

MÚSICA

***A ATIVIDADE LABORAL DOS MÚSICOS
DE CINEMA ENTRE OS ANOS DE 1896 E
1929: UM ESTUDO A PARTIR DAS ATAS
DO CENTRO MUSICAL DO RIO DE
JANEIRO E SEUS ASSOCIADOS***

RAFAEL DE OLIVEIRA SILVA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FEVEREIRO DE 2023



(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

RAFAEL DE OLIVEIRA SILVA

**A ATIVIDADE LABORAL DOS MÚSICOS DE CINEMA ENTRE OS ANOS
DE 1896 E 1929: um estudo a partir das atas do centro musical do Rio de
Janeiro e seus associados**

Rio de Janeiro
2023



RAFAEL DE OLIVEIRA SILVA

**A ATIVIDADE LABORAL DOS MÚSICOS DE CINEMA ENTRE OS ANOS
DE 1896 E 1929: um estudo a partir das atas do centro musical do Rio de
Janeiro e seus associados**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letra e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Musicologia.

Orientadora: Prof. Dra. Luciana Requião

Rio de Janeiro

2023

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

S586	<p>Silva, Rafael</p> <p>A atividade laboral dos músicos de cinema entre os anos de 1896 e 1929: um estudo a partir das atas do centro musical do Rio de Janeiro e seus associados / Rafael Silva. -- Rio de Janeiro, 2023. 141</p> <p>Orientadora: Luciana Requião. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.</p> <p>1. Músico. 2. Cinema. 3. CMRJ. 4. Labor. 5. Belle Époque. I. Requião, Luciana, orient. II. Título.</p>
------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**A ATIVIDADE LABORAL DOS MÚSICOS DE CINEMA ENTRE OS ANOS DE 1896
E 1929: UM ESTUDO A PARTIR DAS ATAS DO CENTRO MUSICAL DO RIO DE
JANEIRO E SEUS ASSOCIADOS**

por

Rafael de Oliveira Silva

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Luciana Pires de Sá Requião – orientador(a)

Prof. Dr. Rodrigo Heringer Costa

Prof.^a Dr.^a Camila Carrascoza Bomfim

Conceito: **APROVADO**

FEVEREIRO de 2023

RESUMO

SILVA, Rafael de Oliveira. A ATIVIDADE LABORAL DOS MÚSICOS DE CINEMA ENTRE OS ANOS DE 1896 E 1929: UM ESTUDO A PARTIR DAS ATAS DO CENTRO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO E SEUS ASSOCIADOS, 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

A discussão apresentada trata da atividade laboral do músico de cinema mudo e tem por objetivo compreender a realidade laboral desses musicistas na República Velha (1889 – 1930) a partir da análise de fontes diversas e entender como esse labor dialogava com configurações sociais e econômicas da cidade do Rio de Janeiro. Apoiar-se em documentos da época como reportagens, anúncios, textos de opinião publicados em jornais e revistas, além de atas de reuniões do Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ), entidade responsável pela regulamentação e fiscalização do labor musical no cinema mudo. O deflagrador dessa pesquisa foi um primeiro relato encontrado em uma das atas do CMRJ, no qual os músicos estariam perdendo suas vidas em performances musicais em cinemas com condições insalubres. A partir daí buscou-se nas atas, fonte primária desta pesquisa, indícios de como se dava o trabalho nesses ambientes e como tal atividade se relacionava com os processos políticos, culturais da época. Esse trabalho de pesquisa, portanto, observa o sujeito músico como partícipe de uma sociedade em profundas mudanças. Traz uma análise de três empresários contratantes de músicos e ligados ao desenvolvimento do cinema, eles são: Frederic Figner, Francisco Serrador e Paschoal Segreto. A discussão é finalizada com a entrada do cinema falado (1929), que teve como consequência uma grande crise de desemprego para os músicos que dependiam da atividade no cinema mudo para sua sobrevivência.

Palavras-chave: Músico; Cinema; CMRJ; Labor; Belle Époque; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

SILVA, Rafael de Oliveira. THE LABOR ACTIVITY OF FILM MUSICIANS BETWEEN 1896 AND 1929: A STUDY BASED ON THE MEETING MINUTES OF THE MUSICAL CENTRO DO RIO DE JANEIRO, Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

The discussion presented deals with the work activity of the silent film musician and aims to understand the work reality of these musicians in the Old Republic (1889 - 1930) from the analysis of different sources and understand how this labor dialogued with social and economic configurations of the city from Rio de Janeiro. It relies on documents from the time, such as reports, advertisements, opinion texts published in newspapers and magazines, as well as minutes of meetings of the Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ), the entity responsible for regulating and supervising musical work in silent cinema. The trigger for this research was a first report found in one of the minutes of the CMRJ, in which musicians would be losing their lives in musical performances in cinemas with unhealthy conditions. From then on, the minutes, the primary source of this research, were searched for evidence of how work was carried out in these environments and how such activity was related to the political and cultural processes of the time. This research work, therefore, observes the musician as a participant in a society undergoing profound changes. It brings an analysis of three businessmen who hire musicians and are linked to the development of cinema, they are: Frederic Figner, Francisco Serrador and Paschoal Segreto. The discussion ends with the entry of talking movies (1929), which resulted in a major unemployment crisis for musicians who depended on silent film activity for their survival.

Keywords: Musician; Labor; CMRJ; Belle Époque; Rio de Janeiro.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Demolição do Morro do Castelo para a construção da Avenida Central, 1904	13
Figura 2 - Demolição do Morro do Castelo, 9 de out. de 1922.....	14
Figura 3 – Escravidão ou morte	23
Figura 4 – Cortiço conhecido como Cabeça de Porco na Zona Portuária em 1880..	27
Figura 5 – A primeira sessão de cinema	28
Figura 6 – Uma visita ao morro da favela.....	34
Figura 7 – 1ª seção da Favela. Derrubada antes de terminado o prazo	36
Figura 8 – Demolição com os moradores dentro, na 1ª seção da Favela.	37
Figura 9 – O representante do Jornal do Brasil na Pedra Lisa, 2º seção da Favela.	38
Figura 10 – Mapa Rio de Janeiro, 1906	39
Figura 11 – Cortiços da Rua do Senado: moradias mais populares foram demolidas para o embelezamento da cidade	41
Figura 12 – Omniographo com audição do phonographo no intervalo.....	43
Figura 13 – Fonógrafo acionado com os pés, usando base de máquina de costura	44
Figura 14 – Frederico Figner.....	45
Figura 15 – O excelente phonographo	46
Figura 16 – Phonographos!! Por 18\$000	48
Figura 17 – Caixa do cilindro moldado inventado por Thomas Edison.....	49
Figura 18 – Disco Berliner Prensado em Vulcanite com o logo “Ao Bogary Rua do Ouvidor 69”.....	50
Figura 19 – Selo instituído pela Casa Edison para comprovação do recebimento de direito autoral da primeira prensagem.....	52
Figura 20 – O Kinetoscópio.....	55
Figura 21 – Salão Paris no Rio.....	59
Figura 22 – Salão Paris no Rio.....	60
Figura 23 – O Cinematographo Lumière	61
Figura 24 – O Parisiense e o Central ocuparam a Avenida Central (atual Rio Branco) logo após sua inauguração	66
Figura 25 – Rua do Ouvidor, local onde ocorreu a primeira sessão de cinema no Brasil	68

Figura 26 – O Cinematographo Pathé foi inaugurado por Marc Ferrez em setembro de 1907 na Avenida Central.....	69
Figura 27 – Na década de 10 o Cinema Avenida estava localizado na esquina da Avenida Central com Rua da Assembleia	70
Figura 28 – O Cine Glória surgiu em 1925 no Quarteirão Serrador	71
Figura 29 – Império: Inaugurado em 1925 na Praça dos Cinemas (Cinelândia).....	72
Figura 30 – Parisiense: Avenida Central, inaugurado em 1907	73
Figura 31 – O Pátria foi inaugurado em 1910 no Largo da Cancela, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro	74
Figura 32 – O Íris inaugurado em 1909 na Rua da Carioca com o nome de Cine Soberano.....	75
Figura 33 – Típico cinema de subúrbio, o Méier foi inaugurado em novembro de 1919 na Rua Amaro Cavalcanti n. 25.....	76
Figura 34 – Antigo Odeon, localizado na Avenida Central n.137 (esquina da Rua Sete de Setembro), inaugurado dia 15 de agosto de 1909	76
Figura 35 – Novo Odeon, inaugurado na chamada Praça dos cinemas (atual Cinelândia) em 1926	77
Figura 36 – O filme dedicado aos artistas do som e aos Centros Musicais	82
Figura 37 – Livro de Atas do CMRJ	86
Figura 38 – Livro de Presença e Reuniões da Corporação Musical 1907.....	87
Figura 39 – Ata de Reunião da Corporação Musical 1907	88
Figura 40 – Lyceu de Artes e Ofícios.	89
Figura 41 – Assinaturas	92
Figura 42 – Four-ó clock-concert.....	94
Figura 43 – Indiferença pública	95
Figura 44 – Os concertos no Palace Theatre	95
Figura 45 – Homenagem à Paschoal Segreto.....	96
Figura 46 – Membros iniciantes	97
Figura 47 – Endereço do Centro Musical	97
Figura 48 – Orquestra de dez professores no mínimo	98
Figura 49 – Orquestra de senhoritas na sala de espera do Cinema Pathé, Revista Filme Cultura, v. 47, p. 43	103
Figura 50 – Ata da 2ª sessão do Conselho Administrativo, realizada em 29 de junho de 1911	105

Figura 51 – Ata da 2ª sessão do Conselho Administrativo, realizada em 29 de junho de 1911	105
Figura 52 – Ata da Assembleia Geral Extraordinária, realizada em 30 de outubro de 1911	106
Figura 53 – O cinema falado está aí	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 FORMAÇÃO POPULACIONAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX.....	18
1.1 A Abolição da Escravatura e Suas Consequências	18
1.2 As Habitações do Centro da Cidade do Rio De Janeiro	24
1.3 A Belle Époque Carioca e As Reformas Urbanas	28
1.3.1 <i>A Belle Époque Carioca</i>	29
2 OS EMPRESÁRIOS DO ENTRETENIMENTO.....	43
2.1 As Invenções e Fred Figner	44
2.1.1 <i>O Fonógrafo</i>	44
2.1.2 <i>O Omniografo</i>	53
2.2 Paschoal Segreto e Francisco Serrador	57
3 O TRABALHO DO MÚSICO DE CINEMA MUDO	66
3.1 As Salas de Cinema.....	66
3.1.1 <i>A Visão da Crítica Especializada Sobre as Salas De Cinema e o Trabalho dos Músicos</i>	77
3.2 O Centro Musical do Rio de Janeiro	86
3.2.1 <i>O Sindicalismo na República Velha</i>	99
3.3 O Labor do Músico de Cinema	102
4 A ENTRADA DO CINEMA FALADO E A SITUAÇÃO TRABALHISTA DOS MÚSICOS	
107	
4.1 Entrevista com Luna Messina Sobre o Trabalho do Músico no Cinema.....	109
4.1.1 <i>Complemento à entrevista</i>	114
4.2 Carta ao Presidente Getúlio Vargas Sobre a Situação dos Músicos de Cinema	
115	
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS.....	124
7 ANEXOS	127

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é compreender a realidade da atividade laboral dos músicos de cinema na República Velha (1889 – 1930) a partir da análise de fontes diversas e entender como essa atividade dialogava com configurações sociais e econômicas da cidade do Rio de Janeiro.

A primeira sessão de cinema se deu no dia 8 de julho de 1896. Com ela, veio a necessidade de implementar a música como acompanhamento dos filmes mudos. Os motivos eram os mais diversos. Alguns autores atribuem a existência da música ao simples entretenimento. Outros evidenciam que ela funcionava como uma ferramenta para abafar ruídos do público e das máquinas de projeção.

Os cinemas se espalharam pelo centro da cidade, principalmente após as inaugurações de grandes avenidas, como a Avenida Central. Um dos planejamentos dessa reforma urbanística era a transformação o Rio de Janeiro (Distrito Federal) em um cartão postal do Brasil, o que trouxe diversas consequências em várias frentes. A população do centro da cidade, devido às reformas, foi expulsa para os distantes subúrbios ou subiu morro acima, formando as primeiras favelas.

O processo de reurbanização do centro do Rio de Janeiro foi iniciado no Brasil colonial, apresentando-se como um processo longo e traumático que afetou as estruturas geográficas da cidade carioca e os comportamentos da sociedade. Na gestão do prefeito Pereira Passos (1902 – 1906), além da remodelação da cidade, previa-se a inserção de hábitos de metrópoles europeias. Por meio de decreto, determinou-se que apenas pessoas com trajes sociais completos poderiam circular na Avenida Central. No cenário urbano, um exemplo de mudança geográfica foi a demolição de um pedaço do Morro do Castelo para a construção da já citada Avenida Central (Figuras 1 e 2):

Figura 1 - Demolição do Morro do Castelo para a construção da Avenida Central, 1904



Fonte: Torres, Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).

Figura 2 - Demolição do Morro do Castelo, 9 de out. de 1922.



Fonte: Augusto Malta, Acervo Instituto Moreira Sales (IMS).

O Morro do Castelo foi arrasado completamente tempos depois. Para que fosse realizado o projeto, moradias foram desapropriadas e alguns dos argumentos apresentados pela prefeitura foram: a modernização, a higiene e até a melhora do clima (O Desmonte do Monte, 2017). Pereira Passos ficou conhecido como “bota-abaixo”.

Contemporânea a esse processo, foi fundada, em 1907, uma associação chamada Centro Musical do Rio de Janeiro, representante de uma parte da categoria musical que atuava no Rio de Janeiro (DF). Os sócios pertencentes ao Centro Musical procuravam controlar o labor da música no Rio de Janeiro, o que incluía a fiscalização de apresentações em locais como os teatros, os cinemas e as casas de espetáculos. Um fato curioso é que os sócios viam como positivas as reformas realizadas por Pereira Passos. O CMRJ teve papel importante na regulamentação do trabalho dos músicos de cinema mudo, pois almejava que o labor no novo entretenimento funcionasse de forma plena.

Para compreender a figura do músico da República Velha e seu pensamento positivo em relação às reformas, faz-se necessário entender como era a composição da sociedade carioca, principalmente a parcela prejudicada pelas grandes reformas¹. O primeiro capítulo, chamado “Formação Populacional da Cidade do Rio de Janeiro no Final do Século XIX e Início do XX”, objetiva apresentar alguns aspectos que contribuíram para a formação das chamadas moradias insalubres, dentre elas, os famosos cortiços.

O primeiro tema abordado foi “A Abolição da Escravatura e Suas Consequências”, demonstrando como foi o processo de abolição no Brasil, que traz consigo um pouco do panorama mundial e apresenta o Brasil como o último bastião da escravidão oriunda do período colonial. Essa abolição tardia impacta diretamente na formação populacional da cidade do Rio de Janeiro. Cronologicamente, a abolição ocorreu em 1888, a proclamação da República em 1889 e a primeira sessão de cinema em 1896. Devido a essa proximidade temporal, é necessário compreender os acontecimentos desse período.

O tópico “As Habitações do Centro da Cidade do Rio de Janeiro” apresenta um viés estrutural de como eram os cortiços no período colonial, demonstrando que o processo de reforma foi longo. Ainda nesse tópico, são apresentadas as moradias insalubres, apontando-se quais medidas o Estado tomou para inibir novos espaços.

Em um segundo momento, trazemos elementos sobre o período conhecido como a “*Belle Époque Carioca*”. Esse subtópico é iniciado com uma contextualização histórica, porém tem como foco principalmente relatar, através de reportagens de jornais da época, algumas consequências sociais das reformas promovidas na cidade do Rio de Janeiro.

O segundo capítulo se chama “Os Empresários do Entretenimento” e tem como foco discorrer sobre três empresários que se destacaram durante o levantamento bibliográfico. O primeiro é Fred Figner (1866 - 1947), possível responsável pela primeira sessão de cinema no Brasil. Para descrever essa fase inicial, notamos que a projeção fazia parte de um espetáculo de variedades que envolvia a audição de sons

¹ O capítulo inicial tem forte influência das reuniões promovidas pelo Grupo de Estudos em Cultura Trabalho e Educação (GeCULTE), no qual o pesquisador Hudson Lima levantou a bandeira que a discussão sobre raça deve ser pré-requisito para se discutir luta de classe. Sua tese tem como título “*Belle Époque para quem? Música, Segregação e repertórios – Um olhar a partir do encontro com documentos do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907 – 1922)*” e será defendida em fevereiro de 2023.

no fonógrafo e outros entretenimentos. A trajetória de Figner está aliada ao desenvolvimento de duas ferramentas, o Fonógrafo e o Omniografo (projeto) e, por isso, faz-se necessário compreender as duas invenções. O tópico com o nome de “Paschoal Segreto e Francisco Serrador” conta a trajetória desses dois empresários donos de cinemas e que estabeleciam relações com o CMRJ na contratação de músicos. São grandes expoentes no cenário da exibição cinematográfica.

O terceiro capítulo aborda o “O Trabalho do Músico de Cinema Mudo”. Apresentamos, nele, alguns documentos que auxiliam o entendimento do funcionamento desse trabalho de cinema. O primeiro tópico, “As Salas de Cinema”, contém fotos, anos e endereços de alguns cinemas. Já o subtópico “A Visão da Crítica Especializada Sobre as Salas de Cinema e o Trabalho dos Músicos” traz algumas reportagens que ajudam a entender como era a visão da imprensa em relação ao trabalho do músico, envolvendo a qualidade e a quantidade de músicos, de instrumentos e do repertório. O tópico seguinte, com o título “Centro Musical do Rio de Janeiro”, descreve a atuação trabalhista do CMRJ conforme as atas de reuniões² e os jornais da época. Já o adendo “O Sindicalismo na República Velha”, complementa a discussão acerca do Centro Musical não ter sido uma força sindical e sim uma sociedade de viés trabalhista. A seção “O Labor do Músico de cinema” descreve, por meio das atas do CMRJ, as reuniões que aconteceram em 1911 que regulamentam o trabalho do músico de cinema. Nesse trecho, os músicos denunciam haver profissionais perdendo suas vidas devido às condições insalubres de trabalho.

O capítulo final, por sua vez, introduz o cinema falado, relatando um momento crítico de desemprego e de abandono dos músicos de cinema. Esse trecho conta com uma entrevista dada por Luna Messina que descreve a trajetória de sua avó, pianista de cinema mudo, Lourencita Messina. O último tópico conta com um documento assinado pelos “Batutas”, no qual descrevem a situação enfrentada pelos músicos durante esse período.

A composição de grande parte da dissertação se pautou, como fonte, em documentos da época, caminho escolhido como estratégia para aproximação do objeto de pesquisa.

Como considerações finais, ressalto que esta dissertação foi escrita de maneira remota em um curso que se propõe a ser presencial. O motivo foi a pandemia global

² Portaria MJSP Nº 126, de 27 de julho de 2022 declara de interesse público e social o acervo documental privado do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro.

de Covid-19, um período em que as aglomerações foram proibidas e, como consequência, as apresentações musicais e as aulas só poderiam ser realizadas sem público presente. Grande parte da classe musical entrou na condição de inatividade, o que significa que o cidadão não está empregado e não está procurando emprego. Não existe a procura porque o mercado da performance foi extremamente impactado e parcialmente paralisado.

A presente dissertação faz parte do projeto de pesquisa desenvolvido pelo Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GeCULTE) e foi realizada por meio do Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO, na linha de Documentação e História.

1 FORMAÇÃO POPULACIONAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

1.1 A Abolição da Escravatura e Suas Consequências

Como ponto de partida para compreender a situação do Rio de Janeiro durante o período chamado de República Velha (1889 - 1930) partiremos da abolição da escravatura e suas consequências. Jaime Pinsky, em Dorigny (2019, p. 9), diz que “é comum atribuir o fim da escravidão moderna, que ocorreu ao longo do século XIX, ao desenvolvimento da indústria, à necessidade da ampliação do mercado consumidor (escravos consumiam muito pouco, homens livres consumiriam mais produtos), ao fenômeno da urbanização que ocorria nos países mais avançados”. Essa primeira colocação apresenta aspectos de uma sociedade que, devido aos custos e, principalmente, à necessidade de ampliação do mercado consumidor, viu-se diante da conveniência da abolição da escravatura. Dorigny (2019), em seu livro “As abolições da escravatura no Brasil e no Mundo”, parte de um parâmetro amplo para discutir o assunto. O que chama a atenção em sua argumentação é a ênfase dada ao Brasil, país categorizado como o último bastião da escravidão.

A abolição pode ser atribuída à “nova consciência desenvolvida por intelectuais como decorrência das ideias que circulavam a partir da Revolução Francesa e do Iluminismo” (Ibidem) e também a partir dos movimentos realizados pelos escravizados. Sobre esse assunto, Pinsky discorre:

Pesquisas recentes comprovam que, tanto nas ilhas caribenhas como no interior das fazendas paulistas, os escravos encontraram formas de resistência e de revolta que ameaçavam diretamente a vida de senhores e capatazes, além de provocar a queda da rentabilidade das propriedades, fugas, suicídios, indolência no trabalho e mesmo ameaças à integridade física dos opressores foram tornando essa forma de relação de trabalho superada. Jornais brasileiros das últimas décadas do século XIX contém artigos e reportagens clamando pelo fim da escravidão, até em nome de um “branqueamento” da população (DORIGNY, 2019, p. 9).

Os defensores da escravidão tinham vários argumentos para que ela prosseguisse. No debate parlamentar sobre as “Leis Mackau”, em abril de 1845, na França, eles diziam que os escravizados eram felizes e que a situação poderia ser melhor do que a dos proletários das minas ou das fábricas (Idem, p. 14). Agénor de

Gasparin (1810-1871), dirigente da Sociedade Francesa pela Abolição da Escravatura, contra-argumentou com ironia:

Vejam estas criaturas felizes! São vendidas na feira. Só em Guadalupe, em 15 anos, mais de um terço da população escrava foi vendido, 38 mil escravos de 90 mil. Os escravos são felizes! E eles fogem, fogem de todos os lugares. Vós sois obrigados a duplicar as guarnições; em 5 anos, elas aumentaram de 5 para 9 mil homens. Vós duplicais as guarnições, e os soldados franceses perecem às centenas e aos milhares para impedir as fugas dos negros, para proteger as portas de sua prisão. Eles são felizes! E vós sois obrigados a escrever em sua lei que eles são proibidos de ter barcos. Vós temeis então que eles fujam dessa felicidade que tanto se alardeia! (Idem, p. 13).³

Por meio dessa fala, conclui-se que o uso de força era indispensável para se manter escravizados. Quanto mais escravizados se tinha, maior tinha de ser a força de contenção. Victor Schoelcher⁴ (1804 - 1893) dizia que “para evitar um levante geral incontrolável, a única solução era a abolição imediata da escravatura” (Idem, p.14). Dentre as formas de resistência dos escravizados, destaca-se o envenenamento dos animais ou dos próprios senhores. As tarefas domésticas ficavam a cargo dos escravizados e o envenenamento podia se dar através da utilização de plantas tóxicas. Essa questão gerou grande medo nos senhores que, para reprimir o ato, aplicavam castigos extremos, sempre suspeitando do envenenamento da comida ou da água do poço. As *plantations*⁵ viviam em constante tensão. Também acontecia o assassinato do senhor ou de seus fiéis como uma forma de vingança individual gerada por algum tipo de pressão insuportável. Outros exemplos de forma de rejeitar a escravidão eram: (1) A recusa de gerar filhos. As normas jurídicas, como o Código Negro Francês, estipulavam que a criança possuía a mesma condição que a mãe, independente do pai, ou seja, se a mãe é escravizada, conseqüentemente, o filho é escravizado. Os Abortos e infanticídios eram frequentes. (2) Suicídios durante a travessia dos navios negreiros. (3) Motins durante a travessia dos navios. (3) Fuga das *plantations*.

³ A. de Gasparin, pronunciamento na Câmara dos Deputados, abril de 1845. Sobre os projetos de lei do barão Mackau, ministro da Marinha, extraído do L'Abolitioniste français, no 7, julho de 1845 (DORIGNY, 2019, p. 20).

⁴ Jornalista e político francês.

⁵ Esse termo se refere a toda estrutura das grandes propriedades do período colonial (DORIGNY, 2019, p. 19).

No Brasil, os escravizados fugitivos se refugiavam fora do alcance das tropas portuguesas, assumiam o controle de determinada terra ou zona e tornavam-se quase Estados autônomos, conhecidos como quilombos. Sobre a repressão no Brasil:

[...] na chegada às *plantations*, o escravo era obrigado a mudar de identidade. Batizado, tinha de romper com sua religião. Dotado de um novo nome, tinha de esquecer o seu, assim como sua língua; por fim, músicas e danças da África eram proibidas, sendo consideradas como superstições e até pretextos para complôs. O escravo era desculturado, despojado de sua vida interior, forçado a se curvar às novas normas impostas por aquele que havia comprado sua força de trabalho e a totalidade de sua pessoa. Na realidade, essa aculturação imposta nunca foi total: as culturas africanas sobreviveram e se transformaram de múltiplas formas, integrando elementos cristãos, até mesmo muçulmanos; as músicas e as danças se perpetuaram, com frequência clandestinamente, bem como as práticas medicinais à base de plantas. A própria formação das línguas crioulas traduziu a recusa de assimilar a identidade dos senhores e foi um meio de se comunicar sem ser compreendido por eles. Essas formas imateriais da rejeição do escravo ao seu status de desenraizado à força perdurariam em muitas sociedades depois do fim da escravidão, em Cuba, no Haiti, no Brasil ou na Jamaica. (DORIGNY, 2019, p.18)

Apesar de todos os atos de resistência, a única rebelião que conseguiu mudanças no regime escravocrata foi a de São Domingos, entre 1791 e 1803, impondo primeiramente a abolição e, em seguida, a independência. O movimento de abolição da escravatura se deu de várias maneiras. Existiam os abolicionistas “moderados”, em maior número, que defendiam uma abolição por etapas. Já os abolicionistas “radicais” queriam o fim imediato da escravidão. Ambos compartilhavam o entendimento, no entanto, que a sociedade colonial sem escravizados era não só possível como também a única maneira de dar continuidade às colônias existentes, possibilitando a criação de novas. No Brasil, o tráfico negreiro era intenso, transportado quase com exclusividade de Portugal. Mais de 4 milhões de pessoas foram vendidas por Portugal, trazidos de Angola, Golfo da Guiné e Moçambique, costa leste da África.

O tráfico foi abolido em diversos países como uma tentativa de abolição gradual da escravidão. Dois exemplos, a Inglaterra, em 1807, e os Estados Unidos, em 1808. Porém, em nenhum dos países a medida levou ao fim da escravidão. Pelo contrário, o número de escravizados só cresceu. No cenário brasileiro, o número de escravizados também continuou crescente:

O mesmo aconteceu no Brasil, onde a escravidão só foi abolida em 1888, bem depois da abolição do tráfico. Assim, mesmo considerando os tráficos ilegais e clandestinos, a escravidão sobreviveu à suspensão do abastecimento: logo se instalou uma dinâmica interna, que incitava a uma forte natalidade, o que permitia não apenas manter o contingente servil, mas aumentá-lo de modo espetacular (DORIGNY, 2019, p. 39).

Entre os anos de 1829 e 1850 o País importou mais de 50 mil escravos anualmente. Apesar da escravidão maciça, não foi produzido nenhum movimento antiescravista e abolicionista, embora as revoltas e as fugas das *plantations* eram constantes:

[...] a multiplicação dos quilombos foi um dos componentes onipresentes da sociedade brasileira e, hoje, da memória coletiva. Essa dissonância tem duas causas: por um lado, neste novo país, cuja independência (1822) foi proclamada não por um movimento nacional autônomo, mas pelo herdeiro do rei de Portugal refugiado no Rio de Janeiro para fugir da invasão napoleônica (1808), a constituição de uma elite externa aos meios econômicos ligados à escravidão foi tardia; por outro, a escravidão era considerada “natural”, pois estava presente em todas as camadas de uma sociedade marcada pelos valores de hierarquia e de desigualdade, fortemente estruturada por uma Igreja católica bastante conservadora e ela própria proprietária de escravos (DORIGNY, 2019, p. 41).

No Brasil, a primeira tentativa de enfraquecer a escravidão foi a lei que vetava a introdução de novos escravos, votada em 1831, sob pressão inglesa. Todavia, ela não foi aplicada. Em 4 de setembro de 1850, o Brasil promulgou uma lei que proibia o tráfico. O artigo 3 da lei dizia o seguinte:

São autores do crime de importação ou de tentativa de importação o proprietário, o capitão ou o comandante do navio, o piloto e o contramestre do navio, assim como o supercargos. São cúmplices a tripulação e aqueles que auxiliarem o desembarque dos escravos no território brasileiro, bem como os que ajudarem a ocultá-lo das autoridades, impedir o apresamento em alto-mar ou as medidas legais após o desembarque (Idem, p. 77).

O tráfico prosseguiu. A Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, teve grande importância no processo de abolição: “Toda criança que nascesse de uma mãe escrava (“ingênuas”) era livre ao nascer; todavia, ela devia permanecer na casa do senhor de sua mãe até os 21 anos e trabalhar de acordo com sua idade” (Idem, p. 78). Em 1880, foi instituída a Lei dos Sexagenários que “libertava os escravos de mais de 60 anos, com uma compensação financeira para o proprietário paga pelo Estado, mas, entre 60 e 65 anos, o escravo libertado devia ainda serviços a seu senhor, pois

sua plena liberdade seria adquirida aos 65 anos” (Ibidem). Devido à expectativa de vida dos escravizados, a lei atingiu poucos.

Dorigny (2019) evidencia que o nascimento de um abolicionismo organizado não apareceu antes dos anos de 1880 e Cuba e Brasil têm como marca serem os últimos polos resistentes à onda antiescravista internacional. No Rio de Janeiro (DF), temos a criação da Sociedade Brasileira contra a Escravidão (1880) e a revista *O Abolicionista*, de Joaquim Nabuco. Denúncias também eram publicadas na *Revista Ilustrada* de Angelo Agostini. A Figura 3, a seguir, é capa da revista:

Figura 3 – Escravidão ou morte



Fonte: Revista Illustrada, nº 222 , 1880.

Em 13 de maio de 1888, ocorreu a lei de abolição, que foi instituída depois de estados inteiros já terem abolido a escravatura, cujos exemplos são o Ceará e o Amazonas. “O Brasil era o último país a abolir a escravidão, pelo menos aquela oriunda da colonização europeia inaugurada nesta parte do mundo bem no início do século XVI” (DORIGNY, 2019, p. 77). Essa realidade reflete diretamente na

composição do cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro e a construção dos comportamentos sociais, fatos que serão comentados nos próximos tópicos.

1.2 As Habitações do Centro da Cidade do Rio De Janeiro

Durante a Velha República, o Rio de Janeiro passou por algumas reformas no centro da cidade. Para entender esse processo, é necessário falar primeiramente sobre as reformas que aconteceram no Brasil durante o período colonial e tiveram continuidade na Velha República. Vaz (1994) destaca que, entre a segunda metade do Século XIX e as primeiras décadas do Século XX, o Rio de Janeiro era uma pequena cidade comercial com feição colonial que foi se transformando em uma cidade industrial com aspectos de uma metrópole capitalista, destacando:

[...] Nesta transição a substituição do trabalho escravo pelo assalariado, a formação de mercados e a mercantilização de bens, inclusive a moradia e o trabalho, a decadência da cafeicultura fluminense, o desenvolvimento dos setores secundário e terciário da economia, a definição de novas categorias sociais e a substituição de elites no poder, com a queda do império e a proclamação da República. O crescimento demográfico foi intenso: a população aumentou de 235.000 habitantes em 1870 para 522.000 em 1890. Foram criados modernos serviços públicos: sistemas de transporte coletivo (bondes puxados a burro e estradas de ferro), de esgoto, de abastecimento de água, telégrafo, iluminação a gás, telefone, energia elétrica, etc. (VAZ, 1994, p. 582).

