu que as empresas teatrais teriam que tirar de cartaz as obras que não tivessem sido produzidas por membros da Federação, como também deveriam empregar apenas pessoas filiadas a ela. A negativa dos empresários fez com que os membros da Federação entrassem em greve, resultando em oito salas de teatro fossem fechadas, sendo que apenas duas

² Boletim mensal da *Asociación Argentina de Actores (AAA)*, 01/05/1920. Documentos privados da AAA.

³ Sessões teatrais adicionais sem pagamento apresentadas no início da tarde.

⁴ São chamados de “primeiros atores” aqueles que encenam os papéis centrais das companhias, sendo os mais conhecidos e queridos do público.

do centro portenho aderiram ao movimento – o Teatro Nacional com Pascual Carcavallo⁵ e o Teatro Liceu com Angelina Pagano⁶ e Francisco Ducasse.⁷

Esse caso nos aponta as dificuldades de pensar os artistas como parte da classe trabalhadora e desafia conceitos muito bem assentados sobre o papel do capital e da luta de classes. Primeiro, porque, muitos dos indivíduos que faziam do trabalho como atores e atrizes a única forma de sustento não entendiam o que faziam era um trabalho, mesmo tendo que seguir uma rígida disciplina junto ao empresário e ao diretor técnico. Segundo, que empresários e primeiros atores de grande renome aderiram, ainda que em minoria, ao movimento grevista que, ao menos analiticamente, poderia ajudar a definir os artistas como trabalhadores.

Nesse artigo pretendo fazer uma revisão bibliográfica dos trabalhos que contribuem para desvendar como se estruturou a categoria trabalhista dos artistas no Brasil e na Argentina. Como também intento apontar caminhos sobre como entender os artistas enquanto trabalhadores à luz de uma discussão ainda bastante nova sobre a redefinição das margens do trabalho e do trabalhador na história social do trabalho. Tendo em conta as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires na primeira metade do século XX, defendo a ideia de que é possível considerar o artista como um trabalhador, mesmo levando em consideração uma série de peculiaridades da categoria trabalhista. 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 complexificam essa análise. Elas são expressas em questões como: a enorme diferença entre os cachês dos artistas iniciantes e daqueles já consagrados; a efetiva

⁵ Importante empresário argentino fundador do Teatro Presidente Alvear.

⁶ Reconhecida como um dos ícones do teatro argentino, ela foi professora e diretora de teatro, além de ter atuado como atriz no teatro e no cinema. Foi casada com o ator e diretor Francisco Ducasse.

⁷ KLEIN, Teodoro. *Uma historia de luchas: La Asociación Argentina de Actores*. Ediciones Asociación Argentina de Actores: Buenos Aires, 1988.p. 17-18.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

possibilidade de muitos se tornarem empresários; as declarações da crítica teatral que insistiam em opor a qualidade do artista e os ganhos da bilheteria; entre outras questões.

I – Os artistas como objeto de estudo

Analisar os artistas como trabalhadores é uma tarefa difícil e nova na literatura acadêmica. O trabalho de Charle⁸ é pioneiro nesse sentido ao tratar comparativamente das cidades de Paris, Berlim, Londres e Viena, abordando o tema da profissionalização do ator, traçando paralelos entre as estruturas montadas pelos artistas como associações e sindicatos, como também mostrando os conflitos de trabalho existentes. Ele buscou estudar as pessoas que viram no emergente mercado das diversões uma forma de ganhar a vida. Charle atentou para 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 debatido, mas mais no sentido de entender padrões de consumo das classes populares do que a formação de uma categoria trabalhista constituída por artistas⁹. O desenvolvimento de Hollywood e de grandes empresas radiofônicas que atuaram além das fronteiras americanas inspirou muitos trabalhos em variados campos do conhecimento, algumas vezes se analisou a trajetória de um empresário, uma empresa ou mesmo a biografia de uma pessoa de destaque, o que acabou por transformar o artista em parte constituinte dessa indústria.¹⁰ Outro caminho para esses estudos foi

⁸ CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 96 – 129.

⁹ Ver por exemplo: HOUSE, Roger. *Work House Blues: Black Musicians in Chicago and the Labor of Culture during the Jazz Age*. In: *Labor*. Número: 9, p. 101 – 118. 2012. DENNING, Michael. *The End of Mass Culture. International Labor and Working-Class History*. 37. p. 4-18. 1990.

¹⁰ 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.,

Os artistas portenhos e cariocas como trabalhadores – um desafio no campo da História Social do Trabalho

| Flavia Ribeiro Veras

analisar, através de abordagens transnacionais, o imperialismo cultural e as noções de modernização vivenciadas na América Latina¹¹. Por fora do mundo acadêmico e bastante distante do estudo da história do trabalho muito foi preservado pelas associações de artistas americanos, inclusive com estudos bastante complexos sobre as lutas das associações classistas e sobre o mercado teatral¹².

Para o estudo sobre os artistas no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, o pesquisador irá que se defrontar com três modelos 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 muitas 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 história social que tende a analisar os artistas e sua produção ora pelo viés cultural, ora pelo caminho da história do trabalho. Nesse material

2013. Web. 20 May 2014. GABLER, Neal. *Walt disney the triumph of american imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 2006.

¹¹ Ver por exemplo: TAMARA, Falicov L. Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy, 1939-1945. *The Americas* 63.2. p. 245-60, 2006. SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age*. Durham e Londres, Duke University press, 2014.

¹² Na Tamiment Library & Robert F. Wagner Labor Archives é possível encontrar documentação de muitas associações de classe artísticas, entre elas United Scenic Artists e Associated Actors and Artistes of America, enquanto que a documentação da Actors' Equity Association está na Biblioteca Performing Arts (Parte da NYPL). BERNHEIM, Alfredo L. *The Business of the theatre*. New York: Actor's Equity Association, 1932. HARDING, Alfred. *The revolt of the actors*. New York, William Morrow & Company, 1929.

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. *Derci de cabo a Rabo*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1994.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

são abordados temas até então esquecidos, como o cotidiano do teatro, 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.

Apenas, muito recentemente os historiadores começaram a pensar nos artistas enquanto um 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 resignificam temas considerados mal vistos no passado, como o teatro de revista. Neste sentido a literatura especializada tem abordado questões como a história específica de um teatro¹⁶, ou espaços frequentados por artistas - como cafés, bares, ruas, galerias¹⁷ - além de trabalhos que fazem dialogar a produção literária com o teatro¹⁸. A maior parte dessas pesquisas, quando se propõem a ser biográficas tendem a valorizar a imagem montada pelo próprio artista de sua trajetória e, embora contenham dados interessantes, revelam pouco sobre o ambiente de trabalho, quando tratam desse tema o fazem de maneira

¹⁵ Análises com essa abordagem 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.

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.

celebrativa ou ressaltando traços excêntricos.¹⁹ Nessa dinâmica, no caso específico da produção brasileira a marginalidade e a boemia foram positivadas como parte da mística sobre o que é “ser artista”²⁰.

O primeiro pesquisador que entendeu os artistas como trabalhadores no Brasil foi Pereira²¹, na área de letras. Ele teve o objetivo de resgatar a memória e os debates no seio do Serviço Nacional de Teatro (SNT)²² durante os anos de 1940 e acabou por dar ao artista status de trabalhador, já que ele eram elementos fundamentais da máquina política, na qual atuava o órgão. Também pensando mais a questão estatal do que a organização classista existe o livro de Ricci²³. Nele a autora buscou entender a participação dos artistas no interior do SNT, tendo intenção de perceber tanto iniciativas políticas na área cultural quanto questões relacionadas ao trabalho nos teatros. Isso porque o Serviço Nacional de Teatro (SNT), antes do Ministério do Trabalho, era o responsável por fazer a mediação dos conflitos trabalhistas entre os empregadores e o sindicato de classe, a Casa dos Artistas.

A produção de Orlando de Barros também é muito importante. Na biografia sobre o autor, ator e cantor Custódio Mesquita se tratou, de acordo com a trajetória do artista, de assuntos como o mercado de trabalho, a boemia e associações de classe²⁴. Podemos citar também seu livro “Corações de

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 PEREIRA, Victor Hugo Adler. *“Momento Teatral”: cultura e poder nos anos quarenta*. Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 1981. Dissertação de Mestrado.

²² 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.

²³ RICCI, Angélica Camargo. *A política dos palcos: O teatro no primeiro governo Vargas (1930 – 1945)*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2013.

²⁴ BARROS, Orlando de, *Custódio Mesquita: Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

Chocolate”, no qual escreveu sobre o diretor-artístico e empresário– De Chocolate – que trabalhava pela companhia Negra de Revistas e teve, apesar da reconhecida qualidade dos seus trabalhos, problemas ligados ao preconceito racial do público e de instituições de classe²⁵. 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 Segunda Guerra Mundial, ele entendeu os artistas como produtores de cultura que trabalhavam imersos em um ambiente de boemia e disputas que muitas vezes encontravam terreno no campo político²⁶.

Tratando das primeiras duas décadas do século XX, podemos citar também o trabalho de Gomes²⁷ sobre o teatro de revista e a Companhia Negra de Revistas - a mesma pesquisada por Barros. Além de tratar da companhia e do espaço no qual ela mais atuava – o Rio de Janeiro, ele 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. Chiaradia²⁸ fez densa pesquisa sobre a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, um dos empreendimentos de Pascoal Segreto²⁹ e dissertou sobre os baixos salários e as condições de trabalho dos empregados, incluído atores e atrizes.

Veras investigou o momento e as maneiras pelas quais 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 como: a criação da Lei Getúlio

²⁵ BARROS, Orlando de. *Corações de chocolate. A história da companhia negra de revista*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

²⁶ BARROS, Orlando de. *A guerra dos artistas. Dois episódios da história brasileira durante a 2ª Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

²⁷ 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. p. 287 – 374.

²⁸ 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.

²⁹ 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”.

Vargas, a montagem a transformação da Casa dos Artistas em sindicato de classe, a expulsão dos empresários do interior do sindicato, os acordos com o Estado, como também, pareceu fundamental refletir sobre como o crescimento do cinema, do rádio e dos cassinos transformou o mercado das diversões e suas relações de trabalho³⁰.

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. Isso fica bastante evidente no livro “Los artistas transhumantes”, no qual trata sobre as companhias itinerantes que atuavam no rádio teatro. 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 inclusive discussões sobre a conexão entre o a produção de seu país e de outros espaços, como a América Latina, Europa e Estados Unidos. Grande parte da sua obra é composta de coleções organizadas por ele.

Tanto Seibel³¹, quanto Pellittiere³² publicaram coletâneas importantes acerca do tema do teatro argentino. Elas foram escritas prezando pela cronologia e servem como uma espécie de manual por dissertar sobre como se desenvolveu o teatro no país. 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 dos temas tratados. Outra fonte importante de produção sobre o teatro argentino foram os grupos de estudos interdisciplinares como

³⁰ VERAS, F. R. 2014. *Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945)*. Saarbrücken: Novas edições acadêmicas, 2014.