Vaz (1994) oferece uma definição para um tipo de moradia presente, chamando-as de “Habitações Coletivas Insalubres” que surgiram em razão de

[...] a necessidade de moradias baratas para trabalhadores, a limitada disponibilidade de construções para atender a esta demanda, os altos aluguéis, a possibilidade de obtenção de bons rendimentos por parte dos privilegiados proprietários e arrendatários de prédios e terrenos [...] (VAZ, 1994, p. 582).

Estas são as habitações às quais ela se refere:

As estalagens eram grupos de minúsculas casas térreas enfileiradas - os quartos ou casinhas -, de dimensões, compartimentos e demais elementos reduzidos ao extremo, que surgiram por volta de 1850. As casas-de-alugar, cômodos, ou casas-de-cômodos, eram casas subdivididas internamente que se multiplicaram no período republicano. Estas eram as formas possíveis de aproveitamento do restrito espaço disponível nas antigas freguesias centrais. Assim, os quintais e terrenos livres foram cobertos de frágeis casinhas e, posteriormente, casas foram desocupadas e subdivididas em cômodos. Lotes

e casas eram encortiçados e transformados em estalagens e casas-de-cômodos. Apesar de serem objetos arquitetônicos de formas diferentes, são iguais em sua essência, não apenas por serem indistintamente chamados de cortiços, nem por terem os mesmos elementos de uso coletivo - w.c, banheiro, tanque, pátio ou corredor -, mas também por serem todos produtos resultantes de um mesmo sistema de produção de moradias. Neste sistema, proprietários cediam seus imóveis (casas, quintais, terrenos) a terceiros que investiam pequenas economias na construção de casinhas ou na subdivisão das edificações existentes. Os aluguéis eram considerados exorbitantes e os rendimentos fabulosos. Construir pequenos cortiços tornou-se uma prática comum entre proprietários e arrendatários de imóveis; na virada do século estavam presentes por toda a cidade, abrigando considerável parcela da população (VAZ, 1994, p. 583).

Os agentes de saúde detectam que a aglomeração desse tipo de habitação tinha como consequência a redução das condições de higiene, que poderiam contribuir para epidemias de doenças como a cólera, a varíola e a febre amarela. Como medida de controle, as habitações coletivas foram condenadas a desaparecer e substituídas por “habitações higiênicas”⁶. Para enfraquecer o surgimento de novas habitações insalubres, foi restringida a construção de novas moradias, foram impostas normas higiênicas e realizada a intervenção direta (fechamento de cortiços). Para fortalecer esse tipo de repreensão, temos o interesse empresarial que, com o viés empreendedor, queria introduzir novas edificações no Rio de Janeiro. Os ataques às habitações eram diversos:

Sucediam-se as denúncias de médicos higienistas, relatórios de engenheiros sanitaristas, pareceres de comissões de notáveis e editoriais da imprensa, apontando, por um lado, para as péssimas condições físicas das moradias (insalubridade, má distribuição dos espaços internos, falta de iluminação e ventilação, insuficiência e deficiência de instalações sanitárias) e conseqüente degradação da saúde da população moradora nessas condições e, por outro lado, para a superlotação, a promiscuidade e a depravação moral que as acompanhava (VAZ, 1994, p.584).

O empresariado, como previsível, se beneficiou dessa condição. O Estado Imperial concedeu aos construtores o direito de desapropriação de prédios e terrenos, a isenção de impostos e também das taxas de alfândega para importar materiais de construção durante anos. O termo “cortiço” ganhou conotação negativa. O cortiço “Cabeça de Porco”, um dos maiores do Rio de Janeiro, “foi consagrado como símbolo das habitações coletivas insalubres do século XIX” (VAZ, 1994, p. 584).

⁶ Habitações segundo as normas impostas pelo Estado.

Para criar as habitações higiênicas com valores compatíveis ao bolso do trabalhador, as concessões para os empresários eram necessárias. Porém, poucas habitações foram construídas e muitas concessões foram cedidas. A notícia da demolição do “Cabeça de Porco” foi noticiada no Jornal “O Paiz”:

A vista do que expôs o inspector geral de saúde pública em officio de 17 do corrente mês, relativamente ao estado do cortiço denominado Cabeça de Porco, o qual se compõe de habitações insalubres e por suas péssimas condições higiênicas se acha constituído em verdadeiro foço de infecção, além de ter sido construído sem licença da Illma⁷. Câmara municipal e com infracção das respectivas posturas, em terreno cedido para o prolongamento da antiga rua de Sant’Anna, tornando-se assim obstáculo à execução deste importante melhoramento, projetado há cerca de 40 anos, mandou o Sr. Ministro do Império ao mesmo inspector geral que, de acordo com as decisões constantes dos avisos de 18 de setembro e 4 de março último, providencie para que seja quanto antes fechado o mesmo cortiço, até que possa o governo resolver sobre a sua demolição. (O Paiz, 17 de jun de 1886, p. 1)

Apesar do apelo à condição sanitária das habitações higiênicas, Vaz (1994) destaca que a realidade era bem diferente:

Apesar da ênfase nas condições técnicas e de higiene dos projetos, radicalmente opostas às das habitações coletivas existentes, a sua concepção enquanto organização de espaço de moradia pouco diferia delas, pois mantinha os cubículos (quartos para celibatários) e as instalações sanitárias e de serviço coletivas. [...] As novas posturas municipais incentivaram a proliferação dos tipos intermediários entre as habitações coletivas e as vilas higiênicas; referimo-nos às avenidas, que podem ser consideradas como estalagens higienizadas. Muitas surgiram da modernização de antigos cortiços que eram reformados ou tiveram suas instalações sanitárias ampliadas ou melhoradas, como no caso do romance de Aloísio de Azevedo, em que, depois de uma reforma, a Estalagem de São Romão se tornou a Avenida São Romão. As novas habitações coletivas - as avenidas - se difundiram nas novas áreas de expansão. Mas a higiene e o moderno tinham seu preço: os moradores de cortiços não podiam pagar os novos e altos aluguéis, inclusive o das casas subsidiadas. Excluía-se dos benefícios da modernização os seus destinatários específicos. **Iniciava-se o processo de melhoramento das moradias com substituição dos seus moradores** (VAZ, 1994, p. 585, grifo nosso).

Para que novos cortiços não fossem erguidos, o município também baixou medidas para ampliar a zona de proibição de cortiços na área central. A quantidade de cortiços foi impactada e, conseqüentemente, diminuída. O serviço de higiene tinha papel ativo no fechamento e na aplicação de multas. Havia um impasse, pois o serviço

⁷ Como escrito.

de higiene pedia reformas e melhorias para que o cortiço continuasse em funcionamento, mas o órgão municipal de licenciamento de construções não autorizava essas obras. Vaz (1994) comenta:

A legislação tornou-se um dos instrumentos mais eficazes na eliminação dos cortiços, pois proibia a abertura de novos e restringia a permanência dos existentes. Apesar de algumas exceções, as habitações coletivas que resistiram à ação da legislação não sobreviveram ao ataque de duas novas forças: a renovação urbana e a valorização imobiliária (VAZ, 1994, p. 585).

A figura 4 é uma foto do cortiço “Cabeça de Porco”:

Figura 4 – Cortiço conhecido como Cabeça de Porco na Zona Portuária em 1880



Fonte: Foto de Marc Ferrez.⁸

Como demonstrado neste tópico, o processo de reforma do centro do Rio de Janeiro e o incômodo com os cortiços acontece desde o surgimento desse tipo de habitação no centro da cidade, ou seja, uma preocupação presente durante o Brasil império. No próximo tópico, abordaremos algumas reformas que ocorreram durante a Belle Époque, que deu continuidade de forma intensa à demolição dos cortiços e outras mudanças no cenário urbano e social do Rio de Janeiro.

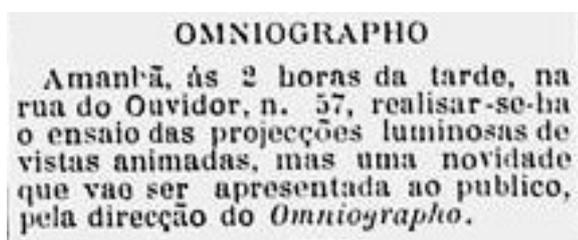
⁸ Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/cabeca-de-porco-o-maior-cortico-da-historia-do-rio>. Acesso em: 17 dez. 2022.

1.3 A Belle Époque Carioca e As Reformas Urbanas

A *Belle Époque* se faz importante nessa exposição, pois dialoga diretamente com a chegada e a expansão do cinema na cidade do Rio de Janeiro. Contextualizada primeiramente no âmbito temporal, é necessário apresentar alguns dados sobre a primeira sessão de cinema⁹.

Ferreira (1986) indica que não se sabe quem realizou a primeira sessão de cinema no Brasil, mas temos ciência de alguns fatos: a sessão foi realizada com a utilização da invenção *Omniografo* para projetar imagens; tendo ocorrido na Rua do Ouvidor, n. 57, localizada no Rio de Janeiro – DF, em 8 julho de 1896. São sugeridos alguns nomes como possíveis promotores da sessão: Fred Figner, Vittorio di Maio, Cunha Sales, Paschoal Segreto, Francisco de Paola (FERREIRA, 1986, p. 14) e Henri Paillie (PRIMEIRA..., 2011). A Figura 5 anuncia o ocorrido:

Figura 5 – A primeira sessão de cinema



Fonte: Gazeta da Tarde, 7 de jul. de 1896, ed. 187, p. 2.¹⁰

O Rio de Janeiro, em 1896, sofria mudanças, principalmente devido à proximidade dessa data à Proclamação da República, em 1889, apenas sete anos antes. O fato de o Rio de Janeiro ser, à época, a capital do Brasil causava um anseio de transformação na cidade. Moreno (1994, p. 15) nos aponta que, “neste período, 1896 -1911, o Brasil era, na verdade, uma república novíssima, ainda com resquícios aristocráticos da monarquia destituída em 1889”. O recorte entre os anos de 1896 - 1911 está amparado por uma definição dada por Araújo (1976), na qual considera este período como “A Bela Época do cinema brasileiro”. Esse termo, Bela Época, faz

⁹ O aprofundamento no tema “Cinema” será maior em capítulos seguintes.

¹⁰ “Omniographo – Amanhã, às 2 horas da tarde, na rua do Ouvidor, n. 57, realizar-se-ha o ensaio das projecções luminosas de vistas animadas, mas uma novidade que vai ser apresentada ao público, pela direcção do *Omniographo*” – Transcrição literal.

referência à *Belle Époque* francesa que estava servindo de inspiração para reformas no Rio de Janeiro (DF). O cinema, devido à sua contemporaneidade com as reformas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, foi utilizado como um sinônimo de modernidade, inserindo-se no comportamento carioca e se beneficiando diretamente das novas avenidas inauguradas no centro da cidade, principalmente a Avenida Central. Iniciaremos a seção seguinte comentando sobre o que foi a *Belle Époque*¹¹ na cidade do Rio de Janeiro.

1.3.1 A *Belle Époque* Carioca

Needell (1993, p. 39) demonstra que “A Belle Époque carioca inicia-se com a subida de Campos Sales (1841 – 1913) ao poder, em 1898, e a recuperação da tranquilidade sob a égide das elites regionais”. Também ressalta a importância do Rio em momentos anteriores, sendo um ponto de convergência de todas as tendências políticas da época. Segundo o autor:

Foi lá que o Partido Conservador, cuja força e sustentação dependia principalmente dos fazendeiros do interior fluminense, se formou, para assumir a hegemonia carioca durante a consolidação do Império em meados do século. A cidade sediou movimentos e manifestações que levaram à libertação dos escravos e ao fim da Monarquia. E não importava o quanto as meadas da República Velha fossem fiadas nos estados; no Rio elas eram tecidas, formando uma malha de conspiração, revolta e politicagem (NEEDELL, 1993, p. 40-41).

Campos Sales tomou posse como novo Presidente da República em 1898. Nesse ano, Sales viajou para a Europa e fechou um acordo de renegociação da dívida externa com os maiores credores do Brasil. Azevedo (2003) ressalta que o clima político era favorável, os militares encontravam-se apaziguados, os florianistas¹² estavam politicamente liquidados com pouca representação no congresso e o movimento jacobino¹³ encontrava-se enfraquecido. Sobre a política de Sales:

¹¹ Em uma busca na Biblioteca Nacional, foi constatado que o termo Belle Époque é utilizado no Jornal do Brasil (RJ) a partir do ano de 1951, período pós *Belle Époque*.

¹² Apoiadores de Floriano Peixoto (1839 -1895).

¹³ “Termo importado da Revolução Francesa, cujo significado mudou através dos tempos. No Império, definia os republicanos ardorosos; após a República, os partidários do presidente Floriano Peixoto. Devido às manifestações ruidosas que estes promoviam, jacobino tornou-se sinônimo de desordeiro e hoje identifica o revolucionário radical e extremista” (SILVA, s/d, s/p).

Foi em meio a este clima político favorável que Campos Sales desenvolveu um discurso de neutralidade, condenando a disputa política e exaltando a técnica como instrumento privilegiado de um governo. Este, buscou transmitir uma postura de elevação dos conflitos por interesses de grupos e a imagem de neutralidade e de imparcialidade administrativa. Para Campos Sales, um político historicamente ligado aos interesses da oligarquia cafeeira paulista, a conduta pragmática e de caráter técnico seria a primeira condição ao sucesso para qualquer presidente do Brasil. Campos Sales havia apoiado as teorias separatistas de seu irmão, o arauto da “pátria paulista”, Alberto Sales, em uma prova de seu espírito prático, pouco afeito à morosidade dos processos de ajustamento político, típicos das democracias (AZEVEDO, 2003, p.174-175).

O fato de o Rio de Janeiro ter se desenvolvido como Corte e como principal porto no Século XIX fez da cidade um centro político, social e econômico do Novo Império. O governo do presidente Campos Sales reafirmou a necessidade da penetração europeia e encorajou tal ação. Para isso, incentivou a imigração, que “foi crucial para a elite paulista desde 1888, pois era considerada fundamental para um desenvolvimento nos moldes europeus” (NEDELL, 1993, p. 54). O sucessor de Sales foi Rodrigues Alves (1902 – 1906). Alves havia sido um dos próceres do Partido Conservador no Império, ministro das Finanças no início da República e também Presidente do Estado de São Paulo. Tinha como destaque o combate com sucesso de epidemias por meio de reformas modernizadoras. Alves argumentou que uma reforma do porto do Rio de Janeiro era fundamental para atrair imigrantes, o capital e o comércio europeu. Um dos seus primeiros atos foi a nomeação de Pereira Passos (1836 – 1913) para a prefeitura do Rio de Janeiro e também a nomeação de Oswaldo Cruz (1872 – 1917) para erradicar a peste bubônica, a febre amarela e a varíola na cidade (Idem, p. 54-55).

O ministro dos Transportes e Obras Públicas, Lauro Müller (1863 – 1926), entregou a direção de reformas do porto a Francisco de Bicalho (1847 – 1919) e as vias adjacentes a Paulo de Frontin (1860 – 1933), responsável pela abertura da Avenida Central que atravessa a Cidade Velha¹⁴ até as docas. Pereira Passos era encarregado do planejamento global da cidade do Rio de Janeiro. Needell faz um comentário sobre essas reformas:

Grande parte do estreito, abafado e confuso mundo proletário da Cidade Velha veio abaixo: ruas foram alargadas, recebendo mais ar e luz, e foram melhor interligadas, graças à demolição de velhos edifícios, alterações no traçado de antigas ruas e abertura de novas. O setor norte do cais, sob

¹⁴ Rio de Janeiro antes das reformas.

responsabilidade de Müller, foi aterrado, modernizado e costeado por uma grande avenida (a atual Rodrigues Alves) (NEEDEL, 1993, p. 56).

A Avenida Central era uma solução para um problema de infraestrutura urbana do Rio de Janeiro e tinha como objetivo resolver a questão da distribuição dos produtos do porto com o comércio localizado no centro da cidade. Azevedo explica:

A disposição geográfica dos morros da Conceição, Livramento, Providência, Saúde, Gamboa e do Pinto, deixava o porto isolado do centro comercial do Rio de Janeiro. As únicas possibilidades para o escoamento das mercadorias do porto estavam na Rua da Prainha e no antigo Caminho do Valongo, posteriormente chamado Rua Camerino. Esta última alternativa esbarrava em um emaranhado de ruas estreitas que comprometeriam o trânsito no centro da cidade. Algumas outras soluções foram imaginadas, inclusive túneis cortando a barreira de morros. No entanto, a melhor alternativa para evitar-se a demolição de quarteirões muito pequenos e para aproveitar a área mais valorizada e economicamente mais ativa da cidade foi a da projeção de uma avenida pela Prainha, até o Largo de Sta. Luzia (AZEVEDO, 2003, p. 249).

Apesar da justificativa, a avenida foi construída também com o viés de embelezar a cidade do Rio de Janeiro, contando com aproximadamente 2.000 metros de extensão e 33 de largura (AZEVEDO, 2003). Paulo Frontin se inspirou nas vias radiais construídas por Eugène Haussmann (1809 – 1891) no século XIX. Frontin viajou para Paris e trouxe consigo a influência da arquitetura da Belle Époque francesa. Sobre esse assunto:

A menos de dois anos antes do início da Grande Reforma Urbana de 1903-1906, Frontin havia viajado à Paris, onde pode conhecer o que os engenheiros brasileiros da época concebiam como uma das maiores manifestações urbanísticas do progresso e da civilização. Desta viagem extraiu aprendizados que aplicou à nova avenida, como um *Round Point*, obra típica da reforma Haussmann e a construção de refúgios arborizados no centro da avenida, típico da Paris reformada, assim como as amplas calçadas - com 7,5 metros cada - idealizadas para fazer-se o *promenade* diante as lojas que ostentariam as últimas novidades do "progresso" e da "civilização" (Ibidem).

A Comissão Construtora da Avenida Central criou o concurso de fachadas como uma medida para incentivar o embelezamento da avenida, que era vista pela população da época como uma obra elegante. A avenida foi recebida pela população como um símbolo de progresso e modernidade. Azevedo continua:

Além de apresentar toda uma infraestrutura técnica das mais desenvolvidas para os padrões brasileiros da época, com cabos de luz, fios de telefone e tubos de gás subterrâneos, além de tecnologias modernas de calçamento viário, a Avenida Central apresentou toda uma significação do progresso material como propiciador da civilização, como era típico entre as elites republicanas (AZEVEDO, 2003, p. 251).

Um dos termos que chama atenção em relação a esse período é a ideia de civilização. Norbert Elias (*apud* AZEVEDO, 2013) aponta que a ideia de “civilité”, gênese de “civilisation”, existe desde o Renascimento. Várias regras de conduta comportamental eram ditadas pelas “elites” de várias cidades europeias. Azevedo explica:

“Civilité” era polimento, compreensão e execução de uma regra de conduta que, na Europa do século XVI, identificava aquele que a praticava como sendo um indivíduo civilizado - “civilisé”. Já “civiliser” indicava a ação de polir, de adequar alguém a um padrão comportamental definido (AZEVEDO, 2003, p. 28).

O termo em português “civilização” surgiu em outro momento em meados do século XVIII, com ligação com a palavra francesa “civilisation”. Abrindo essa discussão:

Segundo Jean Starobinsky, ela emerge enquanto termo unificador de várias ideias, referindo-se não somente àquelas associadas às práticas da polidez, como a precedente “civilité” significava, mas também às próprias de outros campos de significações. Assim o era com o campo econômico, por ela contemplado através da ideia de desenvolvimento deste, que se encontrava contido, ao contrário de “civilité”, no campo de significações que remetia ao termo “civilisation”. A palavra “civilização” destaca-se também por, no dizer de Émile Benveniste, inculcar uma nova visão de mundo. Ela surge em meados do século XVIII, no contexto de afirmação e expansão das ideias iluministas. Este termo galvaniza uma série de ideias típicas do Iluminismo, como a ideia de progresso material, de desenvolvimento da História etc. Logo, a palavra “civilização” emerge no século XVIII, e não antes, porque é neste momento que a sociedade europeia tem necessidade dela, que a demanda, instada pelas novas ideias que se faziam presentes no Setecentos (AZEVEDO, 2003, p. 29).

Continuando a discussão, o autor nos aponta que “civilização constitui, portanto, a ação de civilizar, de dotar de civilidade aqueles que são rudes, camponeses, jovens ou bárbaros e que, supostamente, necessitam de tal ação” (AZEVEDO, 2003, p. 31).

Para contextualizar o que estava sendo feito, vale ressaltar a formação do “Morro da Favela”, localizado no “Morro da Providência”. É interessante que seu processo de formação ocorre desde a demolição do “Cabeça de Porco”, citado anteriormente. Primeiramente, os ex-moradores do “Cabeça de Porco”, desapropriados em 1893, levaram ripas de madeira para o Morro da Providência, no qual construíram moradias. Em 1897, os soldados que retornaram da Guerra de Canudos¹⁵ também se instalaram no Morro da Providência. Mattos (2007), explica:

No beligerante arraial baiano [canudos], a tropa do governo ficara na região de um morro chamado Favela, sendo esse o nome de uma planta resistente, que causava irritação no contato com a pele humana. Por abrigar pessoas que haviam tomado parte naquele conflito, o Morro da Providência foi popularmente batizado de Morro da Favela. O apelido pegou, e na década de 1920 as colinas tomadas por barracões e casebres passaram a ser conhecidas como favelas (p. 1).

É interessante notar que o Estado, em um primeiro momento, aplicava maior repreensão ao Morro de Santo Antônio, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, formado entre 1893 e 1894 por soldados que combateram na Revolta da Armada¹⁶. O Morro da Favela ficava longe da região portuária e tinha um alto percentual de população negra, sendo uma área considerada como violenta e incivilizada, Mattos (2007). Explica:

Foi assim que, por um lado, a localização dessa colina deixou-a protegida das marretas municipais em um momento inicial. Por outro, contribuiu para que ela fosse considerada o território por excelência das “classes perigosas” – conceito esse que, na prática, colocava os pobres como perigosos. Assim como os antigos cortiços, as favelas do início do século XX eram vistas como um problema de saúde pública e segurança. Mas o contexto no qual elas ganhavam notoriedade era outro, O Rio de Janeiro estava sendo construído como uma nova cidade, moderna, europeizada, capaz de ser o cartão-postal da recém-criada República. Contrariando esse ideal, as favelas passaram a ser vistas como outras cidades, corpos estranhos dentro da urbe formal. As reformas urbanas do prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913) foram a maior realização daquela época. Entre 1902 e 1906, as principais ruas do Centro foram alargadas e novas artérias foram abertas, entre as quais a imponente Avenida Central. Quarteirões inteiros de cortiços foram destruídos. Quem não podia arcar com os custos do transporte e morar nos subúrbios teve de se virar para permanecer na valorizada área central. As habitações coletivas situadas nas suas imediações foram uma opção. Outra alternativa bastante aproveitada foram os seus morros. A expansão das favelas durante a Reforma Passos transformou-as na principal representação de moradia popular, substituindo as habitações coletivas. Para jornalistas e escritores, a pobreza agora se encontrava ali. No fim da década de 1900, o Morro da

¹⁵ Conflito armado no interior da Bahia entre 1896 e 1897.

¹⁶ Foi um levante organizado pela Marinha entre os anos de 1891 e 1894.

Favela passou a ser considerado o lugar mais perigoso da capital, reforçando a má fama conquistada por seus moradores depois da participação na Revolta da Vacina, em 1904 (p. 1-2).

Para embasar a colocação apresentada, recorri à Biblioteca Nacional, tendo encontrado registros de repressão em relação ao Morro da Favela. No entanto, essa repressão ocorreu apenas 15 anos depois da criação do Morro da Favela. A atuação foi principalmente da Diretoria de Saúde, repreendendo as habitações que ali estavam. A seguir, a Figura 6 representa a manchete da reportagem relatando as condições desses lugares.

Figura 6 – Uma visita ao morro da favela



Fonte: Jornal do Brasil (RJ) – 12 de jun. de 1907, p. 3.

Apresentação:

Visitamos ontem, pela manhã, o morro da Favela, antigo morro da Providencia, e tão celebrado arrabalde constituído pela legenda policial como capital da desordem, como um sitio que não se atravessa sem ser vítima de um assalto em que não raro assassinado. A nossa visita foi motivada pelo edital da repartição de higiene que só agora, após mais de 15 anos de aglomeração, descobriu que ali não há água, nem higiene, nem há condições de vida e nem de segurança. Convém dizer que a ação da autoridade sanitária é secundada pela da polícia e pela da Prefeitura Municipal, que,

entretanto, cobra ali impostos ¹⁷. Comparecemos naquele campo de observação cerca de 10 horas da manhã, e, apesar de só anteontem terminar o prazo dado para as mudanças, de um golpe de vista verificamos que de há muito se fazia a derrubada de casebres. O morro da Favela, pela entrada da rua da América, por onde subimos, é de formação rochosa e apresenta um declive suave na sua vertente, permitindo o acesso muito bem. No terreno granítico, uma escada de pouco mais de um metro de largura aberta à picareta dá entrada a cidadela do pauperismo, que se apresenta aos olhos do visitante com os seus estreitos becos e bibocas atonetados de casinhas, umas feitas a sopapo, outras de madeira poucas de frontal e caiadas e outras só de latas, sarrafos. Quase todas com os telhados de zinco calçado a pedra e de porta e janela (Jornal do Brasil (RJ) – 12 de jun. de 1907, p. 3).

As povoações:

O morro da Favela compreende três seções: a 1ª, a entrada do lado da usina elétrica da Central do Brasil, é a mais pobre. Já quase toda arrasada pelo pessoal da higiene: a 2ª, com um panorama encantador à vista, dispoendo já de uma venda e confeitaria: as construções ali ainda são do gênero da 1ª seção e a 3ª no alto da Favela, em torno da Capela de Nossa Senhora da Penha, bastante alegre, quase aseada, muito habitada e com saída por vários pontos para a cidade. Não será exagero dar ao morro da Favela uma população de 2.000 almas; seguramente elas ali estão por esta mesma notícia se poderá avaliar do que vimos e ouvimos quando não atendemos nem a uma quarta parte dos moradores do famoso aldeamento (Jornal do Brasil (RJ) – 12 de jun. de 1907, p. 3).

“Golpe de Vista”:

O nosso golpe de vista, ao abrangermos todo o cenário da pobreza que ali rasteja em um acotovelamento humano foi o mais doloroso possível, porque as mulheres e as crianças já acostumadas aos maus-tratos das autoridades, tomando-nos por tal entre aterrorizados e fugitivos, choravam pedindo-nos por tudo que lhes não derrubássemos as casas e apontavam-nos os filhos lacrimosos sumidos de medo por detrás dos escombros dos montes de lata e dos homens da higiene que sem piedade na sua fains [como escrito] iam derrubando na missão horrenda de expor ao sol e a chuva o albergue dos desprotegidos da sorte. Viúvas com seis e oito filhos em derredor, **mulheres brancas¹⁸ de cor**, velhos servidores da Pátria com 20 e tantos anos de serviço militar e as campanhas feitas, chefes de família tendo os tetos derrubados e os seus cacaréos na rua, indignados, entre chorosos e ameaçadores ao saber-nos do “Jornal do Brasil”, pediam-nos reclama, expor ao Sr. Presidente da República [Afonso Pena] a sua triste situação. A alguns se derrubavam as casas ainda com as famílias dentro, desumanamente. A dor humana, entretanto, é comunicativa, contagiosa; aquela gente chorava. Os nossos olhos anuviaram-se, aquelas vozes, como gemidos, avassalavam nosso espírito uma zoadá assaltou nossos ouvidos e pressentimos qualquer coisa que nos caia dos olhos, era uma lagrima. Que chefe de família, que pai, que filho, que mão, que irmão, que homem verdadeiramente digno desse

¹⁷ Esse relato é interessante, pois demonstra a posição do governo em relação a esse tipo de moradia. Se o governo cobra impostos, quer dizer que ele sabe da existência dessa condição, porém, apenas arrecada e não promove melhorias.

¹⁸ Essa colocação reflete o pensamento racista da época.

nome iria ali vendo tanta infelicidade, um conjunto tão vasto de misérias que não se comovesse se não apiedasse daquela gente que viu os seus lares, a sua casa arrebatada pela Higiene: Que alma poderia suportar impassível aquele quadro de miséria? (Jornal do Brasil (RJ) – 12 de jun. de 1907, p. 3).

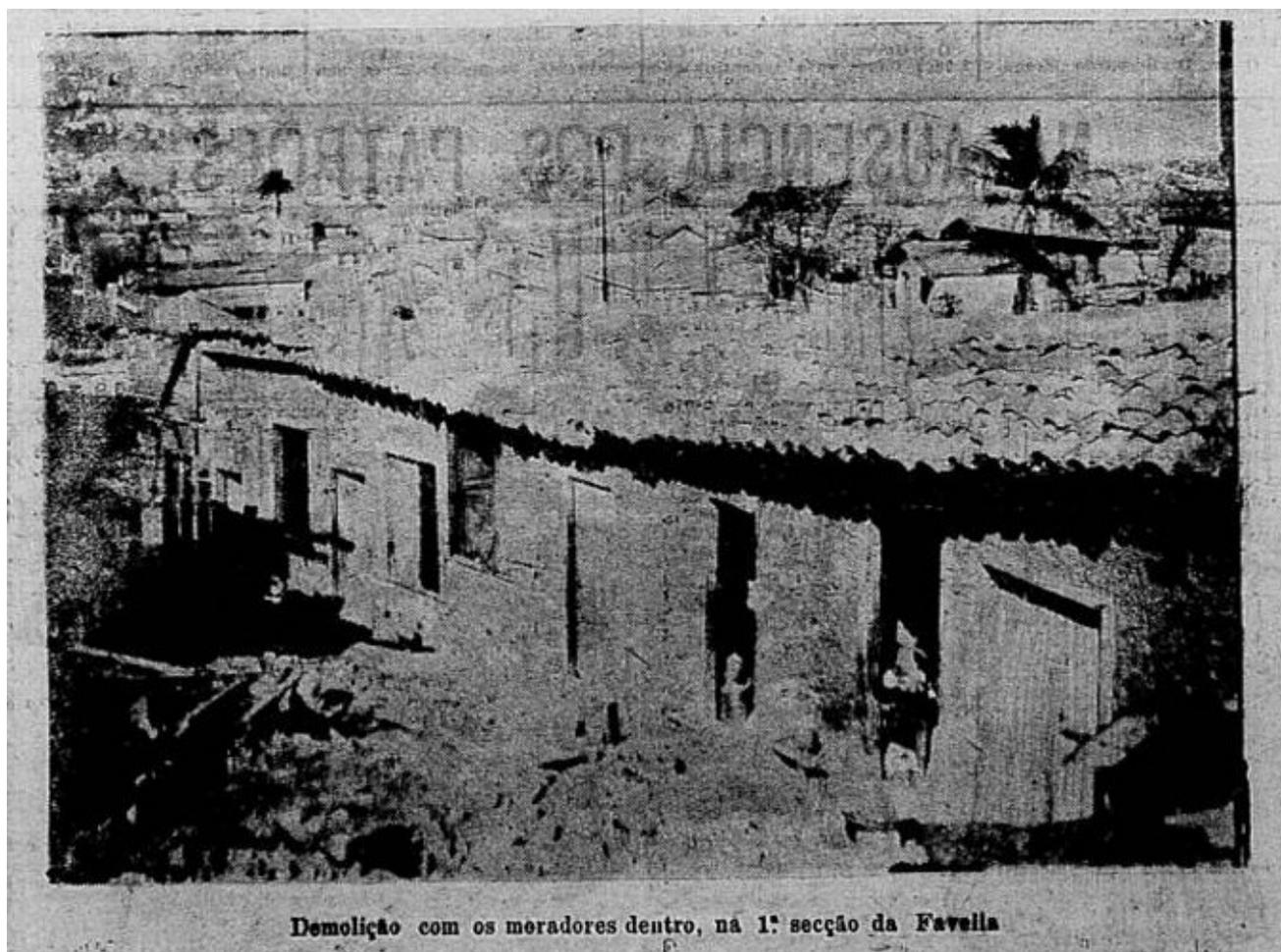
As condições de insalubridade relatadas são um exemplo do tipo de moradia que estava em constante expansão à época das reformas do Rio de Janeiro. As imagens a seguir (Figuras 7, 8 e 9) ilustram esse momento e são fotos que carecem de resolução, embora as legendas originais tenham sido mantidas para ajudar na compreensão.