³¹ SEIBEL, Beatriz. *Historia del teatro argentino* I e II. Buenos Aires, Corregidor, 2010.

³² PELLETIERE, Osvaldo. *História del teatro argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

o GETEA, que tinha ligações com a cadeira de História do Teatro na Universidade de Buenos Aires (UBA).

No entanto, no campo historiográfico argentino essa discussão é inaugurada por Velasco³³ (2012) ao reconstruir os espaços de lazer da Buenos Aires dos anos de 1920 e retratar as tensões das associações de artistas com os empresários, como também por refletir sobre as lutas empreendidas pelas organizações de classe no setor teatral. Velasco³⁴ afirma que apesar da grande produção intelectual sobre o teatro argentino, a maior parte dela aborda os grandes teatros ou os artistas considerados memoráveis, perdendo de vista a massa que se organizava e buscava tirar seu sustento como atores, atrizes, coristas, técnicos ou tantas outras das muitas segmentações possíveis no mundo de trabalho artístico.

Sobre o tema dos artistas e do teatro, as fontes secundárias produzidas pela historiografia e por pesquisadores de outras áreas no Brasil e na Argentina, desenvolveram-se de maneira distinta, pois cada uma priorizou os próprios recortes nacionais. Assim, alguns pontos que aparecem com força no debate sobre uma cidade, não chegam a ser significativo para a outra, enquanto temas que merecem análise combinada foram dados como questões nacionais ou até locais. Dois temas muito caros para a historiografia brasileira que passam despercebidos na produção argentina são a intervenção estatal, com foco na censura, e a malandragem. Enquanto que as fontes portenhas mostraram um debate muito acirrado sobre a possibilidade dos artistas se equivalerem a trabalhadores manuais, questão que não ganhou a atenção dos artistas cariocas durante o período estudado.

O tema da pouca intervenção do poder público no ambiente artístico portenho até 1930³⁵ diz respeito às concepções ideológicas do Estado

³³ VELASCO, Carolina Gonzales. *Gente de teatro – ócio y espectáculos em la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo vintiuno, 2012.

³⁴ Idem, 11-19.

³⁵ Em 1930 os radicais foram tirados do poder em um golpe militar na Argentina e foi implementado o regime que popularmente ficou conhecido como “década infame” por ser dominado pela repressão e pelas fraudes. É nesse momento que os artistas argentinos

Argentino. Até essa data através da municipalidade se regulava apenas os impostos a serem pagos pelos empresários, a legislação em torno das questões de trabalho de menores e a infraestrutura dos teatros através de inspetores públicos. Isso irá mudar bastante no período da “década infame” e do peronismo, quando os temas da censura, do dirigismo sindical, da perseguição aos opositores e do patrocínio de artistas simpáticos ao regime político aparecerá com força.³⁶ Nos anos de 1920 o teatro na Argentina apareceu como um dos componentes da vida cultural urbana, que tinha o Estado como interlocutor amigável, sobretudo através do Presidente Marcelo Alvear (1922 – 1928), mas sem interferir na produção ou na encenação das peças.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro historicamente o teatro apresentou ligações mais profundas com o Estado Nacional. Apesar de politicamente administrado por uma república com representantes oligárquicos de ideologia liberal (1989 – 1930), a intervenção no conteúdo das peças teatrais pela censura e a existência de conservatórios buscava regular a produção e a “qualidade” do material apresentado³⁷. 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 geral³⁸. O Estado foi colocado como financiador do teatro e

passam a conhecer a censura que aumentará bastante nos anos peronistas. (ver: ROMERO, Luiz Alberto. *História Contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro Zahar, 2006, p. 63 – 127.)

³⁶ Podemos citar historiadores de diferentes matrizes teóricas: ROMERO, L A.. Buenos Aires, 1880-1950: política y cultura de los sectores populares. *Cuadernos Americanos*, Mexico: Universidad Autonoma de Mexico, año III, v. 2, 1989. / KARUSH, Matthew B. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.

³⁷ BRETAS, Marcos. “Teatro de revista - Arquivos da censura revelam a moralidade de uma época.” In: *Rio Pesquisa*. Ano 1 volume 1. p. 30 -31. <http://www.faperj.br/downloads/revista/Rio_Pesquisa_1_2007.pdf>

³⁸ 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.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

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 públicos³⁹.

O segundo tema que diferencia as ênfases da produção sobre o teatro no Brasil e na Argentina tem a ver com a relação entre o ele e a cultura popular, representado na produção cênica através do sainete crioulo e do teatro de revista ou variedades. A produção argentina com relação ao sainete crioulo apresenta características que vinculam o gênero artístico à identidade nacional e à formação do povo argentino⁴⁰. Enquanto que quando a historiografia brasileira trata do 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 subalternas⁴¹. Nesse sentido, a vinculação entre as classes populares e a produção teatral tornou possível que a figura do malandro pudesse transitar entre do universo teatral e do mundo trabalho, participando da montagem da identidade nacional brasileira.

Como sugere uma farta bibliografia⁴², bastante vinculado ao samba e ao negro- que teve uma participação singular na modelagem do cidadão e da cultura brasileira pós 1930 - o malandro é retratado na historiografia como o anti-herói, como o indivíduo que se negava ao trabalho, vivendo de pequenos golpes ou da ajuda de mulheres. Ele seria a imagem oposta do bom trabalhador que o governo Vargas visava exaltar⁴³. A regeneração do malandro que sai da condição de “vagabundo” para de “trabalhador” é uma operação fundamental do Estado para mostrar que as classes subalternas

³⁹ TROTTA, Rosyane. O teatro brasileiro: décadas de 1920 – 1930. In: *O teatro Através da história*. Rio de Janeiro: CCBB; Entrouage Produções Artísticas, 1994. 2v. p. 139-155.

⁴⁰ Ver: ORDAZ, Luiz. *Inmigración, escena nacional y figuraciones de la tangeria*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 1997.

⁴¹ Ver: VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista... oba!* Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996

⁴² A título de exemplo pode-se citar: HERTMAN, Marc A. *Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil*. Durban: Duke University Press, 2013.

⁴³ MATTOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

passaram a ter caminho para o exercício da cidadania, muito restrita para os populares até a subida de Vargas à presidência. Como demonstra Gomes⁴⁴ (1997), na maioria dos sambas da década de 1920 o malandro já aparece regenerado, isso indicaria que houve um esforço do Estado em montar o malandro como inimigo e sua regeneração como a forma de dignificar o trabalhador. Analogia que de alguma forma também cabe ao artista que precisava disciplinar seu trabalho e se profissionalizar.

No caso da historiografia argentina o “malandro” não existe, mas o sujeito que vivia de pequenos golpes se aproveitando da multipolaridade que o ambiente artístico oferecia está muito marcado nas fontes⁴⁵, mas sem atrair a atenção dos estudiosos em teatro. Em vez disso, os pesquisadores se preocuparam bastante em discutir a construção dos bairros portenhos, os impactos das ondas imigratórias e a importância da “argentinização” dos imigrantes⁴⁶. Eles tiveram participação fundamental na construção do imaginário popular argentino, muitas vezes mesclando elementos nativos e estrangeiros, como é o caso do das encenações de José “Pepe” Podestá com o personagem Cocoliche, que no circo misturava o italiano com o espanhol criollo⁴⁷. O lunfardo, um conjunto de gírias usadas por argentinos e uruguaios com influência italiana, era conhecida por caracterizar as falas das pessoas mais pobres, e ser muito frequente nas letras de tango e no discurso de Perón para a população⁴⁸.

O terceiro ponto, refere-se propriamente a discussão sobre a possibilidade dos artistas serem, ou não, entendidos como trabalhadores, que está muito presente nas fontes portenhas, mas não tem força nas cariocas.

⁴⁴ GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. In: *Topoi*. Jul – Dez 2004. Volume 5.

⁴⁵ Charges d “Tartalo: o empresário artístico” – Radiolandia 1943.

⁴⁶ Ver por exemplo GUTIÉRREZ, Leandro H. & ROMERO, Luis Alberto. Sociedades barriales, bibliotecas populares y cultura de los sectores populares. In: *Desarrollo Económico*. Vol. 29, No. 113, pp. 33-62. Buenos Aires: Apr. - Jun., 1989.

⁴⁷ Personagem típico do interior da Argentina. Ver: SEIBEL, Beatriz. *Los artistas transhumantes*. Teatro Popular, tomo II. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma, 1985.

⁴⁸ KARUSH, Idem, 223 – 266.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

Certamente isso acontece por conta do protagonismo dos empresários cariocas em reivindicar leis de trabalho para os teatros objetivando a profissionalização dos artistas, enquanto que em Buenos Aires não houve consenso entre empresários, poder público, crítica e artistas, pelo menos até a década de 1940, se artistas seriam ou não trabalhadores. Essa foi uma questão discutida amplamente na sociedade na sociedade portenha, ficando inclusive registrada nos jornais da época. No caso carioca, o processo de profissionalização dos artistas é marcado por leis, primeiro a Lei Getúlio Vargas (de 1928), depois pela própria lei de sindicalização de 1931, que reconheceu a Casa dos Artistas como sindicato oficial dos artistas brasileiros, e pela reafirmação dos direitos e deveres dos artistas na CLT em 1944, sendo artista foi definido pelo Estado como “operário intelectual”. Contrário a isso, o Estado argentino até o peronismo negou aos artistas a possibilidade de montar sindicatos com a justificação de que eles não poderiam ser definidos enquanto “obreros”.

A discussão dos artistas enquanto trabalhadores e dos “lugares artísticos” – circo, teatro, cassino, cinema e rádio - como espaços de trabalho, apesar de ter se dado por caminhos distintos, seguiu as pautas do campo da história social em cada país. 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 como principal inspiração teórica a obra de E. P. Thompson, historiadores de ambos países começam a tentar entender os artistas enquanto grupo social e vinculá-los à classe trabalhadora.

Essa interação pode ser atestada pela dedicação de Gomes e Veslasco⁴⁹ 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 & Abreu⁵⁰, em trabalho sobre o circo, analisam as viagens e conexões entre os artistas, percebendo uma quantidade grande de argentinos em atuação no Brasil e problematizando a “vida de artista”, além de traçar pontos em comum do circo com o teatro. Pereira⁵¹, ao estudar o circuito internacional de “escravas brancas” (prostitutas) entre a Europa e Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideu 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 Brasil, o GT dos Mundos de Trabalho da Associação Nacional de História (ANPUH), que aglutina pesquisadores que tenham como tema o estudo sobre o trabalho, possibilita trocas entre historiadores e cientistas sociais dedicados a pensar a esse campo no país e em todo o mundo. Em seminários bianuais pesquisadores do GT têm tido a oportunidade dialogar bastante sobre o avanço do campo e novidades de pesquisas. Existe também o grupo “Red de Historia Social y Cultural de los Mundos del Trabajo – REDHISOC Argentina” – Taller El mundo del Trabajo em perspectiva Histórica: Problemas y Herramientas”, que reúne pesquisadores argentinos com conexões com o GT brasileiro. Percebemos que a história do trabalho voltou a ser um campo em ascensão e que o intercâmbio com países vizinhos

⁴⁹ 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.