Figura 7 – 1ª seção da Favela. Derrubada antes de terminado o prazo



Fonte: Jornal do Brasil, 16 de junho de 1907.

Figura 8 – Demolição com os moradores dentro, na 1ª seção da Favela.



Fonte: Jornal do Brasil, 16 de junho de 1907.

Figura 9 – O representante do Jornal do Brasil na Pedra Lisa, 2ª seção da Favela.



Fonte: Jornal do Brasil, 16 de junho de 1907.

Vale pontuar que esse morro ficava afastado do centro da cidade. Apesar do movimento de derrubada, o Morro da Favela existe até hoje (21/11/2022). O processo com o morro de Santo Antônio que ficava no centro da cidade do Rio de Janeiro foi diferente. Essa é a localização do morro em 1906 e o mapa abaixo (Figura 10) registra o planejamento da construção da Avenida Central.

Figura 10 – Mapa Rio de Janeiro, 1906



Fonte: Multi Rio.¹⁹

¹⁹ Disponível em: <https://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/historia-do-brasil/rio-de-janeiro/2913-a-avenida-central>. Acesso em: 17 dez. 2022.

Para narrar um pouco do conflito do morro de Santo Antônio, recorri a algumas reportagens do Jornal do Brasil (RJ).

Reportagem 1:

Foi nomeado fiscal das obras do arrasamento do morro de Santo Antônio, o engenheiro Olegario Herculano da Silveira Pinto (Jornal do Brasil RJ – 26 de jan. de 1900)

Reportagem 2:

Alguns antigos moradores do morro de Santo Antônio por nosso intermédio, pedem ao agente da prefeitura naquela freguesia para que lance suas vistas sobre os pardieiros que vagabundos e indigentes sem domicilio ali estão construindo, e onde diariamente se aglomeram, perturbando assim os moradores das circunvizinhanças (Jornal do Brasil RJ - 17 de set. de 1900)

Reportagem 3:

Os moradores da rua Silva Jardim queixam-se de que uns meninos, residentes nas pequenas casas do morro de Santo Antônio, apedrejam diariamente as casas próximas, quebrando telhados, vidraças e matando aves (Jornal do Brasil RJ – 19 de set. de 1900)

Reportagem 4:

Vistoria: O comendador José Marcellino de Moraes, na qualidade de titular de todos os direitos e obrigações oriundos da concessão para arrasamento do morro de Santo Antônio e aterro da área compreendida entre a praia de Santa Luzia, a começar em frente ao Hospital da Misericórdia e a ponta do outeiro da Gloria e para construção de um cais em toda mencionada área, requereu ao juiz feral uma vistoria dos trabalhos já encetados para cumprimento das obrigações impostas pela concessão. O fim dessa vistoria é ressaltar os direitos do concessionário, isto em virtude das obras iniciadas pela Prefeitura para a Grande Avenida (Jornal do Brasil RJ - 21 de março de 1904)

Reportagem 5:

[...] A nossa bela capital já profundamente melhoradas em suas condições estéticas e de salubridade ainda se ressentia da ausência de grandes obras como a do arrasamento de certos morros que impedem a ventilação da cidade, além de outros inconvenientes. Não há ninguém que conhecesse as desvantagens da existência do morro do Senado que não bem diga hoje os nomes daqueles que tomaram a iniciativa de seu arrasamento, permitindo, ao mesmo tempo que o franco arejamento de uma vastíssima zona da cidade, o surgimento enorme da sua área, local dentro em breves dias transformado em majestosas avenidas ladeadas das mais higiênicas construções. O morro de Santo Antônio é um trambolho que os acidentes do nosso solo legaram a esta cidade para priva-la em uma grande extensão, dessa brisa retemperadora que vem diariamente da baía de Guanabara. Uma antiga concessão autorizava o arrasamento desse morro e o consecutivo aterro da enseada da Gloria e da de Santa Luzia. A falta de capitães e sobretudo de iniciativa fez com que essa medida não fosse sequer principiada. Um forte

sindicato inglês segundo nos informaram propôs-se agora a fazer a gigantesca obra prometida “rasgar admiráveis avenidas, construir belos jardins e praças e dando a cidade o mais agradável aspecto”, pelo que recorreu ao Ministério da Viação em busca de legalizar a concessão havendo encontrado a melhor vontade da parte do Dr. Francisco de Sá [...] Pensa o “Jornal do Brasil” que se é assim uma iniciativa da ordem desta deve ser acorçoada e aplaudida e os poderes públicos não lhe regatearão o necessário apoio. É preciso, porém, que sejam conhecidos os planos antes de qualquer contrato para que não aja depois querelas irreparáveis (Jornal do Brasil RJ – 03 de fev. de 1910)

O Morro de Santo Antônio teve um longo processo de arrasamento que se arrastou para anos seguintes²⁰. Os projetos urbanos esvaziaram os cofres públicos e, como consequência das demolições realizadas pelo governo, muitos residentes foram forçados a se mudar para áreas de subúrbio sob condições precárias Magaldi (2009, p. 329), um custo grave para a sociedade carioca. Mattos (2009) aponta que

[...] o contraste entre a capital da República, que se queria transformar [o Rio] em cartão-postal do Brasil para o mundo civilizado, e as grandes massas de despossuídos urbanos, atingidos diretamente por reformas que os expulsavam do centro da cidade para os distantes subúrbios, ou morro acima para as primeiras favelas (p. 45).

A figura 11 ilustra esse fato.

Figura 11 – Cortiços da Rua do Senado: moradias mais populares foram demolidas para o embelezamento da cidade



Fonte: Site Faperj; foto: Augusto Malta – Acervo/ MIS - RJ p.²¹

Por outro lado, as reformas proporcionaram infraestrutura para a cidade que possuía um crescimento populacional contínuo, dobrando a população entre os anos

²⁰ Para mais informações, ver: *A favela faltou na foto - a cobertura do desmonte do Santo Antônio pelas lentes do Correio da Manhã* (AMOROSO, 2009).

²¹ Disponível em: <https://siteantigo.faperj.br/?id=2880.2.5>. Acesso em: 08 jul. 2022.

de 1890 e 1910, chegando a quase um milhão de habitantes. A modernização da capital simbolizava o desejo da classe média, branca em sua maioria, que buscava a sensação de estar no centro do País. As novas fachadas arquitetônicas, as reformas no espaço público e as mudanças na moda são alguns exemplos desse desejo. Eram movidos pelo sentimento de se tornarem um “[...] ícone de transformação urbana e modernidade a ser seguido pelo ‘O resto’ de um Brasil agrário, vista pela política e intelectual elite, como atrasada” (MAGALDI, 2009, p. 329, tradução nossa)²².

Magaldi (2009) critica essa postura da burguesia e apresenta fatos como um caso que provocou fatores prejudiciais à sociedade carioca. Já Needell (1993) apresenta um olhar positivo sobre as reformas, principalmente no que se refere às demolições. Isso se apresenta também em sua escrita, chamando a burguesia de “elite carioca”. Como consequência de todas as reformas, a nova paisagem urbana transformou a cidade em um centro cosmopolita nas Américas e a capital brasileira entrou no espírito da Belle Époque europeia (MAGALDI, 2009). Moreno (1994) aponta que isso forneceu um cenário propício para a introdução de novas tecnologias:

O saneamento e os trabalhos profiláticos de Osvaldo Cruz e outras tantas obras renovadoras iniciaram ritmo de modernização urbana, que criaria o ambiente propício à receptividade e abertura carioca às inovações e novidades estrangeiras, entre elas o cinema (p. 15).

O Rio ganhou outras características de cidades emergentes da Europa e das Américas, passando a abrigar um grande número de imigrantes²³, como planejado e, devido ao crescimento populacional, houve a diversificação do tecido étnico e de expressões culturais.

Nesta seção abordamos algumas reformas do Rio de Janeiro e trouxemos algumas consequências que impactaram diretamente a população carioca. No próximo tópico do capítulo, será abordada a formação do cenário empresarial nesse mesmo período e, conseqüentemente, a expansão do cinema na cidade do Rio de Janeiro.

²² No original: *The new capital became an icon of urban transformation and modernity to be followed by “the rest” of an agrarian Brazil viewed by the political and intellectual elite as backward.*

²³ Andrade (2022, p. 61) apresenta que, dentro de seu levantamento, foram encontradas 213 fichas de filiação ao CMRJ entre os anos de 1907 a 1941. Nelas, constam o número de 159 brasileiros e 49 estrangeiros e 5 fichas não foram catalogadas.

2 OS EMPRESÁRIOS DO ENTRETENIMENTO

Neste tópico, descreverei aspectos técnicos do fonógrafo²⁴ e, posteriormente, do Omniografo, demonstrando a importância do empresário Figner para o cinema, para o ramo da gravação e para a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro. Vale ressaltar que as duas invenções faziam parte conjunta de um grande espetáculo, conforme a reportagem a seguir (Figura 12):

Figura 12 – Omniographo com audição do phonographo no intervalo



Fonte: Jornal do Commercio (RJ), 21 de jul de 1896, ed. 203, p. 10.²⁵

²⁴ Aparelho de gravação e reprodução de som.

²⁵ "O Omniographo – Rua do Ouvidor 57, junto ao "Jornal do Commercio" abre novamente suas portas – Grande atracção – Todos os dias, a cada hora certa, desde as 11 horas da manhã até às 10 da noite, continuarão as maravilhosas exhibições de projecções à luz elétrica, de vistas animadas em tamanho natural, que têm provocado ultimamente em Paris e Europa inteira uma assombrosa admiração. Audição do phonographo e projecções fixas nos intervallos."

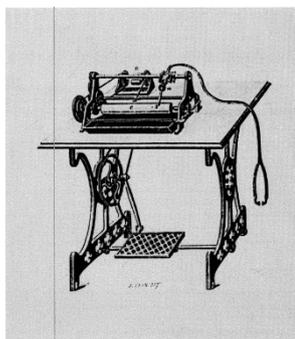
Interessante notar como é descrita a exibição de cinema no anúncio acima apresentado, como projeções à luz elétrica de vistas animadas em tamanho natural, juntamente com a audição do fonógrafo, assunto que abordaremos a seguir. A importância dessa primeira seção se dá devido à ligação desse espetáculo mútuo (projeções e audições) e pretende entender a trajetória do empresário Fred Figner, considerado, nessa pesquisa, como o responsável pela primeira sessão de cinema do Brasil²⁶.

2.1 As Invenções e Fred Figner

2.1.1 O Fonógrafo

Fred Figner se destaca no ramo empresarial, primeiramente, por ser um grande importador de invenções para o Brasil. Dentro desse contexto, os primeiros fonógrafos eram acionados usando o pé. Utilizava-se uma base de máquina de costura conforme a Figura 13:

Figura 13 – Fonógrafo acionado com os pés, usando base de máquina de costura



Fonte: Franceschi, 2002, p.78.

O fonógrafo, patenteado²⁷ pelo americano Thomas Edison, é um aparelho de gravação e reprodução de som e funciona da seguinte forma:

Na situação de gravação, os sons emitidos, em geral captados por um cone acústico, vibram uma membrana, por sua vez ligada a uma agulha que,

²⁶ Conforme fonte bibliográfica.

²⁷ Registro realizado em 1878. Nº 200.251, Departamento de Patentes norte-americano. (FRANCESCHI 2002, p. 21).

acompanhando os movimentos da membrana, sulca uma folha de estanho que recobre um cilindro em rotação, deixando registrado assim, nos sulcos sobre a folha de estanho, uma trilha sonora helicoidal. A membrana (ou diafragma), vibrando em função das sonoridades recebidas, transforma os sons em oscilações mecânicas, repassadas à agulha e, desta, à folha de estanho. (WAIZBORT, 2014, p. 29-30)

O processo de reprodução era o mesmo, mas acontecia no sentido inverso:

O cilindro recoberto de estanho é posto a girar em sentido contrário, oscilando a agulha e, assim, a membrana, que produz as oscilações sonoras ampliadas na campana. Inicialmente, a rotação do cilindro resultava do giro de uma manivela, e a velocidade de rotação vinha do controle da velocidade com que a manivela era movida. (Ibidem)

Para entendermos o acontecimento do fonógrafo no Brasil, vale ressaltar a importância de Federic Figner (1866 – 1947)²⁸. No ano de 1882, Figner emigrou para os Estados Unidos e, em 1889, associou-se a um cunhado para adquirir um fonógrafo, também conhecido como “máquina falante”. Sobre esse curioso nome, relata-se que “os fonógrafos criados por Edison tinham como intuito inicial serem úteis aos empresários para ditar cartas comerciais e às crianças para aprenderem a ler, daí o fonógrafo ser chamado de máquina falante” (TINHORÃO *apud* REQUIÃO, 2008, p. 75). Na Figura 14, temos a foto de Figner:

Figura 14 – Frederico Figner

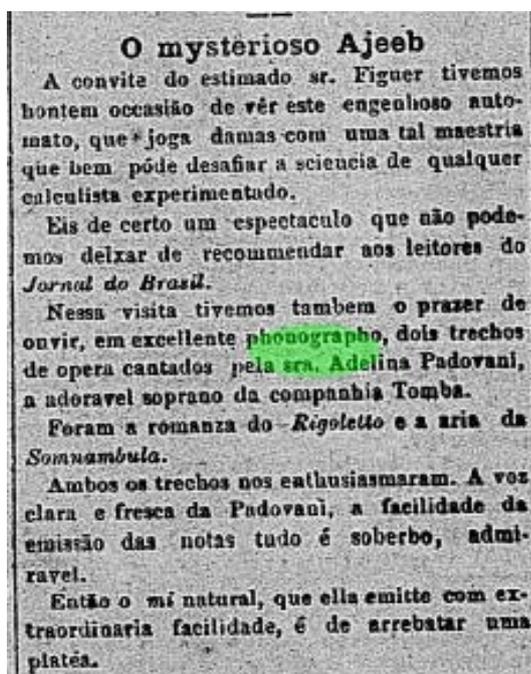


Fonte: Ferreira, 1986, p. 15.

²⁸ Nascido em Milevsko u Tabor, Tchecoslováquia, em 2 de dezembro de 1866. (FERREIRA, 1986, p. 14).

Uma reportagem à época relata a apresentação do aparelho para o público (Figura 15) quando Figner recebe o “Jornal do Brasil” para audição do fonógrafo e também para jogar damas contra o *Ajeeb*, um boneco comprado em uma casa de mágica que tinha a aparência de um “turco luxuosamente vestido com um turbante, numa bonita cabeça de cera” (FIGNER *apud* FRANCESHI, 2002, p. 24). Dentro dele, sentava-se um marroquino contratado que movia o boneco.

Figura 15 – O excelente phonographo



Fonte: Jornal do Brasil, 17 de mai de 1896, ed. 25, p. 1.²⁹

Curioso notar que estamos falando de uma audição musical de ótima qualidade de execução e reprodução, enfatizado pelo comentário sobre o som excelente do fonógrafo:

Nessa visita tivemos também o prazer de ouvir, em excelente fonógrafo, dois trechos de óperas cantadas pela sra. Adelina Padovani, a adorável soprano da companhia Tomba. Foram a romanza do Rigoletto e a ária da

²⁹ “O mysterioso Ajeeb - A convite do estimado sr. Figner tivemos ontem ocasião de ver este engenhoso autômato, que joga damas com uma tal maestria que bem pode desafiar a ciência de qualquer calculista experimentado. Eis de certo um espetáculo que não podemos deixar de recomendar aos leitores do Jornal do Brasil. Nessa visita tivemos também o prazer de ouvir, em excelente fonógrafo, dois trechos de óperas cantadas pela sra. Adelina Padovani, a adorável soprano da companhia Tomba. Foram a romanza do Rigoletto e a ária da Somnambula. Ambos os trechos nos entusiasmaram. A voz clara e fresca da Padovani, a facilidade da emissão das notas, tudo é soberbo, admirável. Então o mi natural, que ella emite com extraordinária facilidade, é de arrebatrar uma plateia.”

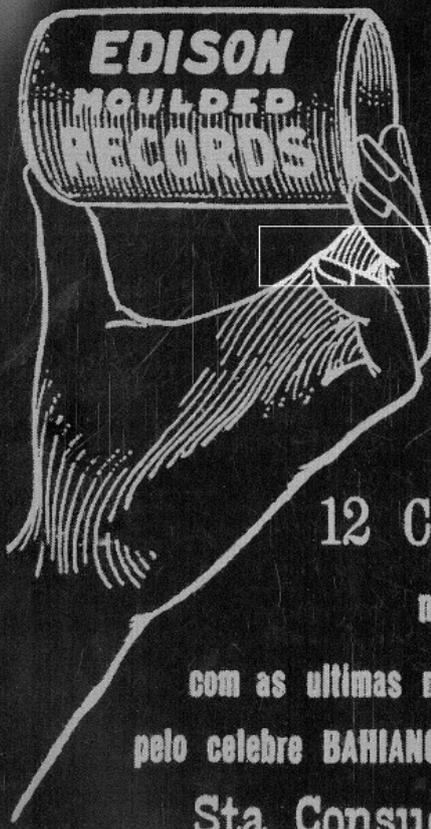
Somnambula. Ambos os trechos nos entusiasmaram. A voz clara e fresca da Padovani, a facilidade da emissão das notas tudo é soberbo, admirável. Então o mi natural, que ela emite com extraordinária facilidade, é de arrebatador uma plateia (Jornal do Brasil, 17 de mai de 1896, ed. 25, p. 1).

A trajetória de Figner não se deu apenas no Brasil. Ferreira (1986, p. 14) diz que Figner realizou eventos com o fonógrafo em Cuba, Venezuela, Guiana Inglesa, Colômbia, Panamá, Nicarágua e El Salvador. Já no Brasil, desembarcou em Belém do Pará, no ano de 1891. Em 21 de abril de 1892, Figner veio para o Rio de Janeiro e alugou uma porta na Rua do Ouvidor n. 167, na Galeria Moncada, sendo responsável por pequenas apresentações do aparelho em feiras e festas populares. Em aproximadamente um ano, percorreu o estado do Amazonas, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, além do já citado Rio de Janeiro (DELMIRO, 2001, p. 2). Figner trabalhava inicialmente com a venda do fonógrafo, fazendo gravações de cilindros e, depois, com o avançar da tecnologia, a venda e gravação de discos, que vieram a surgir em 1902, Delmiro (2001, p.3). Apesar da importância de Figner para a comercialização do Fonógrafo no Brasil, é possível que não tenha sido responsável pela introdução desse aparelho no país. Franceschi (2002, p.18) conta que houve, em 1878, antes da chegada de Figner ao Brasil, uma “demonstração experimental do fonógrafo numa das Conferências da Glória, no Rio de Janeiro”.

Abaixo, podemos observar duas propagandas que mostram a forma de comercializar os cilindros e o local no qual ocorria a sua comercialização. A Figura 16 indica: Casa Edison – Rua 15 de Novembro, 29A. A Casa Edison, como veremos adiante, propriedade de Figner, teve grande importância para o momento de criação da indústria fonográfica brasileira. E a “Figura 17 - *Edison Moulded Records*”, refere-se à empresa de Thomas Edison.

Figura 16 – Phonographos!! Por 18\$000

Phonographos!!
Por 18\$000



e 12
 cilindros
 velhos
 usados, não
 rachados,
 podem obter-se

12 Cilindros
 novos e superiores
 com as ultimas modinhas cantadas
 pelo celebre **BAIANO,**
Sta. Consuelo e Julia

Peçam Catalogo á
CASA EDISON - Rua 15 de Novembro, 29

Fonte: Franceschi, 2002, p. 27.

Figura 17 – Caixa do cilindro moldado inventado por Thomas Edison



Fonte: Franceschi, 2002, p. 29.

Em 1902, Figner possuía um catálogo amplo de vendas, que ia além da comercialização de cilindros e fonógrafos.

A variedade de novidades apresentadas nos catálogos da Casa Edison e nos números do Echo Phonographico atestam essa suposição: **máquinas falantes**, gravadores, reprodutores e acessórios; gramofones de todos os tipos; máquinas de escrever e calcular; telefones domésticos; graduadores de punhos; pasta maravilhosa para tirar manchas; tirador automático de penas de escrever; pilhas elétricas do Dr. Scott, cintas electrópticas do Dr. Scott; tipografia de bolso; **cinematógrafos**; compo-litógrafos - a novidade em mimeógrafos; lâminas maravilhosas; monogramas e letras; canetas-tinteiro Ideal e Parker; bandolins; carabinas de ar comprimido; material fotográfico - câmeras, reveladores, papéis etc. (FRANCESCHI, 2002, p. 56, grifo nosso).³⁰

Figner teve concorrência tanto no ramo de gravação quanto no de venda. O português Arthur Augusto Villar Martins, associado ao Arnaldo Castilho Natividade de Castro, eram donos da casa “Ao Bogary” e firmaram, no dia 18 de abril de 1895, na Junta Comercial sob o nº 41.341, a sociedade A.A.V. Martins & Cia. Depois mudaram

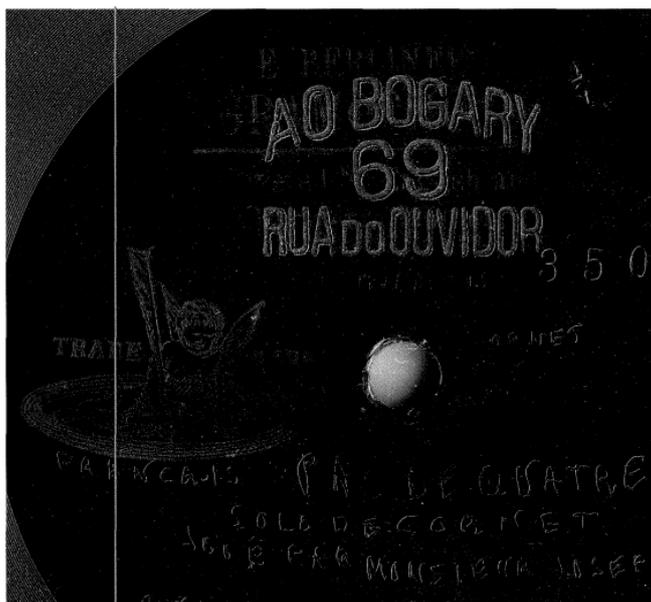
³⁰ O cinematógrafo será abordado no subtópico a seguir.

a razão social para Castro Martins, dedicando-se ao comércio de chá, cera, sementes, plantas, louça e perfumaria cuja sede localizava-se na rua Gonçalves Dias nº 75. Em 1898, mudam-se para a Rua do Ouvidor nº 69 (FRANCESCHI, 2002, p. 30). Figner declara:

No negócio de cilindros só tive um competidor, de nome Martins, que também estava estabelecido na rua do Ouvidor. Muito fanfarrão, meteu-se a fabricar os cilindros aqui e era representante da Gramophone Co. Eu nunca, em tempo algum, me ocupei com meus concorrentes (FRANCESCHI, 2002, p. 30).

Abaixo (Figura 18), observamos a capa de um disco prensado pela casa “Ao Bogary”. Presume-se que a “concorrência” teve longevidade devido à transição de cilindros, como mostra Figner, ao disco prensado, conforme a figura abaixo:

Figura 18 – Disco Berliner Prensado em Vulcanite com o logo “Ao Bogary Rua do Ouvidor 69”



Fonte: Franceschi, 2002, p. 32.

Vincente (2017) aponta que, por volta de 1900, Figner abre sua loja de discos, a Casa Edison, em parceria com a empresa alemã Zonophone, em que o trabalho era dividido entre a gravação de músicas, realizada no Brasil, e a produção³¹ das músicas,

³¹ Vincente (2017) não especifica o que seria a produção, porém, interpreto que seja mixagem e masterização.

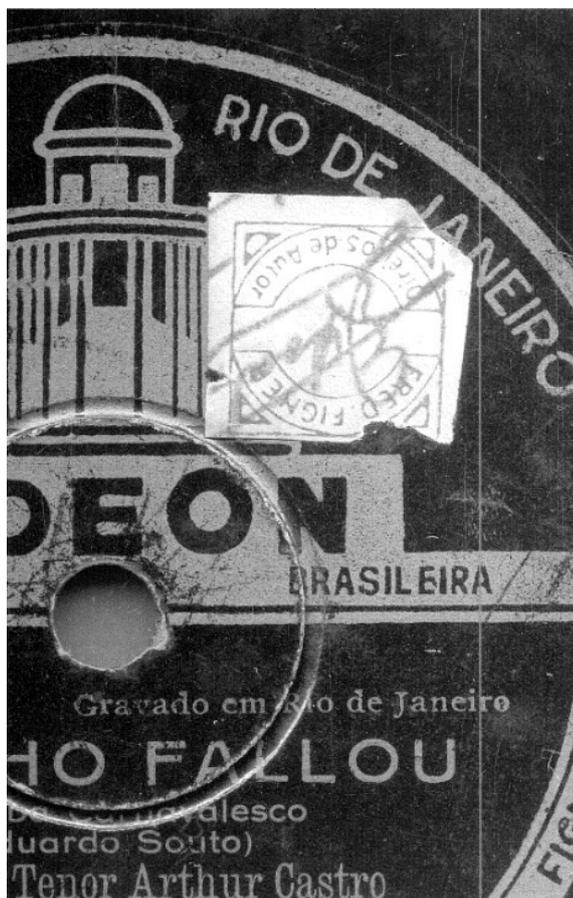
realizada na Europa. As técnicas de gravação mecânica³², como é o caso do fonógrafo, gerou uma “rede de negócios e relações que envolveu casas comerciais nacionais e empresas estrangeiras, consumidores e artistas de diversas origens ligados ao universo musical” (GONÇALVES, 2011, p. 106). Devido a sua crescente importância no meio da gravação, Fred Figner tornou-se, em 1904, um representante exclusivo da gravadora Odeon, dando origem, em 1913, à primeira fábrica de discos no Brasil (VICENTE, 2017, p. 324 *apud* GIRON, 1999, p. 2).

O marco da fundação da Casa Edison é evidenciado por Zan (2001, p. 107), apontando que, a partir do ano de 1900, começou a formação de um mercado de música gravada no Brasil e, conseqüentemente, a sua expansão possibilitou a entrada de gêneros estrangeiros como *fox-trots*, *obe steps*, *ragtime*, *Charleston*, entre outros (Tinhorão, 1990 *apud* Zan, 2001, p.108). Nos primeiros anos do século XX, a Casa Edison gravou grande parte da produção musical brasileira. No catálogo de 1902, por exemplo, encontram-se “50 modinhas, 81 canções e lundus, 6 duetos, 14 discursos, 4 marchas, 7 dobrados, 9 valsas, 16 polcas, 5 tangos, 5 maxixes” (FRANCESCHI, 2002, p. 43). Gonçalves (2011) também expõe a importância da Casa Edison:

O período de atuação da Casa Edison é marcado pela construção do conceito de fonografia e do cantor como artista reconhecido em sua relação com o mercado e com as casas gravadoras. O exame dos catálogos da gravadora traz importantes elementos para analisar a trajetória de cantores que gravaram de forma pioneira as suas músicas, estratégias de divulgação, repertório e o ambiente no qual atuavam (p. 120).

³² Os primeiros fonógrafos eram acionados com os pés, usando a base de máquina de costura; em seguida, tentaram-se motores com mecanismo de relógio semelhante às caixas de música. Com o lançamento dos “perfected phonographs”, de Edison, vieram os motores elétricos alimentados por baterias que só funcionavam bem dentro de laboratório. Tentou-se também o uso de motores, acionados a água através de uma mangueira ligada a uma torneira que os tornava muito incômodos e de consumo comercial quase impossível. Por fim, surgiu o motor de mola (FRANCESCHI, 2002, p. 43).

Figura 19 – Selo instituído pela Casa Edison para comprovação do recebimento de direito autoral da primeira prensagem



Fonte: Franceschi, 2002, p. 220.

Franceschi (2002, p. 221) aponta que, nesse período de gravações mecânicas, cinco gravadoras se destacavam no Rio de Janeiro: a Casa Edison, a Casa Faulhaber, a Grand Record Brazil, a Fábrica Popular e a Columbia. Já fora do País, a Víctor Record era a maior responsável pela gravação do repertório brasileiro. A música gravada era de propriedade da gravadora, oficializada através de contratos com os autores, sendo um documento que dava garantia para que a gravadora concorrente não gravasse a mesma música. Esses direitos autorais abrangiam os fonogramas e, posteriormente, o rádio e o filme sonoro. Franceschi (2002) acrescenta:

Na verdade, nem sempre foi assim, pois existem as mesmas músicas gravadas em selos diferentes e em datas próximas umas das outras. Os direitos autorais, nessa época, não apresentavam dificuldade. Não possuíam a expressão que têm hoje. Só se gravava música cujo direito havia sido antecipadamente comprado ou doado, o que muitas vezes ocorria (p. 221).

O pagamento variava de \$100 a \$300 réis por face de disco. Requião (2008, p. 81) destaca que até 1917, com a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), não sabemos ao certo como era dado o recolhimento de direitos autorais.

No próximo tópico abordaremos outra invenção que, diante das fontes pesquisadas, não sabemos quem é o idealizador. Porém, seguiremos algumas evidências que apontam para Figner como o responsável da criação desse projetor, chamado de Omniografo.

2.1.2 O Omniografo

Tratarei agora sobre as vistas (projeções), mais precisamente sobre os aparelhos Kinetoscópio e, posteriormente, o Omniografo, a invenção utilizada para a primeira sessão de cinema no Brasil. A literatura indica que não se sabe ao certo quem foi o responsável pela primeira sessão de cinema no Brasil. Ferreira (1986, p. 20) segue a hipótese de que Figner estava por detrás desse fato e justifica que “seu nome não poderia aparecer como o promotor das sessões do Omniographo porque além de não ter a patente do aparelho para projetar imagens animadas, ele exibiria indevidamente as fitas de Edison”. Para explicar esse acontecimento, primeiramente apresentarei um fato curioso sobre uma tentativa de construção de projetor. Franceschi (2002) relata sobre Figner adaptar o Kinetoscópio, uma máquina de exibição anterior ao Omniografo, para conseguir projetar vistas na parede. Essas são palavras do próprio Figner:

[...] em maio de 1896, Figner voltou de Buenos Aires com uma história, ocorrida no final de 1895, que merece confirmação: "Eu tinha procurado filmar fitas para o kinetoscópio, tendo já importado fitas e uma máquina para perfurar os 4 buracos iguais aos da fita do kinetoscópio, máquina aliás que foi um conto do vigário, pois não podia funcionar direito, por mal feita. Resolvi inventar o cinematógrafo e a máquina de perfurar a fita, e a máquina para revelar e imprimir os negativos, e nisso gastei, além de muita saúde, todo o dinheiro que tinha, trabalhando numa oficina horas por dia, durante dois meses. Mas, finalmente, consegui atirar a imagem numa tela da parede. Tirei umas fitas sem importância, os bondes, os coches e transeuntes em movimento nas ruas da cidade. Como, porém, não era nada atraente, e eu já estava esgotado, acedi ao pedido do clown Frank Brown, de ir com ele a Rosário exibir o cinema em seu circo. Mas nem ele nem eu gostamos do resultado (FRANCESCHI, 2002, p. 25).

Ferreira (1986, p.16) utiliza-se também dessas mesmas falas de Figner e aponta que fazem parte do documento “As memórias de Federico Figner”, escritas em setembro de 1946. Ferreira teve acesso aos documentos originais, que permaneciam inéditos por meio da neta de Figner, Rachel Figner Sisson. É curioso notar que Ferreira soube da existência dessas memórias através de Franceschi, que, na época, era professor de fotografia.