⁵⁰ SILVA, Hermina & ABREU, Luiz Alberto. *Respeitável público... O circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

⁵¹ PEREIRA, Cristiana Schettini. South American Tours: Work Relations in the Entertainment Market in South America. In: *IRSH 57*, Special Issue, 2012, pp. 129–160.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

têm sido uma de suas características. Através de estudos sobre gênero ou mesmo em decorrência de uma progressiva diversificação dos temas no interior do campo da história do trabalho - fruto de uma distensão que passou a tornar interessantes debates sobre formas até então pouco estudadas de trabalho, trabalhadores, resistência e relações de trabalho⁵² -, o tema dos artistas tem tido entrada nessas discussões.

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, mas em disputadas reuniões se chegou à conclusão de que os atores teatrais teriam interesses que não dialogavam tão diretamente com os dos operários, e que por isso deveria se manter afastado das questões trabalhistas gerais⁵³.

Adamosvsky⁵⁴ refletindo sobre a formação da classe média argentina defende 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. No entanto, através da análise de grupos sociais tradicionalmente entendidos como parte da classe média como médicos, professores, bancários, comerciantes e artistas, o autor mostra que entre eles os operários não havia oposições. 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, que não se configurava uma construção identitária diferente da trabalhadora. Dessa maneira, baseado na análise de Velasco⁵⁵, Adamosvsky entende que

⁵² 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.

⁵³ KLEIN, Idem, 14.

⁵⁴ ADAMOVSKY, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina: Apogeo y decadencia de una illusion, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2012. p. 135 – 176.

⁵⁵ VELASCO, Idem.

os artistas, pelo menos até a década de 1940, não poderiam ter outra identidade senão a de trabalhadores. É preciso considerar que Adamosvsky não se aprofunda no estudo da categoria dos artistas, estando apenas interessado em mostrar o não pertencimento de desse grupo de pessoas a “classe média”.

No caso brasileiro, Barros⁵⁶ mostra que no pré-1930 existiam inúmeras associações montadas por subcategoria de artistas (coristas, pontos, eletricitistas, 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. Assim, aceitou o sindicalismo dirigido característico do projeto varguista para a montagem e atuação dos sindicatos⁵⁷

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 ideológicos⁵⁸. Nos grupos de militância anarquista, o teatro, assim como os piqueniques e as leituras eram consideradas formas “produtivas” dos trabalhadores usufruírem seu tempo livre. Nas encenações do teatro anarquista os atores

⁵⁶ BARROS, Idem, 2005. P. 296 – 306.

⁵⁷ VERAS, Idem, p. 34 – 42.

⁵⁸ 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. 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 fabricas: trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970)*. Buenos Aires: Prometeo, 2001.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

eram os próprios operários, que algumas vezes chegaram a profissionalizar-se como ator⁵⁹.

O cinema e o rádio, também pelas mudanças que trouxeram no mercado e nos processos de trabalho, se constituem 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 público⁶⁰. A revista *Radiolandia*, acompanhando de perto as turnês de artistas internacionais pela América Latina, sugeriu um intenso diálogo entre as cidades do Rio e de Buenos Aires. No entanto, pouco foi produzido na historiografia sobre a articulação e intercâmbio de artistas das duas cidades.

Os trabalhos existentes sobre o rádio que vinculam as duas cidades têm como mote o estudo sobre o uso que os governos chamados de populistas deram à tecnologia e à cultura popular, como por exemplo, o estudo *Capelato*⁶¹. No caso das análises mais centradas no tema da cinematografia, a discussão se dá a cerca do fomento das empresas nacionais e da concorrência de Hollywood, sobretudo com a emergência dos filmes falados. Na área das relações internacionais Santos⁶² mostrou que havia uma série de convênios culturais firmados entre os Estados argentino e brasileiro que visavam o intercâmbio de artistas e programas de rádio. No entanto, não responde o que esses tratados significaram para o ambiente artístico, ou mesmo para a valorização do artista em cada cidade.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ Ver iconografias da revista *Radiolandia*.

⁶¹ CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.

⁶² SANTOS, Raquel Paz dos. Relações Brasil – Argentina: a cooperação cultural como instrumento de interação regional. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 355- 375, julho/dezembro de 2009.

II – O trabalho e o trabalhador como temas da história global e transacional

Apesar dessa progressiva aproximação entre os artistas e o mundo do trabalho, os historiadores ainda ficam receosos de definir os intérpretes, os cantores ou os bailarinos enquanto trabalhadores, o que é justificado pelo fato desse ofício estar em uma zona de intercessão entre a cultura, o lazer e o trabalho.

Outra dificuldade para analisar os artistas no campo da história do trabalho parte da própria resistência dos atores sociais em não se afirmarem enquanto trabalhadores ou não serem aceitos como tal pela sociedade. Embora para artistas atualmente em atividade esse paralelo seja facilmente realizado, é preciso considerar que havia uma 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. 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 submetidos a 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. Tal como nos alerta Thompson⁶³, a classe trabalhadora está em constante formação, assim como as condições materiais que lhes são impostas e negociadas. Nesse rol se inclui a própria identidade.

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 precisam também ser repensadas. Sociólogos, antropólogos e

⁶³ THOMPSON, E.P. Patricos e Plebeus. In: *Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. P. 25 -84.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

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.⁶⁴

Na área da história, a partir do *International Institute of Social History*, em Amsterdam, tem-se feito um exaustivo exercício de refletir sobre novas possibilidades de análise a cerca do trabalho e do trabalhador. Buscando contemplar a escala global sem perder experiências locais se incentiva 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. Linden⁶⁵ argumenta 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, bandidos ou trabalhadoras do sexo (prostitutas) engrossariam as fileiras dos trabalhadores.

Essa análise significa um ganho surpreendente para o campo da história do trabalho, mas suscita críticas bastante coerentes, uma delas é que

⁶⁴ 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 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.

⁶⁵ LINDEN, Marcel van der Linden. *Workers of the World: Essays toward a Global Labor History.* Leiden: Brill Academic Publishers, 2008.

suprimiria identidades que não tenham ligações com o tema do trabalho⁶⁶. Uma vez que, transformando todos os “subalternos” em trabalhadores não se permitiria que restasse espaço para relações que não fossem dessa natureza, ou mesmo não aceitaria a existência de qualquer forma de resistência ao sistema econômico. Nessa mesma linha argumenta Cobble⁶⁷, que aponta 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, na qual a premissa básica seria que a classe social estaria “presente em seu próprio fazer-se”⁶⁸.

É inegável que por mais interessante que seja a formulação de Linden ainda há muito a se pensar sobre os limites dessa “classe trabalhadora global” e acredito que a análise do caso dos artistas no contexto da produção massiva de bens culturais pode contribuir para esse debate, justamente por eles se encontrarem em uma posição complexa, entre a cultura, o trabalho e a boemia. A reflexão sobre 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 e 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 debate que ainda está vivo nos tempos atuais. Dessa maneira, ao considerar a formação desse mercado um processo histórico é possível identificar projetos vencedores e derrotados. Com a intenção de não silenciar tais processos, estou segura que não devemos entender os artistas como trabalhadores em todos os contextos e momentos, mesmo que muitas vezes os artistas pobres intercalassem as apresentações

⁶⁶ 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.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ THOMPSON, E. P. *Formação da Classe Operária Inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. V.1. p. 9

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

com outros trabalhos formais ou informais. Artista e trabalhador muitas vezes eram identidades concorrentes, e, certamente, para alguns impossíveis de serem associadas. Contudo, no momento em que essa categorização – trabalhadores – tornou-se significativa para grande parte dos artistas a análise nesses termos se faz interessante, pois podemos visualizar mudanças de atitudes e de discursos nas suas mobilizações dos artistas. Da mesma forma, passou a ser possível identificar o reconhecimento dos artistas como um grupo de trabalhadores coeso apesar das hierarquias do seu mundo do trabalho. Esse momento é de fundamental importância para a análise desses personagens no campo da história social do trabalho.

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.

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 e contratando e dispensando artistas. O cinema também foi um veículo de internacionalização dos artistas que normalmente viajavam para divulgar o material produzido e acabavam por se empregar em cassinos, rádios e teatros.⁶⁹ Evidentemente todo esse intercâmbio também influenciou na organização e na luta dos artistas em cada espaço nacional, pois eles sempre

⁶⁹ Revista Radiolandia, vários números.

estariam a par dos desafios, dos sucessos e das derrotas em outras partes do mundo.

Nesse sentido, definir ou categorizar o artista era muito importante, primeiro porque os eles resistiam a qualquer forma de enquadramento, pois a relação entre “ser trabalhador” e ter “qualidade” foi um dos maiores desafios para os artistas no contexto da expansão do mercado das diversões e da emergência da cultura de massas. O Estado, assim como as revistas especializadas e os críticos teatrais ajudaram a construir e manejar os significados dos termos que pretendiam definir o artista e seu trabalho. Por exemplo, no governo Vargas, através da Lei de Sindicalização, os artistas foram chamados de “operários intelectuais”⁷⁰. Nos anuários da casa dos artistas eles aparecem como “trabalhadores da cultura”⁷¹. Os artistas do rádio costumavam se reconhecer como “gente de rádio”⁷².

Em Buenos Aires, por ocasião da greve de 1919, na qual uma das demandas era o aumento dos caches, os empresários concordaram em aumentar o cachê apenas dos artistas que ganhavam menos de \$150 mensal, o que causou um grande descontentamento entre os grevistas. A Sociedade de Autores Teatrais se pronunciou na imprensa dizendo que não se podia ficar indiferente às demandas de um setor entre os artistas que “por desgraça” existe e poderia ser chamado de “proletário teatral” que seria composto pelas “coristas, las bailarinas, los partiquines de las compañías de diversos géneros, condenados por la miseria de sus emolumentos a uma vida de esclavitud em el trabajo y de privaciones en el orden íntimo”⁷³.

Os periódicos também tiveram grande importância nesse embate semântico sobre a definição do artista no mundo do trabalho. A revista *Comoedia*, em 1926⁷⁴, expôs a condição das bailarinas e de certos autores e

⁷⁰Lei 7.770 de 19/03/1931. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19770-19-marco-1931-526722-publicacaooriginal-1-pe.html>

⁷¹ Anuário da Casa dos Artistas, vários números.

⁷² Termo usado no Rio de Janeiro e em Buenos Aires.

⁷³ VELASCO, Idem, 111 – 121.