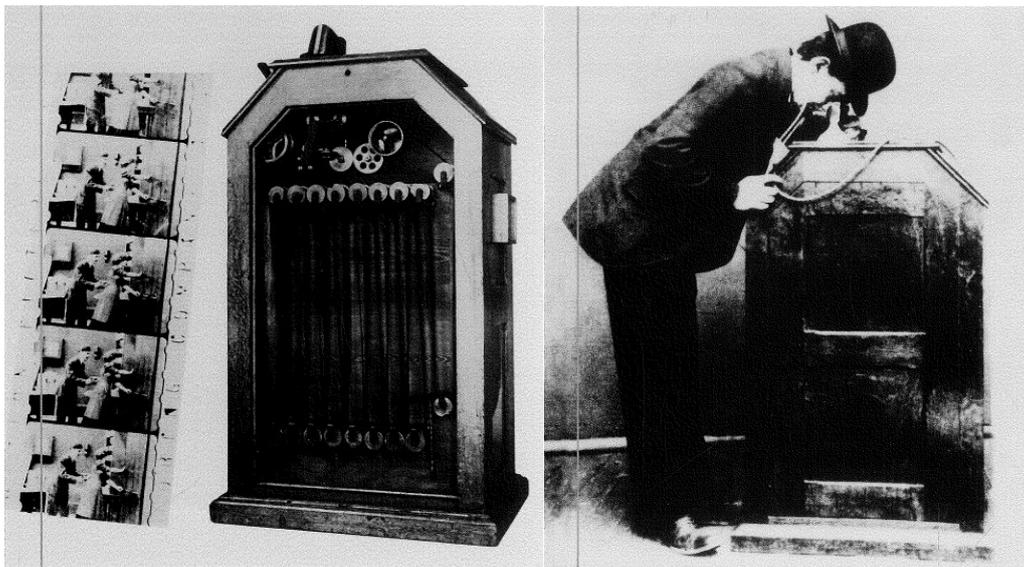
Retomando essa trajetória desde seu início cronológico, as viagens de Figner para os Estados Unidos eram recorrentes, sempre acompanhadas da compra de uma nova invenção.

Em 1893 embarcou para a Europa a fim de visitar seus pais. Na viagem de volta passou por Nova Iorque (março de 1894) e foi à exposição de Chicago “ver se descobria alguma novidade para trazer ao Brasil”. Lá encontrou os Kinetoscópios que Edison resolvera vender após desistir das pesquisas sobre o cinema sonoro (FERREIRA, 1986, p. 14).

A intenção da resultante “cinema sonoro” é relatada por Ferreira (1986) como um dos objetivos a serem alcançados desde a criação do Kinetoscópio, sendo um fato consolidado apenas em anos posteriores. Pinto (1986, p. 42) relata a utilização do fonógrafo e do gramofone, ambos aparelhos de reprodução de som, em sessões de cinema desde os primórdios do cinema no Brasil. O autor comenta também que esse tipo de espetáculo tinha diversas semelhanças ao que o autor nomeia como “autênticos filmes sonoros”, que vieram anos depois a obter grande sucesso.

No parâmetro mundial em relação à invenção, Costa (2012, p. 18-19) aponta que Thomas Edison é considerado o responsável pelas primeiras exibições de filmes no mundo, mas não estamos falando de uma projeção de imagem em movimento em uma tela na parede, pois a invenção em questão é o Kinetoscópio. Esse aparelho funcionava de maneira individual, conforme se observa na figura 20.

Figura 20 – O Kinetoscópio



Fonte: Franceschi, 2002, p. 23-25.

As primeiras exibições ocorreram em 1893, mesmo ano que Edison registrou a patente do Kinetoscópio³³ nos EUA. Sobre seu funcionamento, Costa (2012) descreve:

O quinetoscópio possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em looping, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas (p. 18-19)³⁴.

Quando essa invenção chegou ao Rio de Janeiro, ela foi noticiada pelo Jornal do Brasil:

O KINETOSCÓPIO – No salão da rua do Ouvidor n.131 inaugurou-se ante ontem [7 dez 1894] o Kinetoscópio, a última invenção de Edison, que é, como todas as do estudioso e fecundo inventor, maravilhosa. Vimos uma briga de galos com todas as suas peripécias, os aplausos e gestos de entusiasmo dos espectadores. Depois vimos a dança serpentina corretamente dançada e por fim uma curiosa briga numa taverna. O Kinetoscópio é uma fita com cento e cinquenta clichês fazendo mil rotações por segundo. Esta fita que é uma chapa impressionada com uma espantosa rapidez de forma a apanhar todos os movimentos representados, é poesia em ação por um motor com 20 voltas. É digno de ser visto este Kinetoscópio por que, além de muito interessante, é uma verdadeira novidade para nós (Jornal do Brasil RJ, 9 de dez de 1894, ed. 25, p. 1).

³³Kinetoscope – Patente Nº 493.426. Datado do dia 14 de mar. de 1893

³⁴ A grafia da palavra Kinetoscópio foi observada também como Quinetoscópio ou Cinetoscópio.

É interessante ressaltar como o jornal dá ênfase à potência da máquina, mostrando como o público ficou espantado com tal acontecimento. Do ponto de vista de Figner, existe a constatação de como o suposto inventor preparou o espetáculo descrito pelo jornal e, ainda, sobre a tentativa de unir som e imagem que Edison tanto sonhava. Anotações de Figner:

Comprei seis Kinetoscópios e uns fonógrafos e trouxe-os para o Rio. Aluguei metade de uma loja 116 (O número correto é 131), hoje 164, da rua do Ouvidor, e preparei-os para serem expostos ao público, mas como havia fitas com o boxe onde viam gente gesticulando e briga de galos que também tinha espectadores que moviam os lábios, eu engendrei de colocar ao lado do motor, dentro do armário, um fonógrafo com cilindros preparados para as diversas fitas com falação e gritaria adequada ou música para as danças, e assim transformei o Kinetoscópio em Kinetofone. Era o cinema falado, do qual ainda não se sonhava (FERREIRA, 1986, p. 15).

A presença de duas máquinas que funcionavam simultaneamente gerava um problema para Figner. Por não existir distribuição de energia elétrica na cidade do Rio de Janeiro, ele constantemente tinha de recarregar 25 acumuladores de energia na única loja de eletricidade (FERREIRA, 1986) da cidade, localizada na rua Santa Luzia, conforme informado por Franceschi (2002, p. 24).

Existe uma possível ligação entre o Kinetoscópio e o Omniografo. Ferreira (1986, p. 19) descreve que Figner, estando em Buenos Aires, influenciado ao ler a notícia sobre o Cinematógrafo Lumière, em janeiro de 1896, decidiu inventar “um aparelho para projetar imagens animadas e uma máquina para revelar e copiar os negativos”. Após dois meses de trabalho, ele conseguiu realizar a projeção e filmou algumas cenas em Buenos Aires, que foram exibidas no circo de Rosário, trazendo a invenção para o Rio de Janeiro em maio de 1896.

No Rio, Figner provavelmente utilizou o aparelho construído em Buenos Aires para projetar na tela algumas fitas já exibidas nos Kinetoscópios – *Briga de Galos*, *Dança Serpentina*, cenas teatrais e de acrobacia – acrescidas de novos filmes de Edison que ele deve ter importado, como *O Banho de Ivette* e *Dança do Ventre* (FERREIRA, 1986, p. 19).

Esse é o mesmo acontecimento citado no início deste capítulo: a adaptação do Kinetoscópio para projeção em tela. Um fato interessante é que o Omniografo foi noticiado pelo Jornal do Commercio como uma ampliação do Kinetoscópio. Nessa mesma notícia há um relato sobre como foi assistir a primeira sessão de cinema no

Brasil. Essa reportagem traz duas informações interessantes e, por tal motivo, desmembrarei a transcrição para melhor demonstração. A primeira parte:

Omniographo – Com este nome, tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala á rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias. Mais desenvolvido de que o kinetoscópio do qual é uma amplificação que tem a vantagem de oferecer a visão, não a um só espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematografo (Jornal do Commercio, 9 de jul de 1896, ed. 191 p. 3).

O fato de o jornalista destacar o Omniografo como uma expansão do Kinetoscópio fortalece o argumento de que Figner pode realmente ter realizado essa sessão. Vale pontuar que esses relatos são da primeira sessão de cinema do Brasil, que aconteceu no dia 8 de julho de 1896 (ARAÚJO, 1986, p. 6). Uma novidade tão grande acaba por obnubilar a exatidão de suas origens.

Nos próximos tópicos, mencionaremos dois outros empresários expoentes para a indústria do cinema: Paschoal Segreto (1828 – 1920) e Francisco Serrador (1872 – 1941).

2.2 Paschoal Segreto e Francisco Serrador

Retomando o assunto de “A Belle Époque do Cinema Brasileiro”, entre os anos de 1908 – 1911, Araújo (1976) explica que:

Nela veremos como o nosso cinema engatinha, desde a tomada das primeiras vistas até o seu grande período, 1908 – 1911, com inúmeros filmes “posados”, dramatizados, de enredo, que se diferenciavam dos filmes de tomadas “naturais”, os documentários, as vistas e, ainda, dos “cantantes”, de operetas ou de revistas de atualidades, que apresentavam números musicais do repertório clássico ou popular, como as marchinhas de carnaval³⁵ (ARAÚJO, 1976 *apud* MORENO, 1994, p. 15).

Nesse período, temos a atuação dos irmãos Segreto. Afonso Segreto é responsável pela primeira filmagem brasileira e comprou uma câmera na Europa e registrou de maneira inédita imagens em movimento em uma fita celuloide, no dia 19

³⁵ Abordaremos o gênero cantante a seguir. Esse assunto é importante, uma vez que é constatado o trabalho de músicos atrás da tela, tema abordado pelos sócios do sindicato durante suas reivindicações.

de julho de 1898, dois anos depois da primeira exibição de cinema no Brasil, com o título “Fortalezas e navios de guerra na Baía da Guanabara” (ARAÚJO, 1976 *apud* MORENO, 1994, p. 16). Os filmes só foram projetados no ano seguinte em razão de um incêndio no cinema de seu irmão Paschoal Segreto, como mostra a capa do jornal O Paiz, de 9 de agosto de 1898:

FOGO - A rua **Moreira Cesar**, fina e extensa avenida do que há de elegante e distinto na sociedade fluminense, forneceu ontem a curiosidade dos transeuntes, um dos mais sensacionais quadros que nos é dado contemplar. A casa em que funcionava o animatografo³⁶, denominada **Salão Paris no Rio**, de Paschoal Segreto & irmãos, entre a rua de Urugayana e a praça Coronel Tamarindo, e onde existiram a redação d'O tempo e o Club dos Reporters, casa que se constituiu um centro de divertimentos, deu ontem a sua última função. Essa em nada porém se parecia ela com os que anteriormente se deram. Foi um espetáculo inteiramente novo para os frequentadores do animatografo. Não havia a suave harmonia das óperas e canções que eles atentamente escutavam, colocando o tubo no condutor do ouvido, imóveis nas cadeiras, transparecendo-lhes no rosto a agradável impressão que lhes produzia a música; outros, os olhos fixos na lente através a qual as graciosas figuras moviam-se como se um sopro de vida os animasse, toda a atenção para ali voltada, com a fisionomia alegre de quem assiste a uma cena divertida. O incêndio – Era o belo horrível de um incêndio que se desdobrava aos olhos da multidão curiosa, estacionada desde o começo naquele trecho da rua, embaraçando o trabalho dos bombeiros. Impetuoso e sinistro o terrível incêndio, flamivono, distendia os cem mil tentáculos ardentes, enroscando e consumindo portas e portões, lambendo lascivamente as paredes, sobraçando moveis e cortinas, num surdo rumor subterrâneo [...] (Jornal O Paiz - RJ, 9 de ago de 1898, ed. 5057, p. 1).

O salão Paris, no Rio de Janeiro, foi a primeira sala fixa de exibição de filmes e se chamava inicialmente Salão das Novidades, tendo sido inaugurado no dia 31 de julho de 1897. Moreno (1994) aponta o endereço inicial como o da Rua do Ouvidor nº 141. Todavia, temos registros, como nessa reportagem, de que a mesma rua possuía o nome de Moreira Cesar. Já na próxima figura (Figura 21 e 22), pode-se observar uma homenagem ao presidente da Argentina, realizada em 1899, já constando o endereço como Rua do Ouvidor 141.

³⁶ Tipo de projetor.

Figura 21 – Salão Paris no Rio



Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira, p. 1.³⁷

³⁷ Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/272871>. Acesso em 8 jul. 2022.

Figura 22 – Salão Paris no Rio

O proprietário d'esta conhecida casa de diversões, grato ao respeitavel publico pelas constantes provas de predilecção dadas ao seu estabelecimento, chama a attenção geral sobre as GRANDES NOVIDADES que no SALÃO PARIZ NO RIO seião exhibidas por estes dias.

Aproveitando as grandes festas que serão feitas pelo povo d'esta capital, em homenagem ao illustre presidente da vizinha Republica, serão inauguradas simultaneamente no SALÃO PARIZ NO RIO as

VISTAS BRAZILLEIRAS

reproduzindo todos os mais recentes e importantes acontecimentos da vida nacional, vistas que para todos os que sabem apreciar essas artisticas producções, terão que ser merecedoras dos mesmos elogios e da mesma admiração que todas as exhibições congeneres têm merecido por parte de toda a imprensa d'esta Capital.

No mesmo tempo terá lugar a exhibição no Animatographo de todas as VISTAS NOVISSIMAS tiradas nas principaes cidades da Europa e da America do Norte e que produzem na forma a mais fiel os mais sublimes espectaculos da natureza, os mais recentes e os mais importantes acontecimentos que têm se dado no mundo inteiro.

Assim pois, os Srs. visitantes do salão

Pariz no Rio

terão occasião de admirar, por estes dias, no Animatographo da Rua do Ouvidor 141, todo o que ha de mais sublime, imponente e RECENTISSIMO no genero de vistas animadas, assistindo aos acontecimentos e factos que ultimamente têm chamado sobre si a attenção do mundo inteiro, que têm despertado a curiosidade geral, tanto na Europa como em todas as duas Americas.

Além d'isso os senhores visitantes poderão admirar n'esta bella e vasta casa de diversões muitas outras vistas interessantissimas reproduzidas por aparelhos modernissimos como sejam o Kinetoscopio, o Monocleroscopio, o Kinetophone, o Kallioscopio o Silphorama e outros aparelhos que trabalham á luz electrica e são os mais aperfeiçoados até hoje exhibidos n'esta Capital.

#

Mensalmente serão de hoje em diante exhibidas n'este salão VISTAS NOVAS tiradas na Europa e mandadas á esta casa, em troca de outras, que o proprietario do Salão PARIZ NO RIO faz tirar aqui, e depois da exhibição no seu animatographo, manda para os principaes centros europeus.

Tenho o prazer, pois, de convidar o respeitavel publico a visitar o meu estabelecimento e a admirar todas as maravilhas da sciencia, todas as bellezas da arte, que se exhibem no grande Animatographo do

SALÃO PARIZ NO RIO

Rua do Ouvidor 141

RIO DE JANEIRO

O PROPRIETARIO,
Paschoal Segreto

(F)

555
10/10/1899
Childe
1.416.886
14/08/2014

Rio de Janeiro / 1899

Typ.-L.B. Rua S. Antão, 19

Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira, p. 2.³⁸

O ano de fundação do Salão de Novidades, 1897, foi marcado pelo surgimento de diversos tipos de aparelhos de projeção, conhecidos por animatógrafos, cineógrafos, vidamotógrafos, biógafos, vitascópios e cinematógrafos. Paschoal

³⁸ Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/272871>. Acesso em 8 jul. 2022.

Segreto foi o único produtor de filmes brasileiros até 1903. Já Afonso Segreto desaparece dos jornais a partir de 1900.

O Salão tinha importância pois mantinha a regularidade de público. Moreno (1994, p. 16) ressalta que outras iniciativas anteriores não deram prosseguimento por não conseguirem atrair atenção para o espetáculo. A figura 23 a seguir demonstra como o cinematógrafo era anunciado em outros espaços:

Figura 23 – O Cinematographo Lumière



Fonte: O Paiz (RJ), 17 de jul de 1897, ed. 4670, p. 6.³⁹

Vale a pena evidenciar que as projeções, conforme anunciadas, aconteciam como parte de um espetáculo maior, com atrações variadas, que continha música, peças de teatro e até zoológico. Os espaços em que eram realizados esses eventos eram diversos, ocorrendo, em sua maioria, nos estabelecimentos ao redor da atual Praça Tiradentes, então Largo do Rocio (VIEIRA; PEREIRA, 1986, p. 25). Dentre eles estão os teatros Lucinda, São Pedro⁴⁰, Carlos Gomes⁴¹, Maison Moderne, o café-concerto Moulin Rouge, o Theatro Apolo, Recreio Dramático, São José, Lyrico, sendo em sua maioria estabelecimentos empresariados por Paschoal Segreto (VIEIRA; PEREIRA, 1986).

Além desse núcleo e da Rua do Ouvidor, dois locais marcaram, desde a época pioneira, espaços na evolução urbana do Rio de Janeiro sempre identificados como locais de diversão: o Cassino Nacional, situado na Rua do

³⁹ Em resumo: Empresa Germano Alves – Hoje – Primeira parte: Música Clássica – Segunda Parte: Grande Companhia Zoológica, composta por 36 animais. – Terceira Parte: O Cinematographo Lumière – Quarta Parte: Quien Fuera Libre.

⁴⁰ Local em que hoje se localiza o teatro João Caetano.

⁴¹ Antigo Sant'Ana.

Passeio n. 44 e inaugurado em 25.5.1901 e o Parque Fluminense (VIEIRA; PEREIRA, 1986, p. 25).

Considerando que a aliança entre o cinema e outras atrações era algo comum, Magaldi (2009, p. 337) também comenta que espaços como *Music halls*, cabarés, casas de chope⁴² e os chopos berrantes⁴³ foram equipados para a exibição de filmes e incluíam também um palco para apresentações musicais, espetáculos de teatro e dança. O autor acrescenta que os grupos que realizavam música nesses lugares eram pequenos, com capacidade de, no máximo, seis pessoas, tendo em suas formações instrumentos como flauta, violão, cavaquinho e piano, instrumentos que muitas vezes poderiam realizar uma apresentação solo. O repertório consistia em canções internacionais, valsas, *schottische* e *polkas*.

Os negócios de Segreto, de certa forma, complementavam-se, podendo o cliente desfrutar de todos os produtos em um só lugar. Cinemas, cervejarias, teatros e outros divertimentos, como jogos e carrosséis, faziam parte das atrações (MARTINS, 2004, p. 48). De 1898 a 1899, Paschoal e Afonso Segreto fizeram grandes investimentos no campo cinematográfico e mantiveram a hegemonia na produção e distribuição de filmes até 1901. Ambos também montaram, em 1900, um estúdio e um laboratório para produção das fitas. Após 1901, a produção de filmes decaiu. Nos anos 1902, 1903 e 1904 foi produzido apenas um filme por ano, produção essa que permaneceu baixa nos anos seguintes. Em 1903, o Salão Paris no Rio encerrou suas sessões cinematográficas (MARTINS, 2004).

Em meu levantamento, partindo dos arquivos da revista “Cinearte”⁴⁴, percebi que, mesmo depois da queda da produção dos filmes, a empresa Segreto continuou investindo na construção de novos cinemas, conforme demonstra os dois relatos de anos posteriores: “no Lugar onde se acha o velho teatro Carlos Gomes, no largo do Rocio, a Empresa Paschoal Segreto vai construir um edifício de 15 andares com um magnifico Cine-Theatro” (Cinearte - RJ, 13 de jul de 1927, ed. 72, p. 7).

⁴² Cervejarias.

⁴³ Cervejarias barulhentas.

⁴⁴ Publicada entre 1926 e 1942.

E, em 1935:

Iniciadas as obras do Novo S. José – A Empresa Paschoal Segreto já deu início às obras de construção do novo São José, estando confiada à firma Duarte & Cia. A execução do projeto de um imponente prédio. A nova casa de espetáculos levantada no mesmo e tradicional local do antigo S. José, devorado pelo fogo, terá capacidade para dois mil espectadores, garantindo a Empresa Paschoal Segreto que ela será o maior e mais popular cinema da cidade, com todos os requisitos para o público, naquele ambiente, goze de absoluto conforto e máxima comodidade. É certo, portanto, que no decorrer deste ano o São José, concluído será entregue ao público. Até quando as obras permitem, continuará funcionando na parte fronteira do edifício a “Casa de Caboclo”, mas uma vez levantado o novo São José, garante a empresa, ele será exclusivamente dedicado a exploração de espetáculos cinematográficos (Cinearte - RJ, 01 de jan. de 1935, ed. 406, p. 24).

Vale ressaltar o tamanho desses cinemas. A primeira citação fala sobre um Cine-theatro de 15 andares. A segunda, por sua vez, relata um cinema com capacidade para duas mil pessoas com a intenção de ser o maior cinema da cidade, dedicado exclusivamente à produção cinematográfica. A diferença temporal do anúncio do Cine-theatro e o novo São José é de 8 anos. Deve-se levar em consideração que, em 1929, acontece a estreia do primeiro filme falado no Rio de Janeiro (ESTEVES, 1996, p. 92), o que gera uma mudança significativa na exibição de filmes, conforme será detalhado no capítulo final.

Entre os anos de 1896 e 1906, nota-se a existência de poucas salas fixas de exibição e um pequeno cinema ambulante no Rio de Janeiro e São Paulo. O principal motivo era a escassez de energia elétrica, situação que só mudou em março de 1907, quando a energia começou a ser gerada pela usina de Ribeirão das Lajes. Entre agosto e setembro de 1907, são inauguradas dezoito novas salas (MORENO, 1994, p. 25). Outro fator, apresentado por Vieira e Pereira (1986, p. 25), é que, com a abertura da Avenida Central, iniciou-se um “surto” de cinemas que se dirigiram a caminho do Largo da Mãe do Bispo, conhecida atualmente como a Praça Marechal Floriano, que resultou na Cinelândia da década de 20. Citando alguns nomes: “os primeiros cinemas da Avenida foram - o Parisiense (o primeiro, inaugurado em 10 de agosto de 1907), o Pathé, o Paraíso do Rio, o Pavilhão Internacional, o Moderno, o Universal Animatographo, o Odeon, o Avenida, o Central, o Éclair Palace” (VIEIRA; PEREIRA, 1986, p. 25).

Esse cenário contribuiu para o surgimento de novos empresários, como Francisco Serrador, imigrante Espanhol inicialmente proprietário do Cinema Chantecler e fundador da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB). O empresário

fortalecido no decorrer da década de 1910, em aliança com um grupo de capitalistas de São Paulo e com a cooperação financeira de Vivaldo Leite Ribeiro, “torna-se a figura principal da exibição no Rio de Janeiro, adquirindo vários cinemas e controlando, em bloco, a exibição” (VIEIRA; PEREIRA, 1986, p. 25). Alguns dos cinemas no Rio de Janeiro pertencentes a CCB foram o Pathé e o Odeon, além de outras aquisições em Niterói, Belo Horizonte e Juiz de Fora.

Com o controle da exibição, a Companhia tomou força para comprar os terrenos que pertenciam ao Convento da Ajuda, na Avenida Rio Branco, atual localização da Cinelândia. Inicialmente, o plano era um projeto amplo, com a previsão de três teatros, quatro cinemas com 800 lugares, um hotel, 17 lojas, um rinque de patinação, parque de diversões, nove ruas de acesso ao parque, fonte luminosa, sala de escritório, terraço dedicado a bares e restaurantes e diversas outras atrações. O plano final foi reduzido para quatro cinemas, edifícios para escritórios, um hotel e algumas lojas ao redor dos cinemas. O quarteirão ficou conhecido como o “Quarteirão Serrador” ou também como “Bairro Serrador”.

A possibilidade de aumento na capacidade de público por sessão, com um crescimento assustador nos lucros das empresas estrangeiras, motivava a construção rápida desses novos cinemas, ecoando o crescimento e a expansão da indústria cinematográfica norte-americana no pós-guerra (VIEIRA; PEREIRA, 1986, p. 26).

O crescimento dos cinemas era condizente com o aumento populacional na cidade do Rio de Janeiro. Serrador esteve à frente, em 1919, da criação da “Junta do Comércio Importador Cinematographico no Brasil”, fortalecendo-se ainda mais no mercado carioca. A inauguração do cinema Odeon, em 1927, sedimentou Francisco Serrador como “o nome definitivo da Cinelândia e do setor exibidor brasileiro” (MORAES, 2012, p. 18).

Um fato interessante é que nos anos de 1908 a 1911 existia uma espécie de equilíbrio entre o produtor e o exibidor, pois “os donos dos cinemas passam a produzir seus próprios filmes e a exibi-los, criando um ciclo próspero e revitalizando a criação artística” (MORENO, 1994, p. 26). O cenário de produção de filmes muda futuramente devido a três razões: (1) a importação dos filmes “cantantes” ou “falantes” estrangeiros

com audição simultânea do gramofone,⁴⁵ pois os brasileiros não dominavam plenamente a técnica de gravação; (2) o preço baixo em que as fitas estrangeiras chegavam ao Brasil, possibilitando grande lucro dos exibidores; (3) a colonização cultural, explicada por Moreno (1994, p. 27), pois, “na ordem mundial das coisas, o Brasil era forçado a importar novidades, suas diversões, ao invés de fabricá-las, fato que, aliás, persiste até hoje”.

Os filmes com escuta de gramofone já eram presentes desde 1902. Em 1907, houve uma popularização dos filmes falantes franceses, americanos e italianos, com cópias coloridas à mão. O ano de 1909 é marcado pela chegada dos filmes cantantes nacionais e são filmadas as famosas operetas, um período de grande vitalidade das produções. Diferente dos estrangeiros, que tinham acompanhamento gravado, os brasileiros eram dublados por atores-cantores por trás das telas no momento de exibição. Um tipo de espetáculo que foi iniciado por Francisco Serrador em 1908 e intensificado no Rio nos anos de 1909 a 1911 (MORENO, 1994). Sobre esses filmes:

Os nossos primeiros filmes cantantes ou falantes eram produções curtas, nas quais cantores interpretavam um número famoso de seu repertório, à moda dos vídeo-clips tão em voga hoje em dia na televisão. Cantavam em dueto um trecho de uma ópera, ou uma sequência inteira. O gênero evoluiu para a moda das operetas nem sempre completas, com enredo e maior movimentação, a trupe atrás da tela, cantando ou falando sua parte (MORENO, 1994, p. 30).

Segundo observado nas atas do Centro Musical do Rio de Janeiro e também comentado por Esteves (1996), o trabalho atrás das telas, em 1911, era realizado sob condições precárias⁴⁶. O próximo capítulo abordará o trabalho do músico no cinema pelo viés de alguns depoimentos e documentos.

⁴⁵ O gramofone surgiu no Brasil em 1900. Figner já percebera que ele tocava mais alto que os cilindros [fonógrafo], daí passou a importar os aparelhos e discos gravados na Europa e nos Estados Unidos. Vendia tudo que chegava, especialmente as gravações de bandas militares e de árias de ópera (FRANCESCHI, 2002, p. 75).

⁴⁶ Esse assunto será melhor abordado no capítulo seguinte.

3 O TRABALHO DO MÚSICO DE CINEMA MUDO

3.1 As Salas de Cinema

O primeiro tópico deste capítulo demonstra algumas localizações de cinemas na cidade do Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que trará alguns documentos que demonstram a recepção dos críticos em relação ao espaço do cinema e ao trabalho do músico.

À época, o cinema era um novo espaço de entretenimento da cidade, sendo que muitos deles compunham o novo cenário das novas avenidas, conforme a Figura 24:

Figura 24 – O Parisiense e o Central ocuparam a Avenida Central (atual Rio Branco) logo após sua inauguração



Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 26.

Desde a primeira sessão de cinema temos a exaltação da tecnologia que acompanhava essa nova arte, o que cria um contraste inesperado com o que aconteceu de fato na ocasião. Na primeira sessão, a imprensa relata que aconteceram roubos e até mesmo informações sobre o acontecimento foram cobradas da polícia, de acordo com a reportagem a seguir:

Em uma vasta sala quadrangular iluminada por lâmpadas elétricas de Edison, paredes pintadas de vermelho escuro, estão umas duzentas cadeiras dispostas em filas e voltadas para o fundo da sala onde se acha colocada em altura conveniente, a tela refletora que deve medir dois metros de largura aproximadamente [Hoje em dia uma tela normal de cinema mede aprox. 12 metros de largura por 5,1 de altura⁴⁷]. O aparelho se acha por detrás dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado, colocado entre as duas portas da entrada. Apaga-se a luz elétrica, ficando a sala em trevas, e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se. Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas moviam-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se em um relevo extraordinário, dando magnífica impressão da vida real. Entre estas citaremos: a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a dança serpentina; a dança do ventre, etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de boulevard parisiense; a chegada do trem; a oficina de ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima. O espetáculo é curioso e merece ser visto, mas aconselhamos os visitantes a se acautelarem contra os gatunos [ladrões]. Na escuridade negra em que fica a sala durante a visão, é muito fácil aos amigos do alheio o seu trabalho de colher o que não lhes pertence. A polícia que tão bem os conhece poderia providenciar no sentido de impedir-lhes a entrada naquele recinto. (Jornal do Commercio, 9 de jul de 1896, ed. 191 p. 3.)

Após a primeira sessão, o cinema foi se expandindo pela cidade do Rio de Janeiro⁴⁸. Realizamos o levantamento de alguns dos cinemas da época, bem como de suas fachadas, localização e ano de inauguração, conforme as figuras abaixo:

⁴⁷ BENEDETTI, 2015.

⁴⁸ O fato será melhor abordado posteriormente.

Figura 25 – Rua do Ouvidor, local onde ocorreu a primeira sessão de cinema no Brasil



Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 23.

Figura 26 – O Cinematographo Pathé foi inaugurado por Marc Ferrez em setembro de 1907 na Avenida Central



Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 5.