⁷⁴ Revista *Comoedia*, 01/08/1926, pg 14.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

atores de sainetes e peças de revista como “obrerros teatrales”. Defendendo que não tinham ou não expressavam dotes artísticos, exibindo trabalhos sem qualidade, no qual propunham apenas despir-se ou a imitar outras obras com sucesso de público e bilheteria. A revista Radiolandia tratou os artistas em turnê da Rádio Belgrano como “gente de rádio” e “embaixada cultural”. Designação verificada nas fontes desde os primeiros anos de pesquisa⁷⁵. Essa grande variação de termos que expressam graus status e de mobilidade colocam os artistas como um tema bastante interessante de ser tratado a partir de uma abordagem transnacional, e a partir de então buscar entender como eles conseguiram encontrar caminhos para desenhar as margens de uma categoria trabalhista.

Assim, buscando propor diálogos entre a proposta alçada pelos pesquisadores da virada transnacional e os da história global do trabalho, entendo o Rio de Janeiro e Buenos Aires (e poderíamos incluir outros espaços como Cidade do México, Montevideo, Santiago do Chile, Havana, entre outros) como espaços conectados, onde acontecimentos diferentes passaram em um pano de fundo comum. Para o caso de Buenos Aires e Rio de Janeiro, análises comparativas tradicionais como a de Capelato (1998), Fausto (2004) e Garramundo (2009) tiveram a tendência de 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 estilo de análise comparativa vem sendo criticada pelos adeptos da história transnacional. É preciso marcar que a comparação não precisa necessariamente ser descartada, mas precisa de reformulações. Cabe então buscar entender como e porque essas simetrias se formam e se elas dialogam, como também, no caso da presente pesquisa, pensar em que medida isso nos ajuda a compreender o caso dos artistas.

⁷⁵ Ver comoedia, vários números. Fenerick (2005, 39 – 42) explicou que a SBAT condenou a ida dos 8 batutas à Europa e da embarreirou a turnê da Cia Negra de Revistas de fazer turnê pela Europa com receio que o Brasil fosse mal representado internacionalmente.

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 trabalham com a abordagem transnacional defendem 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.⁷⁶.

Sigel defende que a produção a partir do viés da virada transnacional se diferencia 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 se 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 Norte-Americano. Assim, eles acabaram por responder a problemas do método comparativo, que tendem a isolar os temas nacionalmente, sem buscar possíveis relações entre os espaços, a agência e o tempo⁷⁷.

Pesquisadores da história do trabalho na coletânea *Workers across the Americas*, organizada por Fink⁷⁸, buscaram lançar propostas para se pensar os setores subalternos e a questão nacional no contexto da virada

⁷⁶ SIEGEL, Micol. Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn, In: *Radical History Review*, n. 91, Winter 2005. P. 62 – 65.

⁷⁷ 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.

⁷⁸ FINK, Leon (org). *Workers across the Americas . The transnation turn in labor history*. New York ; Oxford: Oxford University Press, 2011.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

transnacional. French⁷⁹ argumentou que muitas vezes questões locais, nacionais e globais se mesclam e a busca por uma alternativa analítica para contemplar essa complexidade do evento histórico poderia ser muito enriquecedor. No entanto, ele critica a academia por sobrepor as questões globais às locais, fazendo parecer que as últimas seriam menos importantes. Greene⁸⁰, de acordo com o proposto por French, defende que a transnacionalidade na história do trabalho é fundamental para entender questões como a migração de trabalhadores, a circulação de ideias, formação da classe trabalhadora, organizações internacionais etc.

Siegel⁸¹ 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 que não se explicavam nas fronteiras, mas justamente por isso por extrapolá-las tais pontos ajudaram a reforçar a identidade nacional de grupos sociais. Análise que pode ser empregada para pensar o caso do autor, ator e empresário Oduvaldo Vianna, que esteve por diversas vezes em Buenos Aires por conta de turnês de suas companhias teatrais, ou devido às apresentações de suas peças na capital portenha. Com muitos amigos no país vizinho, radicou-se em Buenos Aires após a emergência do Estado Novo em 1937, tornando-se inclusive membro da Sociedade Argentina de Autores (SADA). No final da ditadura estadonovista regressou ao Brasil e se tornou sócio da Rádio Panamericana em São Paulo e através de inúmeros representantes contratados, compra peças teatrais, pede conselhos sobre contratação, recebe artistas indicados e remete dinheiro por terceiros para fazer pagamentos e compra de direitos autorais.⁸² No contexto da “crise teatral” no

⁷⁹ FRENCH, John D. Another World History Is Possible: Reflections on the Translocal. *Workes across the Americas . The transnation turn in labor history*. New York ; Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 3-11

⁸⁰ GREENE, Julie. Historians of the World: Transnational Forces, Nation-States, and the Practice of U.S. History. *Workes across the Americas . The transnation turn in labor history*. New York ; Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 12 – 17.

⁸¹ SIEGEL, Micol. *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press, 2009.

⁸² FUNARTE – Fundo particular Oduvaldo Vianna.

mercado portenho as leis trabalhista brasileiras foram uma inspiração para a reivindicação dos artistas argentinos para ser considerados trabalhadores e adquirirem direitos trabalhistas, inclusive, com a criação de um sindicato.

Assim, a crítica dos historiadores transnacionais não invalida o campo da história global, mas marca diferenças. As pretensões ao propor integrações inter-regionais lançam luz sobre um ponto delicado que é a categorização tão ampla e dura de “trabalhadores” e tal crítica é feita também em outros campos historiográficos. Hall⁸³ considera as identidades 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 tem suas tensões, e por isso, para categorizar um grupo social como trabalhadores - a não ser que consideremos o trabalho e o sistema econômico no qual ele está inserido como um dado natural - é 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.

III – Considerações finais

Para definir o artista como trabalhador é preciso ir mais além da relação, nada simples, de dependência entre patrão e empregado. De uma maneira geral, para o artista considerar-se trabalhador houve um longo processo de negociações envolvendo ganhos e perdas que marcou o desenvolvimento do mercado das diversões em uma escala global. Por exemplo, os artistas portenhos defenderam a liberdade e o status do seu ofício de atores a duros sacrifícios, mas a organização da produção radial e

⁸³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. P. 7 - 13.

DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA E PERSPECTIVAS

cinematográfica, fazia com que eles sofressem com o desemprego estrutural de atores em face a elitização dos teatros e a popularização do rádio e do cinema. Na década de 1930 a AAA chegou a ter mais de 70% dos seus membros em situação de desemprego e em 1941 lançou um editorial chamado “Renovar o morrer”, no qual deixava claro que era preciso aceitar as transformações do mercado de diversão e lutar por direitos trabalhistas para os artistas.⁸⁴

No caso do Rio de Janeiro os próprios empresários reivindicaram a criação de leis trabalhistas para conseguir maior controle da mão de obra artística e conseqüentemente lograr organizar suas empresas e companhias teatrais. Como todas as fontes que se tem disponíveis foram produzidas pelos empresários teatrais é possível perceber que houve resistência dos artistas tanto em aceitar as leis do trabalho, quanto em reconhecer a Casa dos Artistas como sindicato de classe. Embora esse quadro se altere na década de 1940 quando os artistas por dentro do sindicato expulsaram os empresários ou os transformaram em “sócios cooperativos” em direito a voz, voto ou presença nas reuniões e passara a reivindicar o cumprimento das leis trabalhistas ao invés de negá-las, é fácil perceber que esse foi um processo de perda e ressignificação do “ser artista”.

A concorrência com o cinema e o desenvolvimento dos programas de rádio fizeram com que os artistas migrassem do teatro para esses meios. Apesar das possibilidades de maiores ganhos e de reconhecimento internacional, é perceptível no depoimento dos artistas e em matérias de jornais que essa migração foi vivenciada como uma perda e que nesse processo eles não conquistaram a posição de trabalhadores, mas aceitaram ser reduzidos a isso frente suas necessidades materiais. O ganho dos direitos trabalhistas foi assimilado como uma perda simbólica tanto para s artistas cariocas e portenhos.

⁸⁴ Radiolandia, Fevereiro de 1941.

Assim, apesar de até então quase invisíveis pelo mundo acadêmico, atualmente o processo de transformação em trabalhador foi completamente incorporado. Os artistas, que agrupados em sindicatos nacionais e instituições globais, hoje colocam sem receio suas reivindicações trabalhistas apesar de suas peculiaridades no mundo do trabalho. Como comecei esse artigo uma negativa sobre a possibilidade de entender os artistas como trabalhadores, com a intenção de mostrar o andamento desse processo ainda em curso, concluo com o pronunciamento de Luiz Emílio Ali, presidente da Federação Internacional de Atores – América Latina, na Organização Internacional de Trabalho (OIT):

En pleno siglo 21 no deberíamos estar penando por el reconocimiento de derechos laborales que nos corresponden. Ni discutiendo la evidente relación de dependencia. Les pediría a los que pueden ayudar a encontrar consensos, que por un momento dejemos de encandilarnos por la luz de esas estrellas que algunos dicen que somos los actores, para poder ver y bocear en las elementales necesidades que tenemos la mayoría de los trabajadores de la actuación. Necesidades básicas insatisfechas, que no compensa lo que unos pocos consiguen en nuestra profesión cuando de vivir decorosamente se trata. Para ese gran colectivo de actores que sostenemos este trabajo desde el “rol” que nos toque, es que solicitamos se discuta y se reconozca esa relación laboral, para que al llegar al fin de su ciclo cumplido, y más allá de reconocimiento del legado cultural que deje cada uno, pueda disfrutar de una jubilación que haga un poco más seguros sus días. Ni más ni menos. No debería suceder que pase más tiempo para que seamos considerados trabajadores registrados, de la misma calidad que el resto, con los mismos derechos. Hace muchísimos años a los actores no se nos dejaba enterrar en los cementerios. Pasó mucho tiempo hasta que se reparó esa situación injusta. Seguramente se pidió perdón por ello. Estamos ante una oportunidad histórica, y más allá de los intereses que desde el sector empresarial se defiende, intereses que aplicados equilibradamente consideramos justos, creemos que necesariamente tenemos que encontrar puntos de acuerdo para que no seamos discriminados nunca más. Ojalá no haga falta dentro de muchos años pedir perdón por otra injusticia.⁸⁵

⁸⁵ Intervenção no foro da OIT - setor de Meio de Comunicação e Cultura. 14 e 15 de maio de Espaço Plural • Ano XVII • N° 34 • 1º Semestre 2016 • p.102-131 • ISSN 1981-478X

**DOSSIÊ HISTÓRIA SOCIAL DO TRABALHO: HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA
E PERSPECTIVAS**

Recebido em 16.06.2016
Aprovado em 16.06.2016

2014.

https://scontentbmia.xx.fbcdn.net/hphotosxpa1/t1.09/10377349_380092975456212_43266180502872867_89_n.png