Figura 27 – Na década de 10 o Cinema Avenida estava localizado na esquina da Avenida Central com Rua da Assembleia



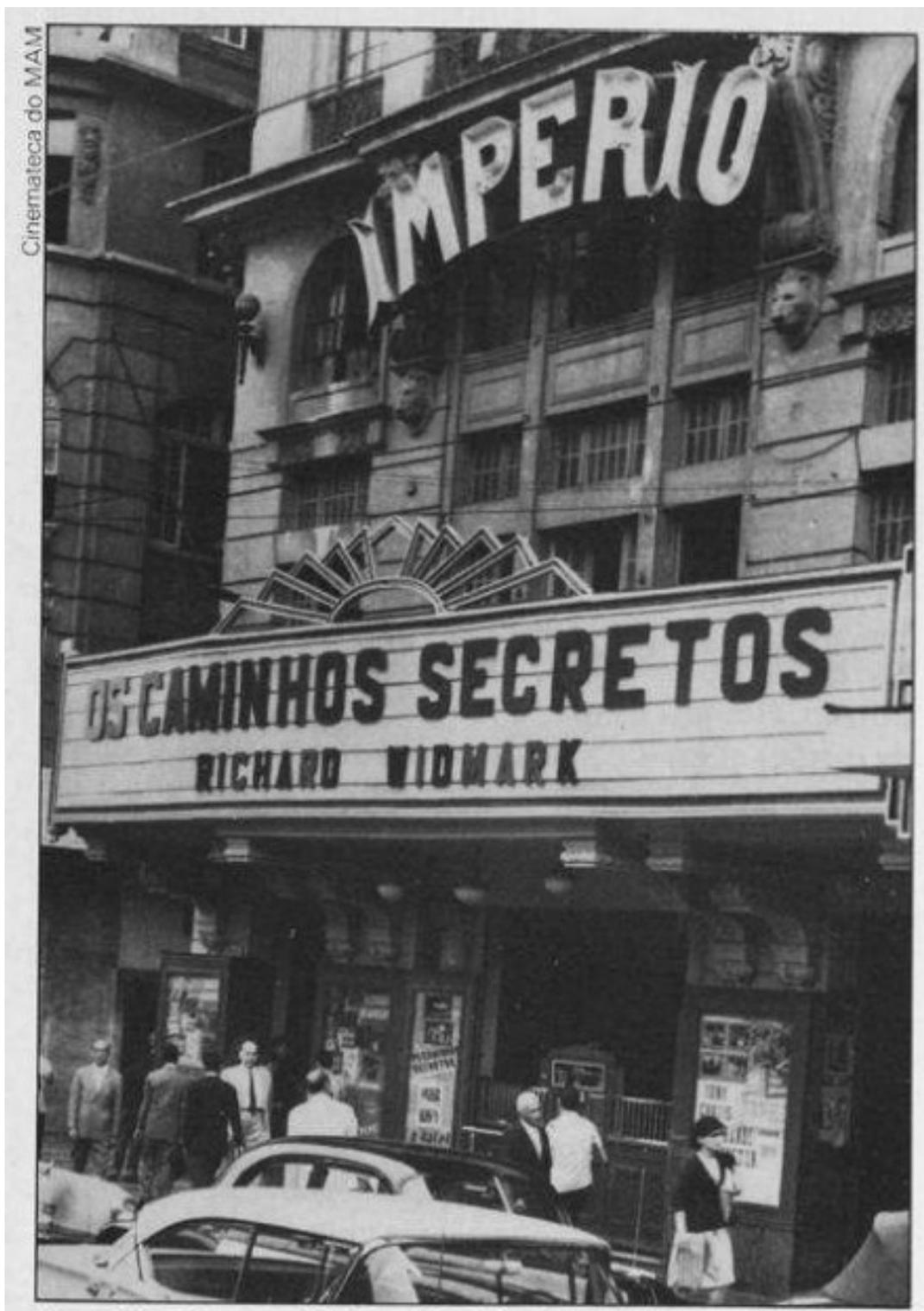
Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 5.

Figura 28 – O Cine Glória surgiu em 1925 no Quarteirão Serrador



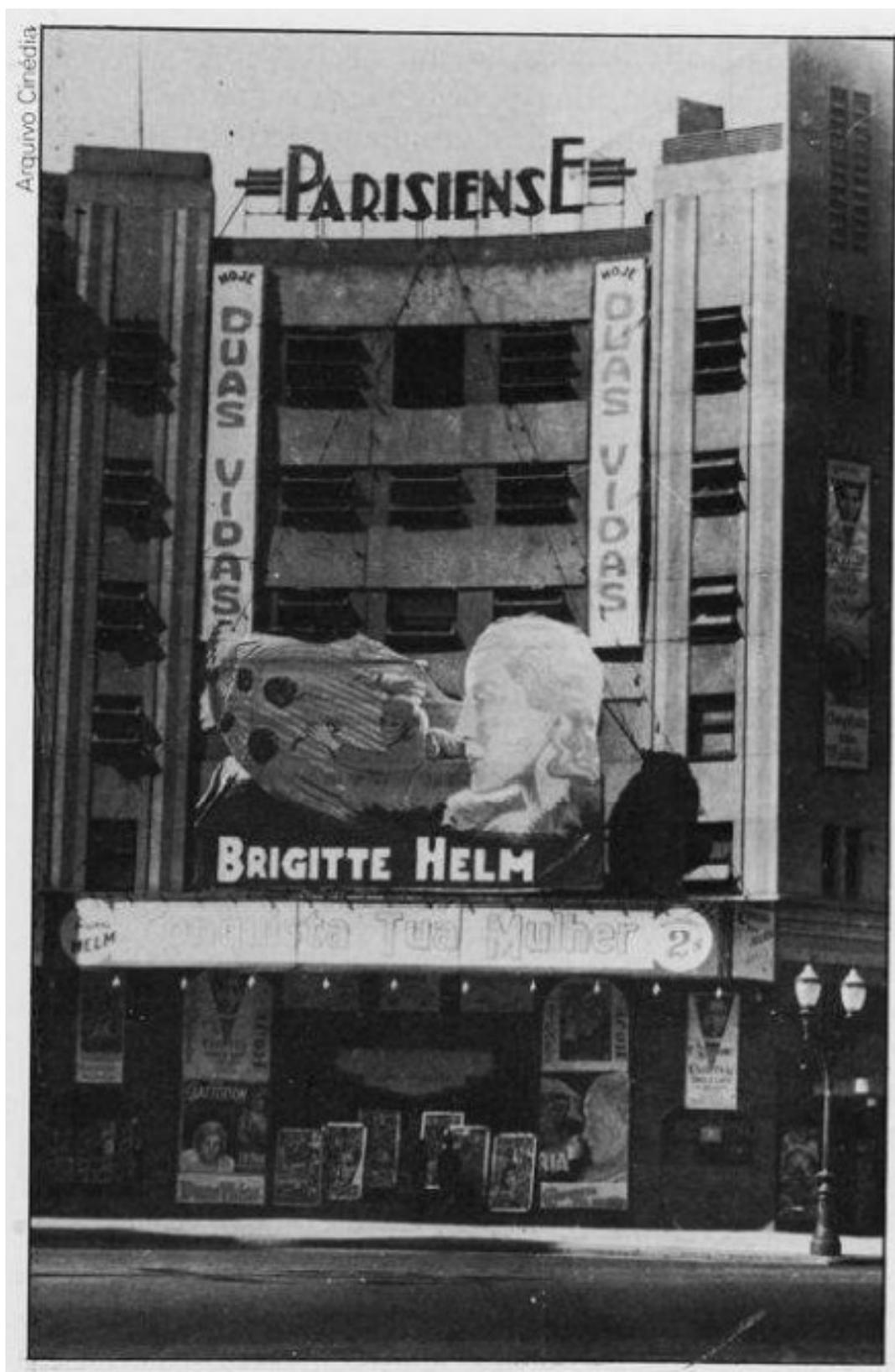
Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 32.

Figura 29 – Império: Inaugurado em 1925 na Praça dos Cinemas (Cinelândia)



Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 33.

Figura 30 – Parisiense: Avenida Central, inaugurado em 1907



Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 35.

Figura 31 – O Pátria foi inaugurado em 1910 no Largo da Cancela, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro



Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 39.

Figura 32 – O Íris inaugurado em 1909 na Rua da Carioca com o nome de Cine Soberano



Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 41.

Figura 33 – Típico cinema de subúrbio, o Méier foi inaugurado em novembro de 1919 na Rua Amaro Cavalcanti n. 25



Fonte: Revista Filme Cultura, v. 47, p. 50.

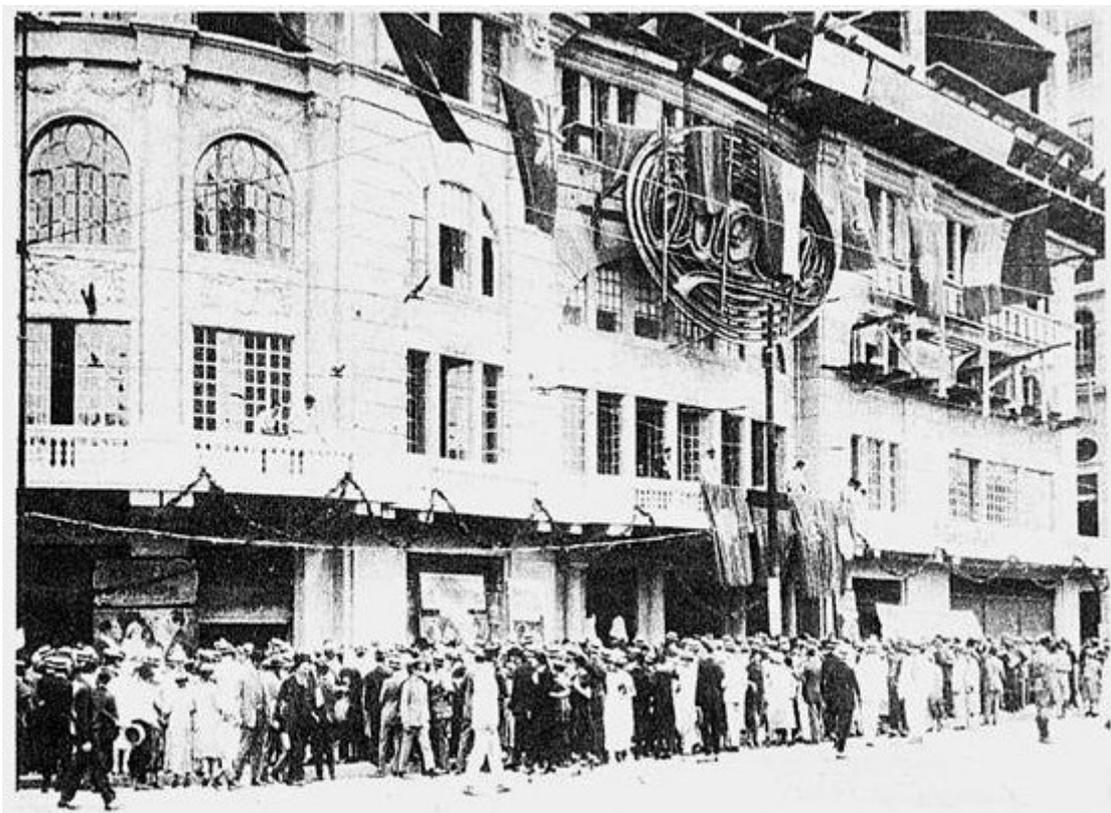
Figura 34 – Antigo Odeon, localizado na Avenida Central n.137 (esquina da Rua Sete de Setembro), inaugurado dia 15 de agosto de 1909



Fonte: Site Ernesto Nazareth 150 anos.⁴⁹

⁴⁹ Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/facts>. Acesso em 19 dez. 2022.

Figura 35 – Novo Odeon, inaugurado na chamada Praça dos cinemas (atual Cinelândia) em 1926



Fonte: Revista Cineart, 21 de abr de 1926, p. 31.

3.1.1 A Visão da Crítica Especializada Sobre as Salas De Cinema e o Trabalho dos Músicos

Este tópico traz recortes de críticas da revista Cinearte (RJ) em relação ao trabalho de músicos em alguns cinemas do Rio de Janeiro, principalmente os localizados no centro da cidade. A revista Cinearte teve sua primeira edição publicada no dia 3 de março de 1926, transpassando a entrada do cinema falado, o que é muito interessante para trazer alguns indícios sobre os motivos para o fim do trabalho do músico no cinema.

Cinema Palais: “O fanfarrão” (Silent Sheldon) [...] O casal Jack Perrin-Josephine Hill num filme de “far west”. Não gostei nada deste filme. Motivos todos muito conhecidos, história já muito vista, artistas sem direção, filme sem fotografia... Depois, isto tudo visto no “Palais”, com aquela orquestra que faz os espectadores ficarem neurastênicos... Sempre as mesmas músicas, o mesmo conjunto... As músicas dançantes são executadas, parece que automaticamente, sem graça, sem gosto... Não há bateria, um trombone, um piston, Só existem aquelas cinco figuras, aquela orquestra que sempre se

ouviu desde que está casa se inaugurou. Qualquer cinema de arrabalde tem orquestra melhor que a do “Palais”. E o mais engraçado é que com um programa mambembe, como este, composto deste filme e mais duas comédias, interpretadas por Jimmy Aubrey, o pior cômico cinematográfico do mundo, cobraram 3\$000 (Revista Cinearte, 17 de mar. de 1926).

Essa primeira crítica fala um pouco sobre a questão da execução dos intérpretes e sobre o repertório apresentado por eles. Percebemos que esse tipo de comentário era bem comum nas críticas da época. Sobre a inauguração do Odeon:

A Tela em revista - Ainda a inauguração do Odeon. O melhor e o mais luxuoso Cinema do Rio, a última etapa e a menina dos olhos da Companhia Brasil Cinematografica, foi inaugurado com um filme de uma estrela que constituiu uma grande novidade: Noma Talmadge! [...] Não havia banda de música na porta e... desta vez... nem aqueles festões dos domingos da Penha. Uma bela Orchestra de quinze figuras, fora dois maestros (?) executou a “overture”. Não se ouviam pistões estridentes e tambores rachados a tocar dobrados moles em tom menor. Não se viam panos de limpar chão, pregados com alfinete de fralda, na grade da orquestra, como no Central. [...] Terminada a “overture”, apareceu uma “jazz-band” a pouco tempo tão mostrada num prologo do Império e tocou... tocou na frente de um pano e com efeitos de luz. Ai eu confesso que fiquei um tanto desconcertado e comecei a meter o dedo indicador dentro do colarinho porque me parecia apertado. Há muito tempo que conhecia “jazz-band”... ainda se fosse uma “Charleston-band”, passava. Ah! Antes foi passado um jornal em que foram apresentados ao público, todos os heróis da Praça dos Cinemas e Quarteirão Serrador... Os oito batutas dos quatro colossos, diferente dos dois colossos que fizeram agora o “Batuta” [...] (Revista Cinearte, 28 de abr. de 1926)

Essa segunda crítica apresenta algumas observações sobre o local de atuação da orquestra no dia da inauguração do cinema Odeon. O ano é 1926 e, segundo o relato, a orquestra estava trabalhando em um local apertado. Veremos no tópico seguinte que existe uma reclamação dos músicos do CMRJ sobre o ambiente insalubre de trabalho.

A próxima crítica é sobre o cinema Central:

Cinema Central: Passou em “reprise” o “Último varão sobre a terra”, que, aliás, bem mereceu, mas não no Central, de que ficarei livre por algum tempo, ora graças! Passando os filmes da Fox, eu os verei no Íris, confortável e frequentável, com outra fita, etc. Ficarei livre das cadeiras quebradas, filas de 5 centímetros de espaço e a pior orquestra do mundo. Telas a embaraçar, fitas cortadas, falta de horários, sala de espera com agencia de automóveis, o mau cheiro dos animais que trabalham nas variedades, etc. [...] (Revista Cinearte, 12 de mar. de 1926).

Dessa vez, o crítico não expõe argumentos para justificar o porquê de a orquestra ser avaliada como “a pior orquestra do mundo”. Notamos que o escritor está

incomodado com a estrutura do cinema e, diante do levantamento que apresentaremos a seguir, podemos constatar que as críticas às orquestras muitas vezes são acompanhadas de comentários sobre outros aspectos da composição do cinema. A próxima crítica segue esse padrão.

Crítica sobre o cinema Pathé:

Cinema Pathé: O Pathé foi sempre o melhor cinema do 2º “team”, como diversas vezes já disse. É o único do grupo que se pode chamar mesmo de cinema. É amplo, foi construído mesmo para casa de espetáculos, tem ordem, horários certos, saídas e entradas rápidas, boa gerencia, etc. Mas... já que tão cedo não se começa o seu novo prédio lá no Ajuda e está merecendo cuidados especiais de umas pinturas notáveis de Bernadelli na sala de espera, seria melhor que, com mais um pouquinho de esforço, preenchessem algumas faltas. Já não digo colocar cadeiras modernas, mas pintar aquele fundo da casa, reformando aquelas cortinas “a lá” Central. Depois a orquestra. O número de figuras que há, é aceitável e já que tem podido aguentar assim, por que não comprar músicas novas? Aquelas valsas de Waldteufel já estão batidas. A bateria podia ser mais completa e moderna, afim do músico tirar partido e “enfeitar” mais os “fox-trots” [...] (Revista Cinearte, 9 de jun. de 1926).

A próxima crítica é um pouco mais longa e está em outra sessão da revista, chamada “Cartas para o operador”. Esse documento, além de falar dos músicos, oferece um panorama geral de como era a situação de vários cinemas na cidade carioca e expõe a relação entre os músicos desse cinema.

Cartas para o operador: Saudações. Tenho lido vários protestos contra a má direção dos cinemas dos bairros e não há muito um se queixou dos da Tijuca. Não é só este bairro mal servido, também o de S. Christovam o é de maneira horrível. Temos dois cinemas péssimos: o Pátria e o Fluminense: no Pátria, com o calor, os frequentadores não morrem abafados por milagre e não são comidos pelas pulgas pelo mesmo motivo, com uma salinha de espera “a lá” Praça 11 de Junho, e os cartazes e “reclames” são a última palavra de mau gosto. O Fluminense podia ser o melhor cinema da capital, quanto ao conforto e higiene e para isto terreno não lhe falta, e quem o viu sob a gerencia do Sr. Codrato, ficaria admirado em vê-lo agora. O jardim do Cine era sempre muito bem cuidado, no qual havia bancos limpos e num caramanchão havia cadeiras de vime e além disto distribuía grátis um jornal. O Cine, que era escrito pelo comediógrafo J. Praxedes, e vendiam sorvetes somente no jardim, tão bons como os da Cavé, isto é, só por fora; e neste tempo, todas ou quase todas as fabricas passavam suas fitas neste cinema Jesse Lasky, D’Luxo, World, Pathé N. Y., Fox, os da agência J. R. Staffa, Universal com suas divisões, Blue-Bird, Butterfly, etc..., e Triangle, e além disto, **a orquestra constava de 6 professores que tocavam sempre músicas novas e escolhidas.** Agora, Sr. Operador, é triste, é bem triste o estado sanitário do cinema e acho bom que só indo para um sanatório ficará bom; **a orquestra é: flauta, violino e contrabaixo, e o pior dos músicos é o flautista que anda sempre às cabeçadas com a pianista que também não presta, as músicas são velhas, mal tocadas e o desleixo predomina em tudo;** agora, somente passam as fitas da Paramount, Metro e Fox, sendo que as quartas-

feiras sempre levam uma fita que o diabo esqueceu, em “reprise” ou a “Vingança de um palhaço” [...] é um verdadeiro horror a direção deste cinema, sem um pouco de consideração pelos espectadores (Revista Cinearte, 9 de jun. de 1926, grifo nosso).

Próxima crítica é do Cinema Capitólio:

Cinema Capitólio: “Vontade Suprema” (That Royle Girl) – Paramount – Produção de 1925 [...] A orquestra teve altos e baixos. O piano parece que tinha alguma corda arreventada, no dia em que fui. Os sinos estiveram bem empregados, mas sem variedade de sons. Agradou bastante o emprego do harmonium (não é órgão) em algumas cenas, foi de muito efeito [...] (Revista Cinearte, 14 de jul. de 1926).

A questão dos equipamentos fornecidos pelos cinemas é curiosa, pois estamos falando de cinemas do centro da cidade, não da periferia. A próxima crítica questiona qual é a finalidade das orquestras do cinema Central, no qual se interpreta que a qualidade musical foi deixada de lado. “Cinema Central: A orquestra do Central continua uma calamidade. Quando é que a gerencia vê aquela casa bem tratada e com uma reforma, ainda será um “Money-maker”? [...]” (Revista Cinearte, 11 de ago. de 1926).

A próxima crítica é sobre o Odeon:

Cinema Odeon : “Rumo ao Sul” (Sundown) [...] Há uma boa cena e logo depois várias outras que desagradam. Longo. Até a orquestra do Odeon deixou a desejar desta vez, no acompanhamento das cenas, Os anúncios diziam que no filme figuravam 150 mil bois [...] Nem na Espanha se fazia um filme com tantos bois [...] (Revista Cinearte, 8 de dez. de 1926)

Essas foram algumas críticas em relação à qualidade do trabalho dos músicos dentro do cinema. É observado que os comentários são, em sua maioria, negativos e, muitas vezes, desrespeitosos com os profissionais que ali estavam. Nota-se também que, quando comentado sobre as orquestras, nas opiniões em questão, o autor começa o texto apresentando outros pontos negativos do cinema, tais como a qualidade do filme, a condição de higiene do local, o calor, o espaço da poltrona, etc. Com essas críticas, temos pistas de como era executado o trabalho do músico, principalmente em relação aos integrantes e à maneira como eles conduziam o repertório. A repetição de música é um ponto enfatizado diversas vezes, levantando a

questão se a frequência com que o crítico ia ao cinema influenciou nesse ponto ou se o repertório era realmente limitado.

A revista Cinearte nos apresenta, em outros momentos, textos com outros assuntos ligados ao trabalho desses músicos. Tais textos não necessariamente críticas, mas materiais que colaboram para constituir o cenário. O primeiro é um comparativo entre o trabalho realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro, sendo possível perceber um comentário direcionado à repetição de músicas:

Tela em Revista São Paulo – [...] Isto não é desprestigiando, não, pois a encenação cuidada de que foi alvo “O Barqueiro do Volga”, encerrava também coisas inéditas e muito apreciáveis. **Graças a Deus, em São Paulo, não se cogita de fazer o que se faz no Rio.** Sob a batuta do maestro Léo Lavanow, a orquestra executou, acompanhando um coro sofrível, a “Canção do Barqueiro do volga”, uma das músicas mais lindas que conheço. Os efeitos de luz, durante este trecho cantado, esteve bom. Depois, já que estamos mesmo falando em orquestra, é justo que se cite a brilhante e formidável adaptação de que foi alvo o filme, que teve sua execução sob a batuta do já tão conhecido e inteligente maestro Martinez Gráu. Ajudou, a orquestra, de uns 30% o filme (Revista Cinearte, 23 de fev. de 1927, grifo nosso).

O segundo refere-se à substituição da orquestra por um órgão e a comparação de uma orquestra estadunidense com a brasileira:

Curioso emprego de órgãos nos cinemas – [...] O Cameo Theatre, é uma casa de pequena lotação, situada no centro teatral de Nova York, e a sua orquestra compõe-se de: Contrabaixo, cello, um segundo violino (só para harmonia), um primeiro violino, e piston, O organista é que executa no seu instrumento as partes de: flauta, clarinete, oboé, trompas e bateria. Esta disposição orquestral fará muita gente rir no Brasil. Mas eles são verdadeiros artistas, esse pequeno conjunto satisfaz, suficientemente os espectadores. E, note-se, que o Cameo cobra o mesmo que as grandes casas com orquestras sinfônicas. [...] Os cinemas de segunda ordem só têm órgão, porém, aperfeiçoadíssimos, e a maneira pela qual ele é executado no teatro não dá ideia de igreja, e é essa uma das razões pela qual os empresários preferem este instrumento a uma dispendiosa orquestra. Presentemente, todos os grandes cinemas como o Capitol, Colony, Warners, Strand, Loews State, possuem órgãos com quatro teclados manuais. São verdadeiros colosso, e cujo preço regula ser de trinta mil dólares para cima, conforme o fabricante. **Não há razão de colocar órgãos nos cinemas do Brasil, porque os músicos tocam barato, e não é grande a despesa de manter duas orquestras, não compensando, portanto, a importação de um órgão de cinema** (não de igreja). Talvez, para um futuro isso será necessário, mas até lá já teremos no Brasil uma fábrica que poderá fornecer os instrumentos sem as grandes despesas de transporte, importação e alfandega (Revista Cinearte, 30 de jun. de 1926, grifo nosso).

Esse documento apresenta pela primeira vez comentários sobre o custo de se manter uma orquestra. O fato de os músicos terem uma baixa remuneração chama a

atenção e parece ser um grande fator para a não substituição de uma orquestra por um órgão. Podemos perceber que o lucro está acima da condição do trabalhador, embora exista uma valorização do Brasil por possuir orquestras.

O terceiro texto é um cartaz no qual há uma dedicatória aos Centros Musicais, demonstrando certo prestígio:

Figura 36 – O filme dedicado aos artistas do som e aos Centros Musicais

Cinearte



BEETHOVEN

O GENIO DA MUSICA

TAMBEM AMOU

E é o romance da sua vida —
e dos seus amores que tereis
— neste film delicioso, tirado
nos proprios locais onde viveu
o grande musico, em commemo-
ração ao seu segundo cen-
tenario.

Interpretação de
F. KORTNER

O PROGRAMMA
SERRADOR
apresenta

BEETHOVEN

O film dedicado aos artistas do som — aos Centros Musicais — será exhi-
bido com

Grande orquestração em

que se ouvirão apenas composições do genial compositor.

SEGUNDA-FEIRA — dia 15 — no **ODEON**

Fonte: Cinearte (RJ), 15 de ago de 1927, p. 6.

O quarto exemplo é uma página na qual há uma crítica extensa às condições das orquestras:

A Música no cinema: As nossas orquestras – Muito pouca gente no Brasil, mesmo entre empresários e diretores de orquestras, admite que a música seja 50% do sucesso da apresentação de um filme. Até agora que eu saiba, não se tem dado passo nenhum no sentido de melhorar as orquestras. Uma boa orquestra não é aquela com grande número de executantes e repertório clássico, mas sim, aquela que possa seguir um filme em todas as modalidades, realçando as cenas que se desenrolam na tela. Desde que um filme representa um drama silêncios, as linhas a se seguir na adaptação das músicas devem ser as mesmas como se fosse para musicar um drama falado. É uma arte difícil como outra qualquer, e posso afirmar “de cátedra” que ela no Brasil está na infância. Os empresários constroem teatros, com a preocupação na maior capacidade de lotação e – bolas para o resto. Os maestros compram músicas que dê para duas ou três partes do filme, assim eles gastam menos e tocam mais. Certos filmes de muito “reclame” são musicados a olho pelos respectivos maestros. Não se pode dizer que seja um trabalho mau, eles fazem o possível, mas por melhor que seja sempre há falta de detalhes e ciência. Nas cidades do interior muitas vezes podemos admirar um gênio local, mas percebe-se a falta de cultura que só se adquire nos grandes centros. Se se puser esse Jéca numa boa escola ou conservatório, em pouco tempo ele fará de si uma celebridade, porque ele mais que outros, possui o dom da arte. E é o que sucede no Brasil com a arte de adaptar música nos filmes. Como já disse, para alguma fita de grande “reclame” há anúncios chamando a atenção do público para o arranjo especial da música. De fato não se pode negar, é um trabalho que agrada o paladar da terra, mas a um amantes do assunto que já esteve no estrangeiro, é notória a falta de pormenores. São estes que dificultam uma obra, pois os traços gerais são facilmente apanhados. Uma criança não precisa aprender para saber que numa batalha aplica-se música barulhenta, e num enterro, marcha fúnebre. Mas os detalhes? Há uma infinidade deles que somente frequentando os melhores cinemas do mundo pode-se aprender. Sem exagero, é nos Estados Unidos que se acham as melhores casas no gênero, e presentemente a arte de seguir uma fita com música, atingiu um ponto que não deixa nada a desejar. Quando se entra em um cinema, causa admiração a maneira com que a música (orquestra ou órgão) segue o filme, não perde peripécia, aplica “trucs”, efeitos, tudo matemático e fica-se a pensar que grande dificuldade não é para coligir tudo aquilo, e preparar um trabalho que se ouve com tanto prazer, realçando com sons o que os olhos vêem. Quando deixei o Brasil, e aqui entrei num dos cines da Broadway, saí dele com forte impressão que dão coisas novas, e sem poder topar com o “Sezamo” do arranjo musical que me pereceu extraordinário e difícilimo compilar. Entretanto, depois de dois anos de estadia aqui, ri-me do meu embaraço. Era nada mais e nada menos que um caso semelhante ao ovo de Colombo. Todos os cinemas do país recebem as fitas e os guias musicais (“cue sheet”) para os mesmos. Estes guias são fornecidos pelas respectivas fábricas, e são compilados pelos “Wagners” no assunto, e a eles é que se deve toda a disposição musical para se seguir um filme com a maior fidelidade. O maestro recebe o se seguir um filme com a maior fidelidade. O maestro recebe o guia (“cue sheet”), e está tudo preparado para a exibição. O maestro só tem de seguir o que se acha nele. E é, graças a este sistema, que todos os cinemas produzem boa música, e nenhuma orquestra desacorda com a tela. Presentemente entra-se num cine do Brasil e lá está a orquestra a interpretar e a maior parte das vezes a assassinar trecho de opera, valsas, clássicos, tangos, seleções de operetas, “chorinhos”, etc., etc.; uma Babel sem a mínima relação com o assunto da fita. Recordo-me duma boa casa em Santos cujos programas musicais eram anunciados da seguinte forma: 1ª e 2ª partes; fantasia da opera “Ainda”: 3ª

parte; Qualquer coisa, tango argentino; 4ª e 5ª partes: seleção da opereta “Eva”; 6ª parte: “chorinho nacional”, valsa. Sejam jacobinos, apreciemos o “choro”. Sejam artísticos, apreciemos o clássico, porém, além de tudo sejamos coerentes: onde é que está a relação da música para com a fita? Os programas são indispensáveis em toda e qualquer música com caráter de audição, mas num cinema, a música é para seguir o filme e não este para seguir aquela. Um drama vulgar requer de 25 a 40 números musicais, e, naturalmente nem todos são executados até o fim, mas sim, enquanto estejam de acordo com a tela. É preciso que se introduza no Brasil estes guias (“cue sheet”), porém, compilados por brasileiros, pois peças regionais e patrióticas americanas não dirão a nós. Lembro-me dum filme onde figurava um negro com dois enormes pés: imaginem o efeito se a orquestra ajudasse com a execução do “Pé de Anjo”⁵⁰. Que as músicas sejam velhas não importa, contanto que elas se adaptem para a situação. A música popular brasileira é riquíssima, só faltando quem as empregue com ciência. Uma outra dificuldade no nosso país é a ausência completa de peças especialmente compostas para cinemas. Sem um repertório que preencha os fins cinematográficos, como poderá um diretor de orquestra acompanhar um filme? Uma livraria musical de Cinema deve ser classificada pelo tempo ou estilo, e não pelos nomes, exemplo: misteriosos, largos, agitados, allegros, allegros moderatos, apaixonatos, recitativos, música para tempestades, música para incêndios, música para batalhas, etc., etc. Para classificações pelo estilo, exemplo: música chinesa, hindu, espanhola, minuetos, valsas, etc., enfim, quando se tem um repertório perfeitamente classificado, apareça todo o dia nova fita que ela terá música adequada. Não se pode imaginar o capital gasto pelos bons teatros de Nova York neste particular. Para se fazer uma ideia, cito o cinema Rivoli com cerca de 20.000 (vinte mil) números no seu repertório, e quatro pessoas encarregadas de distribuir e zelar pelo mesmo. Nos nossos cinemas a orquestra é colocada em um verdadeiro buraco consumidor de toda a sonoridade, e em São Paulo uma das melhores casas tem a orquestra tão abaixo do nível da plateia que no verão os músicos tocam em manga de camisas, pois ninguém os vê. Isto está direito na opera, opereta, revista, etc., que é para não abafar as vozes, mas num Cinema a orquestra se acha num verdadeiro palco. Falando nos Cinemas de Nova York, direi de passagem que eles mantêm verdadeiras orquestras sinfônicas com órgãos, sendo a mais afamada a do Capitol (o maior e melhor Cinema do mundo) com setenta e cinco músicos. Para terminar esta nota predigo que só teremos boa música no Brasil, quando algum dos seus maestros, porém, brasileiro, vier praticar alguns anos aqui. Será contraproducente convidar diretores de orquestras ou organistas do estrangeiro. Eles podem ser bons músicos, mas não estão ao par das nossas tradições, e nem tão pouco da riquíssima música brasileira. Raul de Toledo Galvão. New York – EUA (Revista Cinearte, 5 de maio de 1926, p. 31).

Temos alguns pontos interessantes nessa nota. A data é 1926, três anos antes da estreia do primeiro filme falado no Brasil. Acusar a desorganização, nesse momento, é algo grave, pois se a música não está sendo feita com qualidade, aumenta a possibilidade de os músicos serem substituídos por sistemas de som. Porém, por mais que seja apontada uma organização impecável dos músicos estadunidenses, lá também aconteceu esse processo de substituição. O crítico aponta que os músicos

⁵⁰ Esse comentário é uma comparação racista que infelizmente reproduz o pensamento desse crítico na época.

de cinema brasileiro deveriam utilizar seus conhecimentos sobre o Brasil para adaptar o repertório e, assim, conseguir uma ligação com o povo brasileiro e as fitas exibidas, mostrando uma certa valorização dos músicos brasileiros, podendo ser positiva a vivência desses músicos. Também é interessante o fato de o autor comentar sobre o local em que as orquestras brasileiras tocam, “buraco consumidor de toda qualidade”, isto está de acordo com os apontamentos feitos pelos músicos do CMRJ, em 1911, nos quais denunciavam um ambiente insalubre. Todavia, essa situação ocorreu 15 anos após as decisões de melhorias das condições de trabalho⁵¹. Parece que, apesar de terem sido reivindicadas melhorias, pode-se concluir, por meio desses relatos, que a condição sonora não foi levada em conta diante da organização da orquestra dentro do cinema.

Outra revista que chama atenção é a “Música” (RJ), quando aponta a importância do cinema para o consumo de arte.

Música – [...] A arte anima o espírito e conforta a alma. Os amadores são almas contemplativas que nunca se aborrecem porque a música e o teatro sempre os confortam. O mais rude trabalhador, o mais ativo intelectual não se sente “bláse” nem se cansam quando intermedeiam o seu esforço com os espetáculos artísticos que são tônicos para os organismos excitados na luta áspera da vida moderna. E a gente simples que vai ao teatro, ao cinema, a opera, deixas as preocupações da vida alheia, as intriguinhas, as inquietações banais do serviço doméstico e começa a robustecer o espírito com a discussão do que ouviu e viu no espetáculo dramático e lírico. Assim a arte contribui para a educação em geral. A música e o teatro são artes sociais, porque se realizam com o concurso do grande público, convocando reuniões agradáveis. Assim afinam os hábitos de sociedade e melhoram os costumes. A época é propícia para empreendimentos do gênero desta revista. O carioca já teve mais entusiasmo nas plateias, já aplaudiu com mais calor, já carregou um triunfo atores e cantores celebres. Não faz mais isto, já teve companhias dramáticas permanentes e temporadas líricas de 3 e 4 meses. Mas foi a trinta anos, ou quarenta anos atrás. Em relação aos tempos contemporâneos de nossa geração, passamos por uma reação salutar. Nunca o carioca ouviu tanto e nunca frequentou com mais assiduidade tão variado gênero de espetáculos. Falta, porém, a tudo isso organização. O cinema barateou os preços. Mas não maldigam os cinemas. Não só a cinematografia é também uma arte como também exerce uma função favorável na formação do interesse que o público vai demonstrando pelas artes da opera e do drama. Antes do cinema, ia-se ao teatro por exceção. Foi o cinema que habitou de novo a cidade a frequentar os espetáculos. Por isso, foi preciso abaixar o preço para alguns gêneros. Mas assim mesmo o resultado não foi prejudicial, porque atraiu o público. Basta organizar para verificar a transformação mental que se vai operando. Como, porém, organizar? Victor Viana (Música-RJ, nov. 1917, p.1).

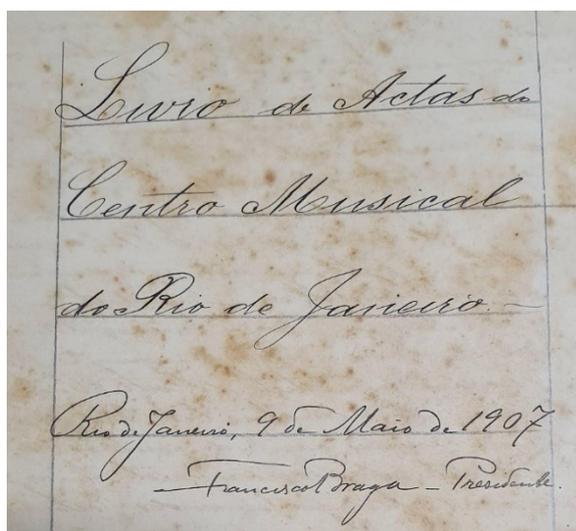
⁵¹ O assunto será melhor abordado na próxima seção.

O comentário também chama atenção para o mutualismo que existe entre as artes, colocando o cinema como um fator primordial para o consumo de outros tipos de espetáculos. No próximo tópico, falaremos sobre o Centro Musical do Rio de Janeiro, entidade que tem como uma de suas conquistas a regulamentação do trabalho do músico de cinema mudo.

3.2 O Centro Musical do Rio de Janeiro

Para contar um pouco sobre a entidade CMRJ, tracei um paralelo entre atas de reuniões da diretoria, pertencentes ao acervo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, e algumas reportagens encontradas na Biblioteca Nacional. Esse será um subcapítulo mais ilustrado, com diversas fotos de documentos da época no corpo do texto, com o propósito de entendermos o processo de leitura das atas citadas, um desafio para quem estuda documentos manuscritos. Poderá ser observada nas Figuras uma mudança na caligrafia, o que pode indicar a troca de secretário.⁵² A Figura 37 se refere à capa do primeiro livro de atas do CMRJ, assinalada por seu primeiro presidente, o maestro Francisco Braga.

Figura 37 – Livro de Atas do CMRJ

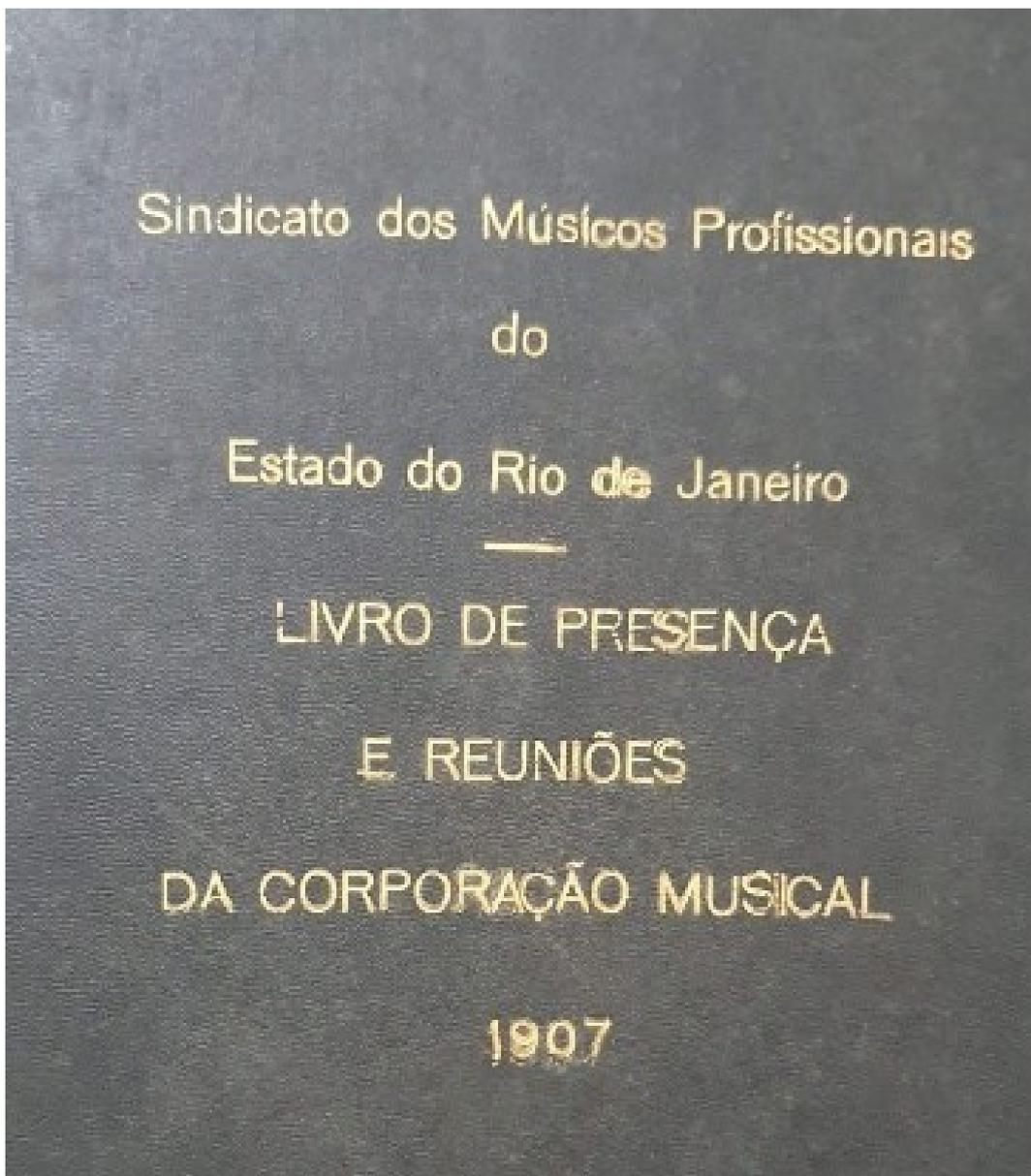


Fonte: Acervo SindMusi, Livro nº 1 de atas, Capa.

⁵² Destaco que as atas apresentadas têm grande influência no que já foi publicado por Esteves (1996). No livro "Acordes e acordos", percebo um mapeamento do conteúdo das atas entre os anos de 1907 a 1941. Sem esse "mapa", a dificuldade de localização do conteúdo seria imensa.

A primeira reunião do CMRJ ocorreu no dia 4 de maio de 1907, embora tenham existido reuniões prévias de uma organização chamada Corporação Musical, cuja primeira reunião ocorreu no dia 7 de março de 1907, conforme a Figuras 38 e 39:

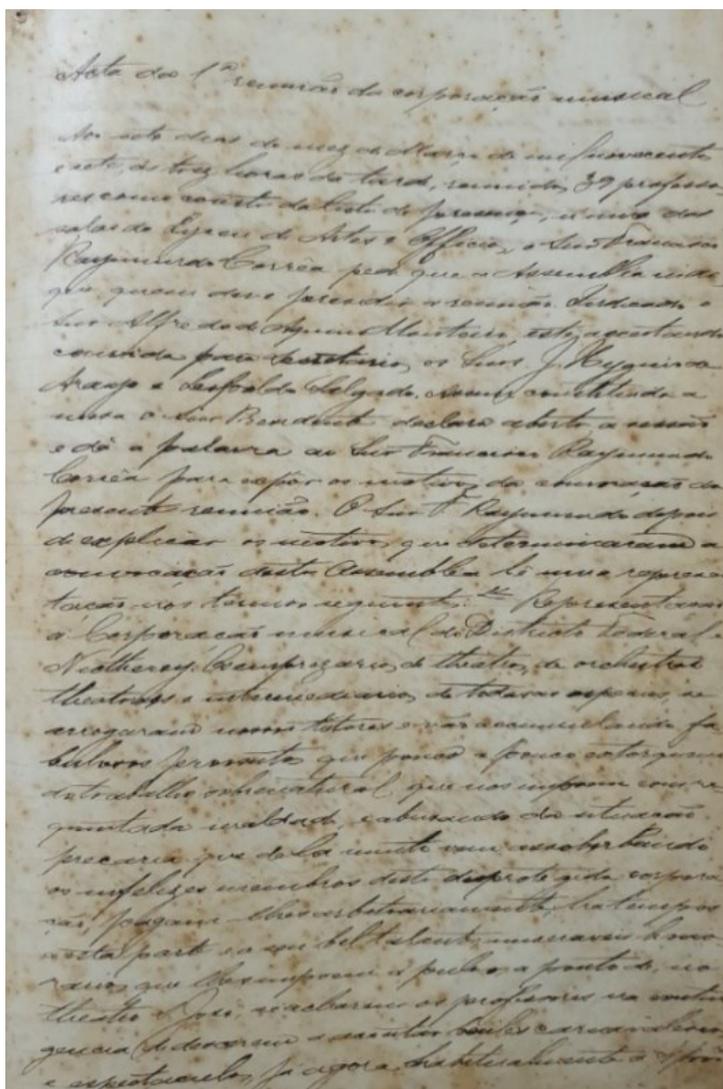
Figura 38 – Livro de Presença e Reuniões da Corporação Musical 1907



Fonte: Acervo SindMusi, Livro de atas da Corporação Musical, encadernação.⁵³

⁵³ A organização desse acervo está sendo realizada pelo Grupo de Estudos em Trabalho e Educação (GeCULTE), do qual faço parte. Todos os documentos presentes no acervo necessitam de um cuidado especial devido à fragilidade que apresentam. Notamos que as atas, em especial, estão em bom estado de conservação devido à encadernação em capa dura. Pode-se notar que nessa capa dura está escrito Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, nome atual do Sindmusi. Não sabemos ao certo em que ano isso ocorreu.

Figura 39 – Ata de Reunião da Corporação Musical 1907



Fonte: Acervo SindMusi, Livro de atas da Corporação Musical, p. 1.

Pode-se ler:

Ata da 1ª reunião da corporação musical – Aos sete dias do mês de março de mil novecentos e sete, às três horas da tarde, reunidos 39 professores como consta na lista de presenças, em uma das salas do Liceu de Artes e Ofícios, o senhor Francisco Raymundo Corrêa pede que a Assembleia decida quem deve presidir a reunião. Indicado o senhor Alfredo de Aquino Monteiro, este acrescentando convida para secretarias os senhores J. Hygino Araújo e Leopoldo Salgado. [...]

A leitura e transcrição desse documento é complicada devido à caligrafia do secretário em questão. De modo geral, essa primeira reunião se tratava do exercício profissional de não sócios à Corporação Musical, algo devia ser feito para que esses músicos não ocupassem o espaço dos associados. Isso demonstra o caráter

protecionista entre os membros da corporação. O local dessa reunião, como comentado, foi o Liceu de Artes e Ofícios. Uma de suas atribuições era oferecer cursos gratuitos, conforme a Figura 40:

Figura 40 – Lyceu de Artes e Ofícios.



Fonte: Jornal do Brasil (RJ), 11 de mar de 1908, ed. 71, p. 3.

Pode-se ler:

Lyceu de Artes e Ofícios – Continuam abertas as matriculas gratuitas para as seguintes aulas para o sexo masculino: português, (leitura, ditado, analise e gramatica); francês, inglês, alemão, latim, aritmética, álgebra, geometria, trigonometria, física e química, história natural, geografia, história universal, eligrafia, lachygrafia, escrituração mercantil, **música**, escultura e desenho (elementar sólidos, figuras, ornatos, geométricos, maquinas, topográfico, arquitetura, etc.) (Jornal do Brasil - RJ, 11 de mar de 1908, ed. 71, p. 3).

A corporação musical também foi retratada pelos jornais na época.

A corporação musical do Rio de Janeiro – Escreve-nos o professor Alfredo Angelo – A corporação musical nesta capital, é, desde a perda irreparável de Francisco Manuel, um centro de desunião e descontentamento. Foi a desunião da **classe** que esfacelou uma antiga **sociedade beneficente**, com capital pujante que, neta quadra, já preencheria os seus fins. É a desunião da classe que leva bons músicos para empregos de repartições públicas ou escritórios, porque a situação precária assim o exige. Nada mais comovedor do que vemos artistas de grandes merecimentos morrerem nos hospitais, que a caridade pública criou para os desprotegidos da sorte, ou sendo preciso que as subscrições circulem nos teatros, café cantantes ou entre famílias, para amenizar o artista que luta com a miséria ou a moléstia. Na corporação musical, o **espírito de classe** não autoriza o protesto, e assim, vemos o potentado de qualquer teatro, filarmônica ou confraria, remunerar como quer e entende os serviços dos artistas, havendo ainda concorrentes e às vezes companheiros de trabalho, que não se prezam em baratear o que já é mal remunerado. Para infelicidade da **classe musical** também coopera o elemento dos inconscientes, os quais, sabendo apenas executar ou reger de

ouvido umas tantas músicas, já enfastiadas pela antiguidade, conseguem o que não obtém o compositor ou contrapontista com toda a sua fama. É está a situação da corporação musical do Rio de Janeiro que pinto com leves cores, e só um chefe da estatura moral e intelectual de Francisco Manuel, que a fez respeitar e unir em outros tempos, a poderá levantar do caos (Jornal do Brasil - RJ, 06 de ago de 1900, ed. 215, p.3).

Nota-se a utilização da palavra classe em diversos momentos, demonstrando que o professor Alfredo Ângelo, em 1900, atribuía essa classificação aos trabalhadores da música. Destaco a expressão sociedade beneficente, que dialoga com o mutualismo brasileiro que será apresentado por Mattos (2009) na seção seguinte. Ressalto que o termo Corporação Musical é abrangente e pode ser utilizado em diversos contextos, porém, temos alguns pontos semelhantes entre a questão levantada pelo professor Alfredo Ângelo e os apontamentos da Corporação Musical. Um ponto é o fato de músicos não associados à corporação estarem trabalhando e, assim, ocupar a vaga dos associados. A ata (Figura 39) indica que a primeira reunião faz parte de uma continuidade de questionamentos e nela foi utilizado o termo “há tempos”, mostrando que as reclamações não são recentes. Outro fato curioso é a chamada da matéria no Jornal do Brasil, um veículo de grande circulação, com o título: “A corporação musical do Rio de Janeiro”, o que atribui o caráter de que estamos falando de uma associação conhecida na cidade. Mesmo assim, não podemos afirmar se essa associação mencionada pela matéria do jornal é a mesma que veio a se tornar o Centro Musical do Rio de Janeiro, conforme o livro de atas.

Para entender melhor o termo “professor” mencionado nas atas, recorreremos ao Dicionário Musical de Machado (1885), que oferece algumas respostas sobre os significados dessa palavra:

PROFESSORES: s. m. pl., os que exercitam a arte, que fazem dela profissão, isto é, que se empregam unicamente nela. O vulgo muitas vezes confunde os verdadeiros professores com os curiosos que arrogam este nome. Esta palavra tem outra acepção entre os músicos e é os que sabem perfeitamente a arte de executar vocal ou instrumental, e assim diz-se: Fulano é professor, quer dizer, é perito. Este termo é tanto aplicável aos executores como aos compositores (p. 172-173).

Procuramos, então, as palavras “executor” e “amador” e tivemos as seguintes definições:

EXECUTOR, s. m., o que executa instrumental ou vocalmente uma peça. O bom executor, diz Baillot, é o que satisfaz de um golpe de vista, isto é, sem hesitar, os diferentes caracteres da música, e por uma inspiração repentina

identifica-se com o gênio do compositor, seguindo-o em todas as suas intenções e fazendo-as conhecer com tanta facilidade como prontidão ; ele presente os efeitos para os apresentar com mais brilho e com as cores, que convém ao gênero da composição ; junta a graça ao sentimento, a clareza a força e esta a doçura ; passa de repente a uma expressão diversa, acomoda-se a todos os estilos e a todos os acentos . O bom executor faz sentir, sem afetação, as passagens as mais salientes, e lança como um véu sobre as mais vulgares; penetra -se do gênero de uma peça até lhe prestar os encantos não indicados, criando mesmo efeitos que o autor abandona muitas vezes ao seu instinto, tudo traduz e apima; ele faz passar em a alma do auditório o sentimento que o compositor tinha em a sua; faz reviver os grandes Gênios dos séculos passados , e apresenta , enfim , os seus sublimes acentos com o entusiasmo que convém a esta nobre linguagem , tocante e encantadora , que, como a poesia , tem sido chamada : linguagem dos Deuses . Nas músicas modernas, os compositores quase que nada esquecem para fazerem entender suas intenções, que indicam pelos novos signos e palavras explicativas, de que são cheias as peças modernas; todavia, o executor não passará de um copista se não for dirigido por sua própria sensibilidade; ela o prepara a tudo, apenas tem entrevisto o tema de seus acordes, e o faz experimentar estes transportes que conduzem sempre à verdadeira expressão (MACHADO, 1885, p. 64-65).

AMADORES, s . m . pl ., os que amam , se deleitam ou gostam de uma coisa com preferência as outras ; musicalmente significa : amantes, e apaixonados da música , que a estudam, e exercitam pelo prazer, que nela encontram, sem fazerem disso ocupação: vulgarmente, curiosos. Também se denominam Amadores os que frequentam os concertos ou Academias musicais (MACHADO, 1885, p. 6).

Essas definições atribuem o caráter de seriedade para aquele que é chamado de “professor”, uma distinção em relação aos executores e amadores. Procuramos a palavra classe e não obtivemos resultado.

Inicialmente, o CMRJ era uma entidade responsável por tratar de diversos problemas relacionados aos sócios professores. O Jornal do Brasil descreve um pouco sobre essa função:

Centro Musical – Acaba de constituir-se nesta capital com a denominação de Centro Musical uma agremiação composta de professores de música, com o fim de auxiliar e proteger os seus consórcios, **assegurando-lhes beneficências em casos de necessidade e regulamentando o seu trabalho**. Conta já muitos associados a novel sociedade, cuja diretoria ficou assim organizada [...] (Jornal do Brasil (RJ), 11 de maio de 1907, ed. 131, p. 5, grifo nosso).

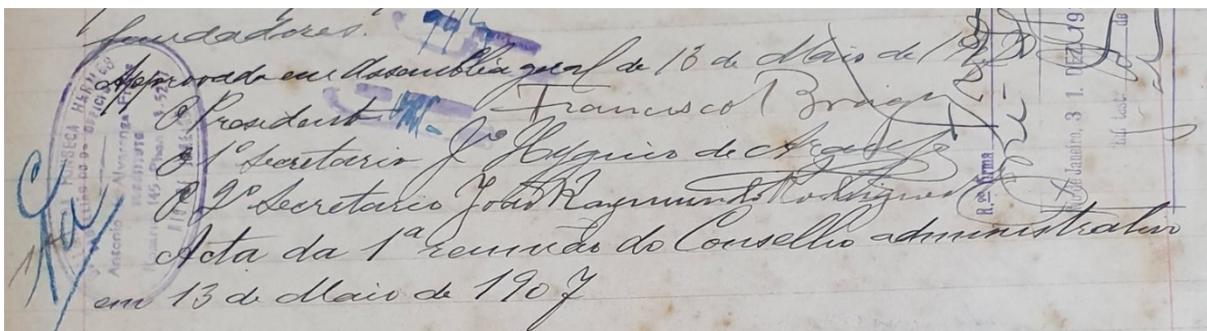
De acordo com o livro de atas o primeiro conselho era formado por:

- Presidente: Francisco Braga
- Vice-presidente: Desidério Pagani

- 1º Secretario: João Hygino de Araújo
- 2º Secretario: João Raimundo Rodrigues Jr.
- 1º Tesoureiro: Alfredo Aquino Monteiro
- 2º Tesoureiro: Alberto Barra
- 1º Procurador: Jacinto Campista
- 2º Procurador: Miguel Loureiro
- Bibliotecário/Arquivista Leopoldo Salgado.
- Conselheiros: José Maximino Nunes, Ernesto Ronchini, Francisco Nunes Jr., José Giorgio Marrano, João Ignácio da Fonseca, Agostinho de Gouvêa, Pedro de Assis, Gervásio de Castro, Luiz Medeiros.

Essas são as assinaturas de alguns músicos em questão. A Figura 41 foi retirada da primeira reunião do CMRJ:

Figura 41 – Assinaturas



Fonte: Acervo SindMusí, 1º Livro de atas do CMRJ, p. 2.

Dentro do Conselho administrativo, Lima (2020) aponta que sete membros atuavam como maestro e arregimentadores: Francisco Braga, João Hygino de Araújo, João Raimundo Rodrigues Jr., José Maximino Nunes, Ernesto Ronchini, Francisco Nunes Jr., Agostinho de Gouvea. O presidente Francisco Braga era um maestro de grande prestígio, conhecido como o autor do Hino à Bandeira. Para termos um pouco de noção da importância desse músico, aqui está uma reportagem do Jornal do Brasil comentando o quanto era aguardado seu retorno de uma de suas viagens para a Europa.

Maestro Francisco Braga – Até a 1 hora da tarde não havia chegado ao nosso porto o paquete italiano Duchessa di Genova, que traz a seu bordo o maestro Francisco Braga, de regresso da Europa, onde foi concluir os seus estudos.

A todo momento é esperado o navio. Desde às 11 horas da manhã que, no grande pateo do Arsenal da Marinha, acham-se as bandas de música do Instituto Profissional, do 2º batalhão da brigada policial e do 10º batalhão do exército e muitos amigos e admiradores do sr. Francisco Braga, à espera de s. s. Também esperavam no Arsenal a vinda do aplaudido maestro brasileiro vários representantes da imprensa (Jornal do Brasil - RJ, 25 de Jul de 1900, ed. 206, p. 2).

O retorno de Francisco Braga era tão aguardado que virou título da reportagem do jornal. Um dos relatos é que haveria um grande público em seu aguardo. Isso ocorreu em 1900, sete anos antes da fundação do CMRJ.

As primeiras reuniões do CMRJ tinham como objetivo estabelecer mensalidades de membros, definir tabelas de preço e a extinção dos sextetos (agora deveria conter 10 professores no mínimo) que trabalhavam nas companhias dramáticas. Esteves (1996) faz uma análise desse período inicial e aponta que:

Os primeiros defensores da classe dos músicos não se identificavam com as correntes políticas adotadas por grupos do movimento operário da época, e não tinham uma postura realmente “sindicalista”. Não eram socialistas e muito menos anarquistas; sua atuação indica que eles poderiam estar enquadrados no grupo que Bóris Fausto identificou como “trabalhista” (p. 18).⁵⁴

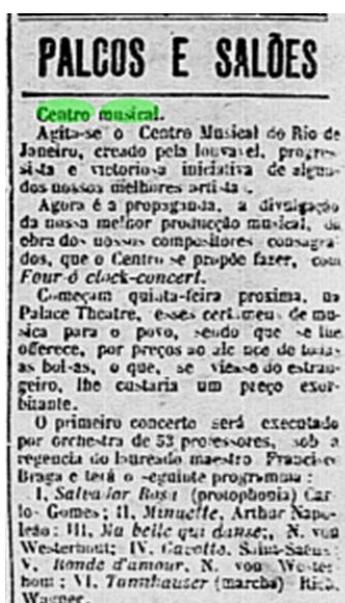
O CMRJ foi criado em 1907, em plena fase da Belle Époque carioca. Um fato curioso é que os sócios percebiam como positivas as reformas realizadas por Pereira Passos, conforme a ata:

É lida uma indicação do Sr. Gervasio de Castro do teor seguinte – Excelentíssimo Sr. Presidente e demais membros do Centro Musical do Rio de Janeiro. Cabe-me mais uma vez a honra de apresentar ao critério dos meus consócios a seguinte proposta. **Dado o movimento de progresso e elegância que se vem notando na sociedade fluminense**, julgo, não será temeridade tentarmos a realização de concertos sinfônicos às horas mais movimentadas da tarde, das 4 às 5h30min nos dias de moda em um dos teatros mais chics e bem frequentados desta capital. A vista do sucesso das conferencias literárias, musicais e humorísticas muito impares em atrativos as audições que tenho em mente, se forem estabelecidos preços razoáveis, estes concertos semanais (às quintas, por ex.) realizados no Palace-Theatre que é atualmente a casa de espetáculos preferidas pelo nosso mundo elegante, quero crer terão um êxito brilhante, pela distinção que as caracterizará. Lanço pois a idéia. (Acervo SindMusi, Livro 1 de Atas, 13 de ago de 1907, p. 12, grifo nosso).

⁵⁴ Essa fala vai de encontro ao que é apresentado por Mattos (2009) no próximo tópico, de acordo com quem o sindicalismo possuía uma ligação com o anarquismo e, em anos posteriores, com o comunismo.

Essa fala possui um caráter de convencimento que justifica a ideia de valorização das reformas para aprovação da proposta. Porém, pode-se interpretar que esse era um sentimento presente no Centro. Conforme a Figura 42, a proposta apresentada foi aceita e noticiada pelo Jornal do Brasil. Esse fato demonstra a efetividade de uma reunião do Centro Musical.

Figura 42 – Four-ó clock-concert



Fonte: Jornal do Brasil (RJ), 8 de out de 1907, ed. 281, p. 4.

Pode-se ler:

Palcos e salões – Centro Musical. Agita-se o Centro musical do Rio de Janeiro, cercado pela louvável, progressista e vitoriosa iniciativa de alguns dos nossos melhores artistas. Agora é a propaganda, a divulgação da nossa melhor produção musical, da obra dos nossos compositores consagrados, que o centro se propõe fazer, com Four-ó clock-concert.

Nota-se que o jornal relatou o evento com grande otimismo, ou seja, como um evento grandioso para a cidade. A notícia segue comentando sobre os valores e a acessibilidade do concerto:

Começam quinta-feira próxima, no Palace Theatre, esses [ilegível] de música para o povo, sendo que se oferece, por preços ao alcance de todas as bolsas, o que se viesse do estrangeiro, lhe custaria um preço exorbitante. O primeiro concerto será executado por **orquestra de 53 professores**, sob a regência [ilegível] maestro **Francisco Braga** [...].

Narrando um pouco a trajetória dessa iniciativa, notamos que ela teve momentos de oscilação de público, não alcançando, de início, a expectativa do CMRJ e a grandiosidade esperada por parte dos sócios. Primeiramente, o concerto teve salas esvaziadas, conforme a Figura 43:

Figura 43 – Indiferença pública



Fonte: Jornal do Brasil (RJ), 16 de nov. de 1907, ed. 320, p. 5. ⁵⁵

Depois de algumas semanas, os concertos caíram no gosto popular. A Figura 44 comenta esse fato:

Figura 44 – Os concertos no Palace Theatre



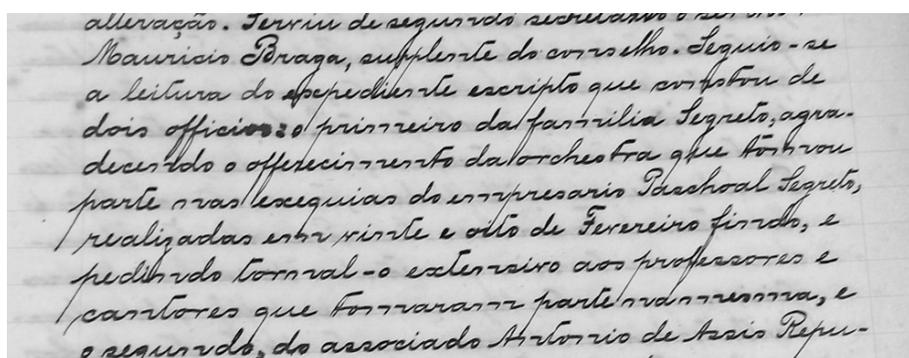
Fonte: Jornal do Brasil (RJ), 06 de dez. de 1907, ed. 340, p. 5. ⁵⁶

⁵⁵ É triste, porém, assinalar a indiferença pública para com essas honrosas demonstrações de solidariedade artística enfeixando espartano desinteresse e incontestável culto à Arte soberana. Esses concertos organizados pelo Centro Musical trouxeram-lhe prejuízos, relativamente importantes, advindo-lhe até algum desanimo que se traduziria pelo desaparecimento do "Four-o'clock concert": se a tenacidade de grande parte de seus membros não se sacrificasse para a respectiva manutenção.

⁵⁶ Entrou definitivamente nos hábitos da nossa sociedade intelectual os concertos do Centro Musical no Palace-Theatre. A concorrência ali agremiada ontem, além de numerosa, fazia-se notável pela

O CMRJ, tal qual a Corporação, possuía grande influência nas contratações dos músicos. Seu papel também era de fiscalização sobre quais profissionais estavam exercendo a profissão e se eles eram filiados ao Centro. A corporação possuía relação estreita com alguns empresários como Paschoal Segreto (1868 – 1920), conforme a ata a seguir (Figura 45), que relata uma homenagem fúnebre realizada pelo Centro Musical.

Figura 45 – Homenagem à Paschoal Segreto



Fonte: Acervo SindMusi, ata da 13ª sessão de Diretoria e Conselho, realizada em 23 de Mar de 1920.⁵⁷

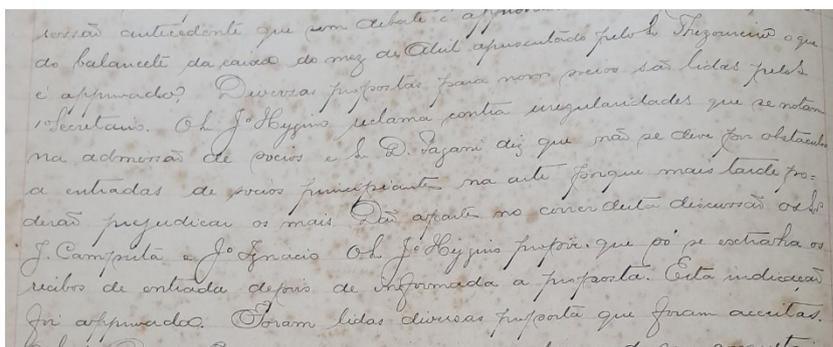
Na ata, lê-se: “seguiu-se a leitura do expediente escrito que constou de dois ofícios: o primeiro da família Segreto, agradecendo o oferecimento da orquestra que formou parte das exéquias do empresário Paschoal Segreto, realizadas em 28 de fevereiro [...]” (LIVRO DE ATAS nº 6, 1920, p. 7).

Para ser sócio do CMRJ, o candidato passava por uma comissão avaliativa. Os critérios para inclusão foram discutidos em reunião, como mostra a Figura 46:

escolha e elegância. O dia estival, de sol vivo, amenizado por uma brisa benigna, concorreu para o brilho do Four-ó-clock-concert de ontem. A execução do programa foi sem falhas; a orquestra, de uma homogeneidade louvável, interpretou com toda arte sob a batuta competente do maestro Francisco Braga [...].

⁵⁷ Vale notar as diferentes caligrafias entre os exemplos mostrados, indicando a mudança de secretário.

Figura 46 – Membros iniciantes



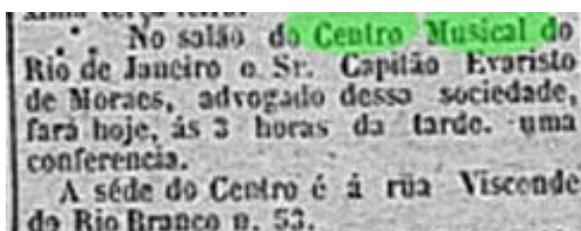
Fonte: Acervo SindMusi, Livro 1 de Atas, 7 de maio de 1908, p. 32.

Pode-se ler:

[...] Diversas propostas para novos sócios são lidas pelo 1º Secretario. O Sr. J. Hygino reclama contra irregularidades que se notam na admissão de sócios, e Sr. D. Pagani diz que não se deve ser obstáculo a entrada de sócios principiantes na arte porque mais tarde poderão prejudicar os mais. [...] J. Hygino propõe que só se extaha⁵⁸ os recibos de entrada depois de informada a proposta. Esta indicação foi aprovada. Foram lidas diversas propostas que foram aceitas.

A sede do Centro Musical do Rio de Janeiro se localizava inicialmente na Rua Visconde do Rio Branco n. 53. As reuniões ocorriam tipicamente na parte da tarde e eram noticiadas, como mostra a Figura 47:

Figura 47 – Endereço do Centro Musical



Fonte: Jornal do Brasil (RJ), 12 de jul de 1907, ed. 193, p. 4.

Algumas decisões tomadas pelo CMRJ saíam nos jornais:

⁵⁸ Como está escrito.

Figura 48 – Orquestra de dez professores no mínimo



Fonte: Jornal do Brasil (RJ), 26 de jul de 1907, ed. 207, p. 8.

Essa reportagem se refere à uma decisão antes apresentada, que comenta a extinção dos sextetos. O conselho do CMRJ tinha o poder de dar punições a sócios caso ocorresse alguma infração dos estatutos. Um caso desses foi noticiado no Jornal do Brasil:

Centro Musical do Rio de Janeiro – Comunico a todos os senhores sócios que o Conselho Administrativo em sessão de hoje resolveu suspender por quinze dias, a contar desta data, o sócio Ernesto Nery de Faria, por ter infringido o 1º do art, 9 do aditivo aos nossos estatutos. Secretaria do Centro Musical do Rio de Janeiro, 7 de maio de 1908. O 1º Secretario, João Hygino de Araújo (Jornal do Brasil - RJ, 8 de maio de 1908, ed. 129, p. 12).

A ata do dia 7 de maio de 1908 conta como foi o desenrolar da história:

O sr. J. Hygino lê um cartão que o sócio Ernesto Nery dirigiu ao empresário L. Bielcro e outro a sua pessoa declarando que não compareceria ao ensaio no teatro São Pedro, declara mais que a suspensão do sócio Ernesto Nery deve ser de não trabalhar enquanto estivesse a Companhia Lyrica funcionando. O sr. Francisco Braga dá um aparte, continuando o sr. Hygino diz que aquele professor merece um castigo porque quando embarcou para Zira⁵⁹, deixou combinado que lhe passassem um telegrama para a estreia da Companhia Taveirão afim de tomar parte na orquestra da mesma. O sr. D. Pagani diz que sendo facho⁶⁰ o naipe de violinos devia-se proibido que o mesmo trabalhasse, propõe que se oficie aos diretores que não o convidem existindo outro do mesmo instrumento. O se. J. Hygino lembra que quando se aplica uma pena, não se deve olhar conveniências. O sr. Pagani propõe que a suspensão seja de 15 dias datada de hoje, não podendo o mesmo ser

⁵⁹ Pouco legível.

⁶⁰ Pouco legível.

convidado durante em tempo sendo aprovada outra as notas de Sr. J. Campista e [ilegível] O. Monteiro. O sr. J. Hygino propõe que os diretores enviem uma relação dos professores das suas orquestras, porque tem ouvido dizer que alguns deles estão contratados para a Exposição⁶¹. Está proposta foi aprovada [...] (Acervo SindMusi, Livro 1 de Atas, 7 de maio de 1908, p. 32).

Esses foram alguns exemplos da atuação do CMRJ durante seus primeiros anos. A instituição tinha como objetivo a regulamentação e o controle da prática musical no Rio de Janeiro, que ocorria por meio de regulamentos que: (1) instituíam o número mínimo de músicos em cada estabelecimento; (2) definiam qual era o valor do pagamento dos honorários desses professores; (3) fiscalizavam as práticas para garantir que apenas sócios participassem das orquestras e puniam sócios que desrespeitassem os estatutos.

No que se refere ao trabalho do músico no cinema mudo, o CMRJ teve forte atuação na regulamentação da prática⁶², sendo assim uma entidade que atuou em defesa dos músicos. Posteriormente, em 1941, devido à sua grande representatividade da classe musical, a entidade passou a ser reconhecida como sindicato. Para enxergar a formação desse sindicato é preciso entender o que era o sindicalismo nesse início de Século XX.

A construção do movimento sindical no Brasil é contemporânea ao nosso objeto de pesquisa e também nos oferece um panorama da situação trabalhista brasileira, da qual o músico faz parte, tema do próximo tópico.

3.2.1 O Sindicalismo na República Velha

Como já comentado anteriormente, o CMRJ, em primeiro momento, não era um sindicato. Porém, o movimento sindical no Brasil estava crescendo de forma contemporânea à fundação do Centro Musical. A fase da chamada República Velha (1889 - 1930) é um momento chave para a constituição não só do movimento operário, mas também da própria classe trabalhadora (MATTOS, 2009, p. 33). Mattos (2009) afirma que até 1888, as lutas de classes giravam em torno da escravidão e explica que a diversidade da origem dos novos assalariados dificultou a formação da classe. Esse fator foi um obstáculo para organizações coletivas que defendem “interesses

⁶¹ Se referindo à Exposição Nacional ocorrida em 1908.

⁶² Veremos esse fato de forma detalhada no tópico 3.3.

comuns identificados a partir do compartilhamento de uma mesma posição na divisão social do trabalho” (MATTOS, 2009, p. 33). Construir uma identidade de classe após quatro séculos de escravidão era complicado em razão da imagem negativa do trabalho. Naqueles tempos, trabalhava quem era escravizado ou quem não tinha escravizados. Um fato interessante é que as classes dominantes insistiram na repressão como estratégia para garantir a disponibilidade de trabalhadores no mercado, estipulando que quem não trabalhasse deveria ser preso. A lei teve como nome “Lei de Repressão à Ociosidade”.

As primeiras fábricas do Brasil tinham como condições de trabalho jornadas muito longas, violência dos encarregados, constantes acidentes, exploração de mão-de-obra infantil, abusos contra operárias, dentre outros. Mulheres e crianças formavam a grande maioria dos empregados nas fábricas de tecido, que eram consideradas os maiores estabelecimentos da época, e ganhavam menos e trabalhavam as mesmas jornadas que os homens adultos. “Um relatório de 1912, do Departamento Estadual do Trabalho de São Paulo, lista 3.707 menores de 16 anos (grande parte deles com menos de 12 anos), num total de 10.204 operários empregados em 29 fábricas de tecidos do Estado” (PINHEIRO; HALL *apud* MATTOS, 2009, p. 42)⁶³. As jornadas em todo o território nacional eram sempre superiores a dez horas diárias. O maquinário perigoso e o trabalho infantil formavam um ambiente insalubre com constantes acidentes e mortes. “Trabalhava-se muito, ganhava-se pouco e pagava-se caro para viver mal” (MATTOS, 2009, p.43).

Com a proposta de criar uma identidade de classe para os trabalhadores, as organizações coletivas, como os sindicatos e outras associações operárias, tiveram papel fundamental. Devido a um cenário em que o voto era restrito e a entrada de um partido operário no poder era difícil, criou-se um motivo forte para a criação de sindicatos. O mutualismo brasileiro apontado por Mattos (2009) foi uma mistura da “tradição das corporações de ofício (que congregavam os artesões) portuguesas e as irmandades leigas (entidades parareligiosas que também acumulavam funções assistenciais)” (MATTOS, 2009, p.47). Essas associações auxiliavam as famílias dos trabalhadores no caso de afastamento do trabalho por acidente, viuvez, funerais, dentre outras circunstâncias. Esse papel era desempenhado em razão da ausência de uma legislação social. Em 1887 existiam 115 associações com fins assistenciais e

⁶³ Esse será um trecho com diversos “apud”, pois não tive acesso as fontes de Mattos (2009).

48 tinham cunho profissional (STOTZ *apud* MATTOS, 2009, p. 47). As finalidades dessas associações eram diferentes dos sindicatos, pois o sindicato representava coletivamente os interesses dos trabalhadores, podendo enfrentar a oposição patronal e o governo.

Os sindicalistas revolucionários, quase sempre anarquistas, apostando no conflito direto com o patronato, tornam-se a liderança da primeira fase de organização dos sindicatos (MATTOS, 2009, p.48). Em 1906, foi organizado o 1º Congresso Operário Brasileiro e essa foi uma das resoluções:

Tema 1 – O sindicato de resistência deve ter como única base a resistência ou aceitar conjuntamente o subsídio de desocupação, de doença ou de cooperativismo? Resolução: Considerando que a resistência ao patronato é a ação essencial, e que, sem ela, qualquer obra de beneficência, mutualismo, ou cooperativismo seria toda a cargo do operariado, facilitando mesmo ao patrão a imposição de suas condições; O Congresso aconselha, sobretudo, resistência, sem outra caixa a não ser a destinada a esse fim e que, para melhor sintetizar o seu objetivo, as associações operárias adotem o nome de sindicato [...] (A Voz do Trabalhador. Ano VII, nº 48, 1º de fev. de 1914, p. 6 *apud* MATTOS, 2009, p.48).

Os representantes dos sindicatos, sob um viés anarquista, tinham como objetivo principal resistir. Porém, em 1920, começou o declínio dos anarquistas. A repressão do Estado teve papel fundamental, fechando entidades e jornais de trabalho, prendendo e exilando lideranças, além de investir na propaganda anti-sindicalista. O declínio também foi intensificado pela competição com os comunistas em 1922. Conforme Mattos (2009):

Fundado naquele ano [1922], por antigos militantes anarquistas, o Partido Comunista do Brasil (PCB) procuraria aglutinar as simpatias provocadas pela vitória da Revolução Soviética de 1917, tentando adequar-se ao formato, já então exportado para o mundo todo, do partido bolchevique. Como os socialistas, os comunistas consideravam a via partidária privilegiada, porém, não a defendiam apenas nos limites das instituições políticas legais. Para eles, o partido seria uma “vanguarda revolucionária” pronta a comandar o proletariado no enfrentamento violento com a ordem estabelecida, para a tomada do Estado, em direção à sociedade socialista. Nessa visão, os sindicatos seriam o melhor local para aglutinar os trabalhadores e difundir a doutrina comunista (p. 50).

O fato é que o CMRJ se tornou o Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro em 1941 por meio da carta assinada pelo então Ministro do Trabalho, Waldemar Falcão.

FAZ SABER a quantos esta CARTA virem que, atendendo ao que requereu o Sindicato Centro Musical do Rio de Janeiro, com sede no Rio de Janeiro – DF, resolve homologar o respectivo estatuto, e reconhece-lo, sob a denominação de SINDICATO dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, como sindicato representativo da categoria profissional dos Músicos Profissionais, na base territorial do Município do Rio de Janeiro com sede no Rio de Janeiro – DF de acordo com as disposições da CONSOLIDAÇÃO DAS LEIS DO TRABALHO. Brasília, 30 de janeiro de 1941. Waldemar Falcão (CARTA SINDICAL, 1941, s/p).

O CMRJ teve grande atuação na regulamentação de trabalhos como o de cinema, muitos deles inaugurados nas novas avenidas. No próximo tópico comentaremos especificamente sobre a atividade prática do músico de cinema, abordando um pouco de sua luta sindical.

3.3 O Labor do Músico de Cinema

O processo entendido até agora se fez necessário pois lidamos com indivíduos que interagem diretamente com diversos aspectos da construção do Rio de Janeiro como um espaço urbano e social em pleno movimento. O tecido étnico presente no Rio, nesse momento, compunha os postos de trabalho inclusive no cenário musical. Podemos enxergar uma população constituída e afetada por uma suposta "higienização" e modernidade. Não deixando de lado esse cenário, focaremos nesse momento no posto de trabalho do músico de cinema mudo.

O músico desempenhava funções em diversos ambientes do cinema, podendo trabalhar no salão de entrada, na sala de projeção ou ser um evento à parte. Pinto (1986)⁶⁴ relata o fato de a música acontecer em vários lugares através de lembranças pessoais: "Muitos de nós lembrar-se-ão da moça ou do rapaz que tocava piano sem parar na sala meio vazia das vesperais tranquilas, ou daquela pequena orquestra de salão (às vezes aumentada) que funcionava nas apinhadas sessões noturnas..." (PINTO, 1986, p.42).

⁶⁴ Aloysio de Alencar Pinto (1911 – 2007) foi pianista, compositor, musicólogo, folclorista e professor.

Figura 49 – Orquestra de senhoritas na sala de espera do Cinema Pathé, Revista Filme Cultura, v. 47, p. 43



Fonte: Arquivo do Museu da Imagem do Som (MIS).

O espectador da época costumava se dirigir ao cinema com antecedência, “pelo menos uma hora antes da sessão” (PINTO, 1986). As empresas responsáveis pela exibição promoviam apresentações dos “melhores conjuntos musicais que, em *tournées*, passavam pelo Rio” (PINTO, 1986). Sobre esses grupos musicais:

Sextetos, quintetos, “orquestras de cordas de moças francesas”, conjuntos tziganos, e, como atração nacional, o mais popular dos nossos compositores de música de dança: Ernesto Nazareth. Sua presença no Odeon tornou-se acontecimento significativo para a vida musical da cidade (PINTO, 1986, p. 44).

Pinto (1986) comenta a importância de Ernesto Nazareth para a época e diz que a música brasileira não era presente nesses programas, sendo a única exceção para algumas obras de Nazareth. Ele justifica que esse fato se dá devido aos seus tangos combinarem com grandes comédias do cinema mudo, como: “Max Linder, Chaplin, Roscoe *Fatty* Arbuckle (Chico Bóia), Bem Turpin, Chester Conklin, Harold Lloyd, Buster Keaton, os famosos desenhos animados com Mutt & Jeff e toda a série hilariante produzida por Mack Sennett” (PINTO, 1986, p.42).

Sobre o trabalho dos profissionais da música de cinema e suas limitações, o autor comenta:

A categoria musical e a técnica do pianista de cinema (o “pianeiro”) e do dirigente da pequena orquestra eram, evidentemente, limitadas. De três em três dias havia novo programa. Por vezes, a empresa cinematográfica fornecia-lhes uma partitura, mas na maior parte dos programas tinham eles que se governar por si mesmos, apelando para a intuição e improvisando uma seleção de temas musicais – às vezes de caráter pitoresco, de um primitivismo delicioso -, numa adequação mais ou menos convencional (PINTO, 1986, p. 42).

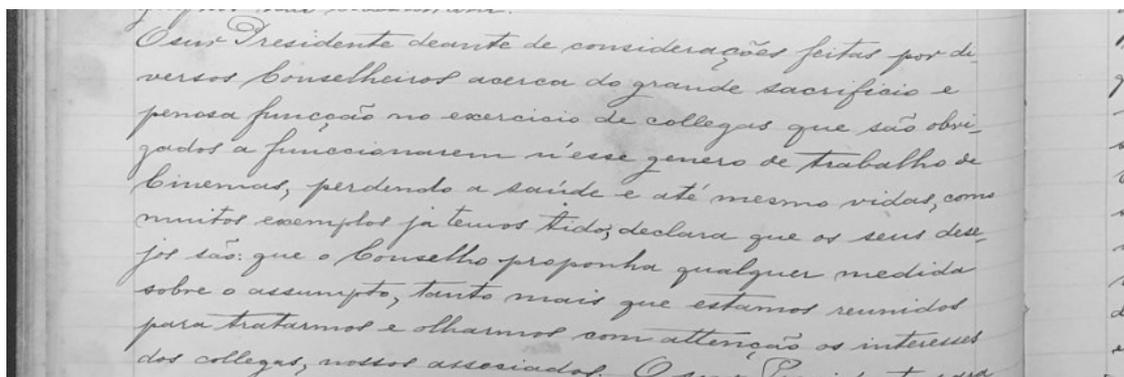
Ressalto a improvisação presente no repertório de cinema, muitas vezes servindo para corrigir limitações técnicas musicais dos músicos contratados, demonstrando como poderia ser construído o repertório executado. No ambiente das salas de exibição, o cenário podia ser diferente, o regente tinha liberdade para organizar fragmentos musicais e adaptar a música conforme o filme. Pinto (1986) comenta um pouco mais sobre suas lembranças:

O que recordo é que a música de acompanhamento era constituída do repertório tocado pelas chamadas “Salon Orchestras”, e apresentavam sobretudo as marchas de John Philip Souza (Novidades ou Atualidades Internacionais), aberturas, trechos de ópera, opereta, música ligeira (melodias favoritas) e tudo isto entremeado com as famosas valsas de salão (PINTO, 1986, p. 42).

De acordo com o autor, a música no cinema acontece por esses motivos: “Espetáculo meramente visual, a princípio, muito cedo o cinema sem música provou ser, de certa forma, um corpo sem alma” (PINTO, 1986, p. 42). O autor também comenta que a música tinha utilidade de abafar o ruído dos projetores e as reações do público, como tosses, vaias e assovios. Devido a esses relatos, percebo que a necessidade de música servia como um complemento à projeção dos filmes, também por problemas tecnológicos e do comportamento do público da época.

O trabalho desses músicos é relatado em uma das atas do CMRJ, que era realizado, nesse primeiro momento, em ambiente insalubre.

Figura 50 – Ata da 2ª sessão do Conselho Administrativo, realizada em 29 de junho de 1911

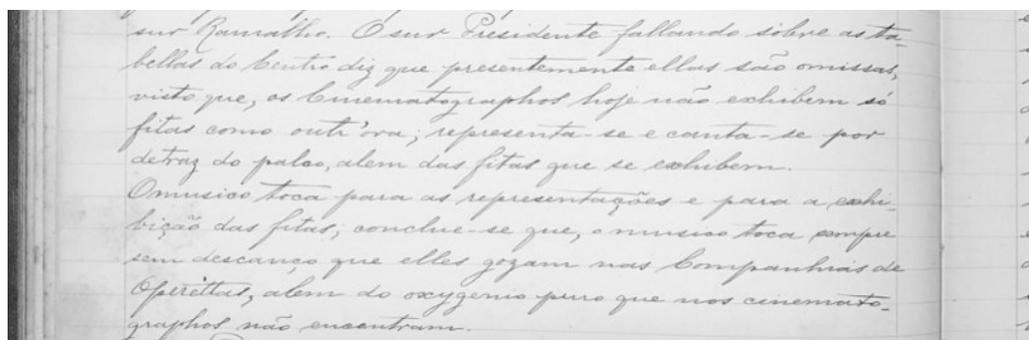


Fonte: Livro de atas Nº 3, 1911, p. 53.

O sr. Presidente⁶⁵ diante de considerações feitas por diversos conselheiros acerca do grande sacrifício e penosa função no exercício de colegas que são obrigados a funcionarem nesse gênero de trabalho de cinemas, perdendo a saúde e até mesmo vidas, como muitos exemplos já temos tido, declara que os seus desejos são: que o Conselho proponha qualquer medida sobre o assunto, tanto mais que estamos reunidos para tratarmos e olharmos com atenção os interesses dos colegas, nossos associados (LIVRO DE ATAS Nº 3, 1911, p. 53)

Vale ressaltar a urgência do assunto, pois o presidente do Centro propõe que seja feita qualquer medida para que melhore a situação desses trabalhadores. Nessa mesma página, o presidente Trajano Lopes comenta sobre como era o trabalho de músicos atrás do palco.

Figura 51 – Ata da 2ª sessão do Conselho Administrativo, realizada em 29 de junho de 1911



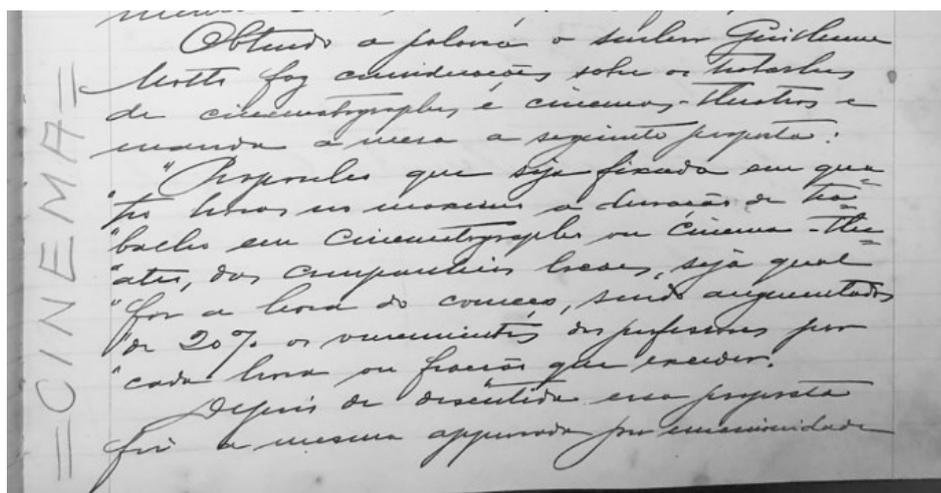
Fonte: Livro de atas nº 3, 1911, p. 53.

⁶⁵ Presidente do CMRJ em 1911 era Trajano Adolfo Lopes.

O sr. Presidente falando sobre os trabalhos do Centro diz que presentemente elas são omissas, visto que, os Cinematographos hoje não exibem só fitas como outrora, representa-se e canta-se por detrás do palco, além das fitas que se exibem. O músico toca para as representações e para a exibição das fitas, conclui-se que, o músico toca sempre sem descanso, que eles gozam nas Companhias de Operetas, além do oxigênio puro que nos Cinematographos não encontram (LIVRO DE ATAS Nº 3, 1911, p. 53).

Trajano faz referência crítica ao que ficou conhecido como filmes cantantes, novamente dando ênfase ao trabalho desgastante em ambiente não propício. Diante de todo esse novo cenário de trabalho, essa foi a resolução dada pelo CMRJ para regulamentar o trabalho de cinema:

Figura 52 – Ata da Assembleia Geral Extraordinária, realizada em 30 de outubro de 1911



Fonte: Livro de atas nº 3, 1911, p. 64.

[...] Proponho que seja fixada em quatro horas no máximo a duração de trabalho em cinematógrafos ou Cinema-Theatro das companhias locais, seja qual for a hora do começo, sendo aumentados de 20% os vencimentos dos professores por cada hora ou fração que exceder. Depois de discutir essa proposta foi a mesma aprovada por unanimidade (LIVRO DE ATAS Nº 3, 1911, p. 64).

Como visto, a reivindicação foi atendida pelo CMRJ, embora tenha sido uma solução momentânea. Dezoito anos depois (1929), tivemos a entrada do cinema falado e, novamente, temos um momento de crise em relação a esse trabalho e, conseqüentemente, seu encerramento, acontecendo somente como um espetáculo extraordinário. No próximo capítulo, abordaremos a entrada do cinema falado.

4 A ENTRADA DO CINEMA FALADO E A SITUAÇÃO TRABALHISTA DOS MÚSICOS

O Cinema falado era muito aguardado pela crítica e era tido como uma novidade tecnológica que, de fato, mudou o formato de exibição dos filmes. Conforme Esteves (1996), a estreia do primeiro filme falado no Rio de Janeiro se deu em 1929 e tinha como título *Broadway Melody*. A autora classifica o fato como um dos sinais da primeira grande crise que rondava a classe musical, retratando isso como um “abandono”, fato que iremos discutir no próximo tópico.

A Figura 53 é um anúncio sobre a primeira exibição de filme falado e se nota que temos uma variedade de filmes já produzidos.

Figura 53 – O cinema falado está aí

O
CINEMA FALADO
ESTA AHI!

Broadway Melody
Deus Branco
Amor e Honra
Azas Gloriosas
da
METRO GOLDWYN
MAYER

Divina Dama
AMOR E DEMONIO
Vêr para crêr
O Amor nunca morre
da
FIRST NATIONAL

Já chegaram os
MOVIETONES E VITAPHONES
Ultimos modelos - os mais aperfeiçoados
que estão sendo montados pela
Western Electric Company no

Odeon
de SÃO PAULO
ESTRE'A
na **primeira quinzena**
de Junho

Palacio Theatro
do RIO DE JANEIRO
ESTRE'A
na **segunda quinzena**
de Junho

**Qual será o primeiro Film
SONORO E FALADO**

que vae ser lançado no **ODEON** de São Paulo? e no **PALACIO THEATRO** do Rio de Janeiro?

Rio da Vida
Christina
Ouro de Arizona
A bella de Chamoniz
da
FOX FILM

Aqui estão
16 FILMS SONOROS E FALADOS
promptos para o GRANDE DESFILE
—
QUAL SERA' O PRIMEIRO?
—
E outros virão logo a seguir

Lucky Boy
Molly and me
Ultima esperança
O Cavalleiro
da TIFFANY STAHL
PROGRAMMA SERRADOR

Companhia
Brasil Cinematographica
Rio de Janeiro

Sociedade Anonyma
Empresa Serrador
São Paulo

5 — VI — 1929
CINEARTE

A importância de Francisco Serrador para esse momento é evidenciada pelo anúncio a seguir:

O Cinema Falado no Palacio Theatro – A última palavra no cinema! Bom ruído, música, cantos e a própria fala tudo sincronizado com o filme! O Sr. Francisco Serrador, Presidente da Companhia Brasil Cinematografica, e o Sr. Eduardo Cerca, gerente do Palacio Theatro, em companhia dos engenheiros da *Westerne Eletric Comp.*, no dia da chegada dos caixotes contendo os aparelhos do Cinema Falado – Movietones e vitaphones – que estão sendo instalados naquele cinema-theatro, devendo ser feita a **Inauguração** – na segunda quinzena deste mês de junho – com um grandioso filme de uma grande marca! (Revista Cinearte, 12 de jun. de 1929, p. 3).

Nos próximos tópicos trataremos alguns depoimentos e documentos que oferecem um pouco da dimensão desse acontecimento no trabalho do músico.

4.1 Entrevista com Luna Messina Sobre o Trabalho do Músico no Cinema

Para entender a situação dos músicos nesse trabalho de cinema, procurei um depoimento de uma descendente de dois músicos do cinema. Infelizmente, devido à distância temporal em relação ao acontecimento, tornou-se inviável entrevistar os próprios trabalhadores. A entrevista em questão é com Luna Messina, atual Presidente do Sindicato dos Músicos profissionais do Estado do Rio de Janeiro. Ela é neta de profissionais da música de cinema. A entrevista foi realizada no dia 15 de agosto de 2022 via vídeo chamada.

Apresentação:

Eu sou Luna Messina, sou cantora. Tive uma vida profissional de vocalista, passei dos anos 70 até os 90 como vocalista. Trabalhei para todas as gravadoras que se instalaram no Brasil nessa época e em todos os estúdios que existiam no Rio de Janeiro. Fiz muito *Backing Vocal* para vários artistas. Cantei na noite como vocalista e solista, 6 anos na década de 70. Devido aos meus filhos e responsabilidades, eu fui parando. Foi nesse mesmo período que eu senti que o mercado no Rio de Janeiro foi acabando, para você viver dessa atividade que eu tinha não é possível mais. Ninguém consegue viver com o dinheiro de ser só vocalista, não existe mais essa possibilidade. Depois que tive os filhos, fiz apenas trabalhos eventuais, voltei para a universidade e fiz o bacharelado em MPB. Demorei quase 8 anos para acabar porque tinha que cuidar dos meus filhos ao mesmo tempo que cursava. Fiquei bastante tocada com as coisas [conteúdo] da faculdade e gravei meu primeiro cd em 2010 que se chama “À vontade”, no esquema *do it yourself*, fiz vários shows com esse cd mas não embalou. Em 2017-2018 eu gravei um segundo

trabalho, demorei para colocar no mercado justamente por causa da crise fonográfica. O que que faz? Você lança um ou lança todos? Nesse momento as pessoas tinham dúvidas do que fazer com seu trabalho, porque o cd não adiantava mais, não funcionava mais. Eu sozinha, sem a companhia de outras pessoas ajudando na divulgação, fiquei desistente. Mas apesar de tudo eu pretendo lançar o trabalho ano que vem.⁶⁶

Pergunta 1: A família Messina é uma família de músicos?

A minha avó por parte de mãe, Maria Lourença Messina “Lourencita Messina” (nascida em 1906) era pianista formada pela Escola Nacional de Música. Começou com aquela tentativa de ser concertista, mas concertistas eram seus irmãos. Ela tinha um irmão concertista que morreu jovem, aos 40 anos, e o outro irmão, também era concertista, também morreu muito jovem. Depois que os irmãos e o pai morreram, ela foi tocar em cinema mudo, porque era onde conseguia ganhar dinheiro. Foi no cinema mudo que ela conheceu meu avô, Orlando Messina que tocava violino. Minha vó virou Messina depois que casou com ele. Ele vinha de uma família de músicos de cordas. Meu bisavô tocava violoncelo e harpa e veio da França com dois filhos que já tinham se formado na França, os dois concertistas. Quando chegaram no Brasil, conheceram Villa-Lobos, pois foram trabalhar no Teatro Municipal. O Felipe Messina virou *Spalla* do Municipal, ficou amigo do Villa-Lobos. Ele era filiado ao Centro Musical do Rio de Janeiro e sua ficha está no SindMusi inclusive ele foi secretário e tem várias atas com o nome dele.

Essa resposta demonstra a ligação da família Messina com o CMRJ. Felipe Messina foi Bibliotecário/Arquivista em 1914 e depois atuou como conselheiro do Centro Musical até 1925. Outro fato interessante de se notar é que seus avós se conheceram no cinema mudo, demonstrando que o cinema também poderia ser um ambiente para construir relações sociais.

Pergunta 2: Qual era o cinema que seus avós atuavam?

Eles atuavam em Madureira, lá tinha muitos cinemas nessa época segundo minha vó. Não sei qual era o nome do cinema, mas lá tinha muitos shows e era culturalmente efervescente. No cinema ela tocou muitos anos, os dois viveram disso. Ela conta que quando acabou o cinema mudo, foi uma coisa muito triste, pois o Rio de Janeiro tinha muitos cinemas e cada cinema tinha diversos músicos, orquestras nos grandes e formações menores nos pequenos. Nos cinemas pequenos tinha o básico em sua formação piano, violino e contra-baixo, às vezes, bateristas e não tinha regente. As partituras já vinham junto com o filme. Era um kit que formava um caderno, virando

⁶⁶ Nesse primeiro trecho, temos dimensões do trabalho da própria entrevistada. Ela comenta um pouco de sua carreira e coloca alguns pontos que envolve a precarização do trabalho do músico, como quando ela fala “ninguém consegue viver com o dinheiro de ser só vocalista”. Também, traz o questionamento sobre as formas como se lança um disco nos dias de hoje, comentando sobre dúvidas em relação ao mercado fonográfico. A entrevistado diz que a maternidade foi um momento que afetou diretamente sua vida profissional, tema importante para entender o funcionamento do trabalho de uma música. Esse assunto não será abordado nesse texto.

página e tocando. Todo mundo tocava de primeira, a leitura era algo muito fluente nessa época, era o único recurso. Ela falava que chegava lá e mudava o filme de última hora e mudavam o caderno, e você tinha que tocar. Às vezes dava para chegar mais cedo, praticar e ver se conseguia tocar tudo. As sessões eram muitas e começavam muito cedo. Levavam crianças, ia a família, era como um vizinho que tem televisão e todo mundo vai para o vizinho, era a mesma coisa. O cinema era isso.

Messina apresenta o cinema como um grande ponto de entretenimento da cidade, que famílias inteiras frequentavam. A forma com a qual a música era tocada é interessante pois, nesse contexto, o repertório era totalmente escrito. Nesse cinema, especificamente, parece não haver espaço para improvisação.

Pergunta 3: O trabalho de seus avós era apenas na sala de projeção ou eles tocavam em outros ambientes do cinema, como o salão de entrada?

Nesse cinema não. Mas tinham cinemas que contava com um salão de entrada com música, outros não. Ela dizia que os do centro da cidade tinham grupos que tocavam na entrada e eram nestes lugares que o Pixinguinha [1897 – 1973] tinha um grupo que tocava. Mas onde tocava, ela não fazia esse trabalho na entrada. Normalmente tinha um grupo conhecido que era para atrair o público para o cinema. No Subúrbio era só quando tinha um evento. Eles tocavam dentro da sala em um lugar no alto, dentro da sala, vendo o filme e tocando. Tinha que sincronizar a imagem com aquilo que era tocado, quando mudava a cena, você tinha que mudar a música. Também acontecia de ser em uma lateral, porque eles tinham que ver o filme para tocar, então, não podia ser um foço.

Nota-se que, devido à falta de um maestro, os músicos tinham de assistir a cena, inviabilizando um fosso. A informação dada sobre a diferença entre um cinema de subúrbio e um cinema do centro da cidade traz outros aspectos sobre como podemos entender esse trabalho, que pode ser diferente conforme o bairro de atuação. Pelo que foi constatado até o momento, o planejamento arquitetônico das salas de cinema influencia diretamente no tamanho da orquestra e na forma de trabalho. Em outros momentos constatamos um fosso e grandes orquestras, diferentemente do relato de Messina.

Pergunta 4: Qual era o vínculo trabalhista que o músico tinha com o cinema?

Eles contratavam, recebiam por mês e trabalhavam todo dia. Tinha um contrato de trabalho. O cinema tinha horário, não podia furar. Tinha a necessidade de ser o mesmo músico, porque tinha o caderno, eram aquelas

sessões, aqueles filmes e tocavam. Tinha que ser o cara, pra sair de primeira e não ficar esquisito. Normalmente mantinham a mesma pessoa.

A relação contratual é interessante, pois mostra um vínculo formal entre esse músico trabalhador e seu contratante. Da mesma forma, fala-se sobre manter a qualidade desse trabalho através da não substituição de músicos. Como ela diz: “tinha que ser o cara”. Tenho a hipótese de que, em outros contextos, a situação poderia ser diferente, colocando em pauta a rede de contatos do profissional que atuava naquele determinado cinema. O conhecimento de músicos aptos a realizarem o mesmo trabalho que “o cara”, poderia dar outra perspectiva sobre a performance, tanto do trabalhador quanto do empregador, possibilitando a substituição dos elementos das orquestras.

Pergunta 5: O que aconteceu para eles saírem do cinema?

O cinema falado terminou com a necessidade de contratar músicos para tocarem durante as sessões, isto desempregou muita gente. Minha vó disse que eram tantos músicos desempregados... imagina, todos os bairros da cidade tinham dois ou três cinemas, era uma febre, as pessoas amavam ir ao cinema. Vamos supor, cada cinema desse tinha no mínimo três músicos... então, o desemprego foi assim, 300, 400 músicos desempregados na cidade. Teve gente que viveu uma vida inteira com essa atividade. Quando acabou, teve gente cometendo suicídio, porque não conseguiu um trabalho. Por exemplo, um cara que toca violino. Se você tocasse sopro, percussão... você se virava, dava um jeito. Minha vó era pianista, pra ela foi mais fácil, foi pra igreja tocar órgão e dava aula particulares de piano, ela se especializou a dar aulas para pessoas com necessidades especiais. Ela tinha um método de ensino para crianças com síndrome de Down. Já o meu vô largou o violino, foi aprender saxofone para entrar no corpo de bombeiro e ter um salário. Ele, como saxofonista, era péssimo. Ficou um tempo por lá e depois fez um concurso para ser escriturário e largou a música, já minha vó viveu do piano a vida inteira.

Essa resposta mostra o impacto que teve o cinema falado. Era uma febre de cinemas e, conseqüentemente, um mar de desempregados. Na fala, podemos notar que o músico teve de se adaptar à nova situação e muitos acabaram não prosseguindo na profissão. O suicídio apontado demonstra a dimensão da crise gerada.

Pergunta 6: A transição para o filme falado foi gradual?

Minha vó falou que foi repentina. Porque aqui, em uma cidade do Rio de Janeiro, tudo era depois em relação ao resto do mundo. Quando chegou aqui o cinema falado, já foi rápido. Acredito que lentamente foi na Europa, aqui quando chegou foi sucesso absoluto. Desempregados repentinamente.⁶⁷

Essa fala expõe a questão da velocidade de uma mudança tecnológica e dialoga em determinadas proporções com o dilema apresentado por Messina em sua apresentação. Messina diz que não sabe a melhor forma de divulgar sua nova gravação. Isso ocorre pela obsolescência da antiga tecnologia, o CD. Nesse caso, temos outra tecnologia que implica diretamente na forma de se fazer o trabalho. No caso do cinema, o local de trabalho do músico deixa de ser dentro das salas de exibição e passa a ser nos estúdios de gravação de determinadas produtoras. A troca repentina de ambiente de trabalho exige adaptação rápida. Para analisar esse contexto, devemos levar em consideração o processo de produção de filmes nacionais e qual era a demanda de músicos para esses filmes. Ou seja, para o músico continuar no ramo do cinema, precisava contornar diversas variáveis.

Pergunta 7: Eles procuraram o CMRJ durante esse momento?

Na verdade, pra mim é uma surpresa todas essas informações que a Luciana Requião⁶⁸ descobriu. Então, não tenho dessa informação. Não sei se minha vó era filiada ao CMRJ, porém, tinha registro pois completou o curso da escola de música e também teve carteira da Ordem dos Músicos do Brasil. Ela não se engajou. Eu acho que não teve oportunidade de eles reivindicarem nada, porque foi uma mudança de paradigma. Mudou e mudou. O que ficou, ficou pra trás. É mais ou menos o que tá acontecendo agora com a mudança de paradigma, com a forma de distribuição da música, quem não entra nesse giro fica pra trás.

Essa fala vai ao encontro da próxima resposta, pois demonstra como foi a quebra de vínculos entre os músicos de cinema, a ponto de não existir comunicação entre os ex-colegas de trabalho.

Pergunta 8: Você conhece outras pessoas que tenham parentes que trabalharam no cinema?

⁶⁷ Esse assunto será melhor discutido posteriormente.

⁶⁸ Coordenadora do trabalho realizado pelo GeCULTE.

Não conheço. Ela perdeu esse contato com os colegas pois eles tiveram que se virar. Vendia piano reformado, então os colegas foram se perdendo e não chegou até a mim.

Pergunta 9: Hoje em dia temos cinemas dentro de shoppings. Os estabelecimentos que funcionavam unicamente como cinemas se tornaram raros. No Brasil todo ocorreram demolições de cinemas, você acompanhou esse processo?

Foi triste. Aqui no Rio eram lugares lindos que, além de serem demolidos, foram vendidos para lojas de departamentos e igrejas evangélicas. Não é um destino bacana para um cinema, um aparelho da cultura, não era essa a função. Esperávamos que aquilo virasse outra coisa, podia ser um centro cultural ou uma grande livraria, como tem em Buenos Aires. Aqui não aconteceu isso, foi muito triste se despedir dos cinemas. Tudo beira de rua, o que fazia com que as pessoas circulassem mais pelas ruas... agora é dentro do shopping.

Messina enfatiza o fortalecimento da cultura através da preservação de espaços culturais que atuem de alguma forma no setor cultural. Isso coloca em xeque a questão da preservação de patrimônio e o quanto isso é realmente efetivo. No próximo tópico, observamos um depoimento encontrado em uma revista na qual o autor também é descendente de músicos de cinema.

4.1.1 Complemento à entrevista

Para entender melhor esse cenário, apresento abaixo trechos de um depoimento encontrado na revista “Filme Cultura, nº47”. O texto em questão relata uma situação muito parecida com a de Messina, na qual o autor é filho de um músico de cinema de subúrbio que atuava em Madureira.

Memória dos cinemas do subúrbio carioca: Nasci em Cascadura, no Rio de Janeiro, em 1918. Só saí de lá em 1942, quando casei. Comecei a ir ao cinema com minha mãe, Elisabeta Viviani Fialho. Ela tocava piano nos cinemas, na década de 20, substituindo seu professor. Meu pai a chamava de Rapariga Misteriosa, nome de um seriado muito popular naquela época. Eles devem ter namorado vendo esse filme. Ela era professora primária e chegou a ser diretora de escola. [...] Eu ia ao cinema sempre que podia. Só não ia mais por falta de dinheiro. No começo ia somente nas matinês, que eram às quintas, sábados e domingos. O programa era grande, mudava três vezes por semana. [...] Eu frequentava todos os cinemas do subúrbio carioca. Em Madureira tinha três cinemas: Beija-Flor, Madureira e Alpha. O Alpha veio um pouco depois, ficava do lado direito de quem vinha da Central do Brasil.

Em Vaz Lobo tinha o Cine Vaz Lobo. Em Irajá tinha o Cinema Irajá. Ainda peguei o bonde puxado a burro, para ir de Madureira a Irajá. Em Piedade tinha o Piedade e o Jovial; no Engenho de Dentro tinha o Cinema Engenho de Dentro; no Engenho Novo existia o Cinema Edson. No Méier estavam localizados três cinemas: o Méier, o Mascote e o Para Todos. Muito tempo depois vieram o Art-Palácio, Imperator etc. Em Jacarepaguá existia um cinema chamado Ipiranga, na Praça Seca, muito antes do Regência. Eu ia a todos esses cinemas quando tinha dinheiro; quando não tinha, pulava o muro ou passava a cantada no gerente (VIANY, 1986, p. 50-51).

Os dois relatos se complementam. Na entrevista da Messina, observamos algumas informações que nos permite traçar pistas sobre a dimensão do labor, principalmente sobre as relações contratuais, jornadas de trabalho e local de trabalho dentro do cinema. A autora aponta outros pontos importantes, como a situação dos músicos após a entrada do cinema falado⁶⁹ e algumas consequências como o rompimento de vínculos sociais, o abandono de carreira e o desespero por parte de alguns músicos. Ela traz também outras dimensões do próprio trabalho, como: ser mãe e profissional da música simultaneamente, mudanças no cenário fonográfico que afetaram grande parcela dos músicos na questão de divulgação do próprio trabalho e, ainda, faz um comparativo dessa situação com a entrada do cinema falado. No segundo relato, temos informações como endereços e nomes de cinemas do bairro da Madureira.

No próximo capítulo trazemos outros aspectos sobre o impacto da entrada do cinema falado no trabalho do músico.

4.2 Carta ao Presidente Getúlio Vargas Sobre a Situação dos Músicos de Cinema

Primeiramente, apresento a situação trabalhista dos músicos pelo viés dos “Batutas”, grupo famoso de música popular brasileira. O documento a seguir é uma carta escrita para Getúlio Vargas em 7 de dezembro de 1930 assinada pelos integrantes, destacando-se Ernesto dos Santos (Donga) e Alfredo Vianna (Pixinguinha)⁷⁰. Ela está no Arquivo Nacional.

Os Batutas – Orquestra típica brasileira: Memorial ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas, D. D. Presidente do Governo Provisório. A classe musical brasileira do Rio de Janeiro pede vênias para expor a V. Exa. A situação angustiosa em que vem se debatendo de longa data, já por diversos fatores que tem

⁶⁹ Assunto que falarei no próximo capítulo.

⁷⁰ Documento original anexo.

intervindo em detrimento da sua atividade, já pelo completo abandono em que o Governo deposto deixou os seus justos clamores e pedidos de novas leis que viessem regular o trabalho dos músicos nacionais, entregues à sua própria sorte desde o dia em que o filme falado e musicado invadiu o nosso país, acrescendo a circunstância antipatriótica da preferência dada sempre pelas nossas autoridades de então aos músicos estrangeiros, os quais, pelo menos, recebiam a incumbência da organização dos conjuntos orquestrais, auferindo com isso a parte maior dos proventos, com especialidade os não latinos para quem sempre se deu uma preferência desanimadora para os artistas patrícios e os demais latinos já com eles identificados. Hoje, que Deus, em toda a sua magnimidade, olhou para a nossa Pártia, que vemos surgir um Brasil novo sob a chefia de um filho ilustre, impoluto e altamente patriota na pessoa de V. Exa., que já tanto fez pelo direito da propriedade artisco-literaria e pela classe dos artistas no Brasil, quando no exercício do seu mandato de deputado federal, vimos num desafio natural fazer ver a V. Exa. As condições horríveis em que a nossa classe se encontra, mesmo com a fome quase batendo as portas dos nossos lares, sem descobrirmos meios próprios para as debelar, por nos faltar, em absoluto, onde empregarmos a nossa atividade. Permitimo-nos apresentar a V. Exa., entre outras sugestões, as seguintes com o fim de minorar de pronto o sofrimento da nossa classe: 1ª) Atendendo a que, na maioria, os músicos brasileiros são também compositores – a da obrigatoriedade da inclusão de 2/3 de música brasileira em todo e qualquer programa das casas de diversões, com uma cabal execução da grande Lei nº 5.492, de 16 de Julho de 1928, chamada “Lei Getúlio Vargas”, impelindo ao pagamento de direitos todas as Sociedades de Rádio, cafés e outros estabelecimentos que possuem vitrola, os quais se tem furtado até hoje a esse pagamento por mera condescendia das autoridades incumbidas de zelar pelo fiel cumprimento dos dispositivos legais que, uma vez plena execução, viriam assegurar a grande classe dos músicos-autores, cujos interesses estão confiados a essa bela organização que é a “Sociedade Brasileira de autores teatrais”, encarregada de defender e arrecadar os direitos de autor, o recebimento do que lhe cabe por lei; 2ª) Regulamentar a questão importantíssima dos filmes sincronizados, os quais tem sido aceito em certos países sob bases visando a proteção dos músicos nacionais, quer pela obrigatoriedade da conservação de orquestras típicas nacionais nos salões de espera ou nos próprios salões de projeção quando aqueles não existem, com o louvável intuito de divulgação da música do país durante os intervalos, quer lançando impostos pesados para esse gênero de filme; 3ª) Obrigatoriedade das casas editoras de fazerem confeccionar convenientemente nas suas edições de papel as músicas brasileiras, a exemplo do que se pratica em outras nações, principalmente na América do Norte, onde todas as composições musicais são primorosamente orquestradas nas suas edições, dando lugar, assim, a preferência do mundo inteiro pelas produções musicais daquele país, com particularidade entre nós onde, anualmente, se escoam uma soma avultada para lá, como disso podem dar um testemunho todos os chefes de conjuntos orquestrais para música ligeira, que se vêm obrigados a essa aquisição constante por não encontrarem no nosso mercado a música brasileira devidamente orquestrada, o que modificado traria frutos, sob todos os pontos de vista, patrióticos. Enfim, V. Exa., na sua alta clarividência e no seu proposito firme de renovar o nosso Brasil muito querido, garantindo, antes de mais a existência menos dificultosa e o trabalho para os filhos do país, como vai dando provas irrefutáveis com os seus primeiros atos, principalmente com o da criação do novo Ministério do Trabalho, saberá avaliar a situação aflitíssima em que se acha a classe dos músicos brasileiros e dar-lhe os remédios para debelar a tremenda crise por que está passando há tempo em todos os seus ramos. Assim sendo, a classe dos músicos brasileiros, ao mesmo tempo que apresenta a V. Exa. As suas mais respeitadas homenagens com os seus protestos de inteira solidariedade, espera merecer de V. Exa. A honra de sua atenção e o seu favor de eminente homem de

Estado. A comissão: O chefe de orquestra “Os Batutas”: Ernesto dos Santos, Alfredo Vianna. Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1930.

Esse memorial atesta que o cinema falado foi realmente um momento de baixa no trabalho do músico e propõe que haja música nos cinemas para amenizar a situação dos músicos, embora não seja contra a exibição de filmes falados. Os “Batutas” estão falando em nome da classe e essas medidas impactariam diretamente todo o cenário musical brasileiro. No próximo documento, apresento a visão dos críticos de cinema sobre essa mudança, sendo curioso que a aceitação do cinema falado não aconteceu de forma imediata por alguns críticos especializados.

Questão de gosto... - Não fora um pedido especial do “Cinearte” – e eu jamais escreveria uma linha sobre a questão dos filmes falados. O assunto está velho, explorado, esgotado. [...] Mas, o “Cinearte” paga aquilo que pede. Ele quer um artigo sobre o cinema falado. Pois bem – aqui vai o artigo. Não o escreverei para contentar ou desagradar a este ou aquele. Esta é a minha opinião, meu ponto de vista particular, individual. [...] O Cinema falado foi inventado há quatorze anos, num laboratório de água furtada, em Antuérpia. Desde então, entrou em um período difícil de gestação e somente agora surge ele na indústria de Hollywood – para salvar os interesses das companhias que em Wall Street engatinhavam, examinando as cotações do mercado. A situação financeira dos *Studios* era deplorável. Atirando aos mercados do mundo inteiro um produto pessimamente manipulado (as últimas fitas que precederam o Cinema falado foram tremendas) os industriais de Hollywood já não podiam subsistir. Warner Brother, Universal, Foz, Paramount e First National – tudo estava por um fio de cabelo. Questão de semanas. Falava-se secretamente em uniões, em grandes “trusts”, em judeus de Wall Street e filme coloridos. Subitamente, de um dia para o outro – a Warner explode a bomba: um filme falado! E a inovação pegou. Alastrou-se mais depressa do que a princípio era licito prever. Imediatamente uma reforma capital invadiu os *Studios*. Os aparelhamentos eram disputados a peso de ouro. Broadway invade Hollywood. Dinheiro aos milhões custeia a indústria. De um momento para outro todos se tornaram músicos, cenaristas, professores de voz, cantores e pianistas. Os velhos sucessos de Broadway são espanejados, e urgentemente adaptados ao cinema. [...] E o cinema falado ficou rei. [...] Entretanto, quem considerar a questão do cinema falado profunda e competentemente – não pode aprovar a súbita desapareção do filme silencioso, mesmo ignorando que a inovação foi abraçada a título precário e nenhum dos motivos por que se batem os “falantes” subsiste à mais singela das apreciações técnicas. [...] Ora, se o cinema silencioso, já com vinte e cinco anos de existência, raramente era entendido e produzido como obra artística – que podemos nós dizer do cinema falado, cuja técnica, completamente diversa da outra, nasce dentro de uma caixa de ferramentas? Todas as falhas que no cinema silencioso dificilmente eram evitadas – subsistem agora irreparavelmente. A sombra fala. Primeira falsidade. A ação, que antes era cortada uma vez – precisa ser retalhada três ou quatro vezes agora. A espontaneidade que anteriormente era provocada com música, artifícios e engenharia – fica agora no domínio de uma máquina que controla, que equilibra e executa tudo. A voz humana, ampliada, perde completamente a naturalidade. Um canário silva como uma locomotiva. Um violino pare um violoncelo, o violoncelo parece um rabeção e um rabeção parece um monstro da idade da pedra. O som entra por três processos de fabricação. Em primeiro lugar, a palavra emitida pelo artista é uniformizada pelo engenheiro que dirige

o “recording”. Em segundo lugar esta mesma palavra é alterada na revelação do celuloide ou nas formas de cera dos discos. Depois, reproduzidas em alto falantes, o volume de voz destrói completamente a naturalidade. Eis porque, a primeira vez que ouvi minha própria voz no cinema não podia acreditar que aqueles grunhidos eram autenticamente meus! Na formação da cena falada – o artista perde completamente a personalidade. A cena falada é ensaiada pelo diretor, ou pelos diretores – porque há também um sujeito chamado “diretor dos diálogos”. [...] Sou contra o cinema falado. Em primeiro lugar, porque ele não é cinema. Depois, porque imita o teatro. E eu tenho horror aos imitadores. Falta de ação, de “motion”; sem conjunto e sem uniformidade de estética; forçado e mecânico – o cinema falado pode ser tudo quanto queiram os seus interessados e amantes: diversão, passatempo, recreação espiritual, aperfeiçoamento linguístico, musical e literário – mas nunca arte. [...] Cinema falado – não é cinema. É um arremedo de teatro. Uma cópia de palco. Baseado na palavra falada. É o teatro falsificado – bem lustros, enfeitado e bonito, com uma fita cor de rosa no cabelo. [...] Os americanos estão matando o cinema. Vamos salva-lo. Vamos fazer o nosso (Revista Cinearte, 8 de jan. de 1930, p. 10).

Nota-se uma crítica de muita opinião, principalmente sobre a qualidade sonora e sobre a forma como esses filmes são produzidos, comparando-a a um processo industrial. Esse relato demonstra um pouco da dimensão que o cinema falado tinha se tornado, sendo escrito apenas um ano depois da entrada do cinema falado no Brasil (1929), o que vai ao encontro com a rapidez da mudança citado por Luna Messina no tópico anterior sobre a entrada do cinema falado e a expulsão dos músicos do espaço dos cinemas.

Sobre as limitações e outras críticas desse cinema falado, temos esse outro documento:

De São Paulo [...] O cinema falado... Eu não gosto dele. Não que eu não achasse interessantíssimo o discurso do cônsul Brasileiro em New York, movietonizado⁷¹. E nem que eu não apreciasse a emoção dramática intensa daqueles “Pahlen!!!” que Emil Jannings gritava com tanta emoção e medo. São, na verdade, efeitos que deixam a gente chocados pelos imprevistos e bem impressionados por causa desse mesmo efeito. Mas o cinema silencioso, sem dúvida é o cinema que verdadeiramente, é cinema. A sincronização com “vitaphone”, ainda não é perfeita. Eles ainda não regulam muito bem o fade out e o fade in dos sons... Mas, em geral, agrada. Eu creio que seja uma esplendida novidade para se comentar, após um filme como “Broadway Melody” ou “The singing Fool”, com cantos, danças, coros e demais coisas que agradam á vista e delicias os ouvidos. Mas o filme todo falado, como já se faz no Estados Unidos? Será bom, mas o outro é melhor (Revista Cinearte, 24 de abr de 1929, p. 12).

⁷¹ Método que sincroniza imagem e som.

Para concluir esse tópico, ressalto que aqui ocorre um pouco desse panorama sobre o cinema falado que necessita de aprofundamento em um trabalho maior. São apontadas questões que precisam ser amplamente discutidas e aprofundadas.

Em conclusão, o percurso apresentado teve como objetivo a compreensão do trabalho do músico cinema, partindo do princípio que esse trabalhador faz parte de um processo de construção de uma sociedade. A digressão foi necessária, pois é uma questão complexa e existe uma conexão que foi evidenciada pelos documentos apresentados até aqui. Apresentando de forma resumida, temos o seguinte cenário:

A abolição da escravatura trouxe consigo a necessidade de trabalho assalariado e moradia para os ex-escravizados, ou seja, condições básicas de sobrevivência. Evidencio novamente a fala de Mattos (2009), que denuncia a lei de repressão a ociosidade como um agente para manter os privilégios das “elites” pós regime escravocrata. A condição dos ex-escravizados era extremamente hostil e, pelo caráter de sobrevivência, foram obrigados a se instalar em qualquer possível lugar da cidade. Durante o trajeto, percebemos que a construção dos chamados cortiços não é tão simples e o abandono se estende a outras parcelas da população, como os veteranos de guerra. Sob o ponto de vista social, temos a questão do racismo à época, presente de uma forma que valoriza os ex-soldados e coloca os negros à margem de todo o processo⁷².

Fato é que as reformas do centro Rio de Janeiro, iniciadas no Brasil colonial e fortalecidas na Belle Époque, buscaram a retirada da população carente do centro da cidade, beneficiando a construção de novos ambientes para diversas atividades como o lazer e o turismo. Nesse ponto, temos o surgimento de alguns grandes empresários que se beneficiaram da situação e transpassaram o cinema mudo, como foi o caso de Francisco Serrador, pioneiro do cinema falado.

O processo de pesquisa da dissertação traz outros elementos cuja conexão é evidenciada através da pesquisa documental. O elo do Omniógrafo e do Fonógrafo, como integrantes de um espetáculo de variedades é amplamente apresentado pelos jornais da época. Outro fator é que, por meio da leitura das atas do CMRJ, podemos ter algumas dimensões de que forma acontecia a organização desses músicos e podemos, de certa forma, diferenciar de um movimento sindical.

⁷² Ver reportagem da visita ao Morro da Favela.

Essa trajetória serviu de pano de fundo para entender quem era o sujeito músico da época. A compreensão do cidadão se dá de uma maneira ampla, não sendo apresentado como um sujeito alheio a todas as peculiaridades que aconteciam na virada do Século XIX para o XX. Apresentar o funcionamento do trabalho desse sujeito, a recepção da crítica especializada, o repertório, lugar de atuação, localização de cinemas, etc formaram uma análise do que pode vir a ser esse cidadão. Detalhar aspectos através de documentos contemporâneos a essa questão foi o caminho escolhido para alcançar proximidade ao processo histórico que teve como objeto a compreensão do labor musical no cinema da República Velha, com suas lutas, seus dilemas e sua forma de fazer arte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos dados levantados, podemos chegar a algumas conclusões. O processo de reformas realizadas entre o final do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro foi traumático. O problema de moradia na cidade existe até hoje, ainda sendo possível observar medidas de desocupação no centro. Um caso recente foi a luta para que cerca de 70 famílias não fossem despejadas em um prédio da Rua Alcântara Machado, no centro do Rio (SOUZA, 2022, s/p). Apesar de algumas diferenças entre os motivos de uma desapropriação no início do Século XX e uma em 2022, o impacto na população que necessita daquele espaço é semelhante. Empurrados para as margens e para cima dos morros, a infraestrutura para se viver com mínimas condições de segurança, lazer, saúde e transporte é cada vez mais complexa. Durante a pandemia de COVID-19, a Fiocruz apontou que a doença atingiu de forma mais expressiva as áreas mais pobres do Rio de Janeiro, que possuem menos infraestrutura estatal (EVANGELISTA, 2022, s/p).

No decorrer do percurso dessa pesquisa, partimos do sujeito músico de cinema e, para compreender o cenário em que esse músico se encontrava, foi preciso ampliar o escopo. Esse viés possibilitou enxergar uma sociedade com mudanças problemáticas. Destaco que existiu um dilema entre as reformas que almejavam a modernidade e o despejo populacional. Entender os diversos aspectos da sociedade se fez necessário para que pudéssemos compreender o músico em seu contexto social.

Dentre os questionamentos levantados, destacam-se quais eram os motivos de existir música no cinema, quem eram os contratantes e quais eram as exigências dos trabalhadores em relação à situação de trabalho. A bibliografia utilizada deu suporte para a discussão de determinados assuntos. Porém, questões como performance e repertório podem ser melhor abordadas em um trabalho futuro.

No decorrer da discussão, um ponto levantado foi como o desenvolvimento tecnológico influencia no trabalho, muitas vezes extinguindo postos. O cinema falado, um marco de transformação para a arte cinematográfica, estabeleceu uma nova maneira de se produzir filmes. Todavia, o desemprego de músicos foi alarmante. Esse assunto vai ao encontro com o momento em que essa dissertação foi escrita: a pandemia de COVID-19. Um período onde as aglomerações foram proibidas e como consequência as apresentações musicais e as aulas só poderiam ser realizadas sem

público presente. Grande parte da classe musical entrou na condição de inatividade, o que significa que o cidadão não está empregado e não está procurando emprego. Não existe a procura porque o mercado da performance foi extremamente impactado e parcialmente paralisado⁷³.

Na área da educação, as escolas e os campi universitários foram fechados com o mesmo argumento. Por outro lado, a utilização de mecanismos cibernéticos de comunicação remota ganhou força, pois tanto a performance quanto o ensino migraram para o ambiente digital. Mesmo com as adaptações profissionais, a crise já estava instaurada na classe musical, uma crise econômica e sanitária que também exigiu readaptação da classe, principalmente o aprendizado em relação ao manuseio de computadores para transmissão das performances em formato *lives* e das aulas. Mais uma vez vemos a tecnologia interferindo no labor musical.

A pesquisa com base nas atas do CMRJ deu pistas sobre a organização dos músicos para enfrentar o primeiro problema apresentado com a entrada da nova tecnologia chamada cinema: o trabalho realizado em ambientes insalubres. Entender a organização da entidade representante da classe pode servir como dado para que seja possível realizar futuras soluções trabalhistas relacionadas a entrada de novas tecnologias que, conseqüentemente, estabelecem mudanças de ambientes de trabalho.

A análise de Fred Figner, Paschoal Segreto e Francisco Serrador possibilitou enxergar a construção de um cenário empresarial. Contar a trajetória dos três auxiliou o entendimento sobre a relação deles com o mercado da música. Destaco um exemplo: Francisco Serrador, dentre seus feitos, criou o gênero cantante, no qual músicos trabalhavam atrás da tela. Esse tipo de relato enriquece a perspectiva para construir o cenário de qual era o novo ambiente de trabalho que os músicos pediam melhoria.

A crise do cinema falado apontada por Esteves (1996) foi endossada pela entrevista de Luna Messina e a carta ao Presidente Getúlio Vargas. Esse capítulo final é o que dá margem para continuidade do tema pesquisado na presente dissertação. Cabem perguntas como: qual foi a atuação do CMRJ no momento de entrada do

⁷³ Sobre esse assunto ver: REQUIÃO, Luciana. O “novo cenário musical”: um olhar sobre novas habilidades para trabalhadores da música. Anais do X ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais.Porto Alegre, UFRGS, 2021.

cinema falado? Conseguimos levantar os dados de quantos músicos ficaram desempregados? Como foram realizadas as possíveis quebras de contrato?

Como consideração final, destacamos a importância da conservação de acervos como o do SindMusi e o da Biblioteca Nacional. A digitalização de documentos foi essencial para a realização dessa pesquisa. A falta de investimento para preservação de acervos é prejudicial a tal ponto que a conservação dos documentos seja realizada de forma amadora e, na maioria dos casos, não realizada. Os documentos representam um momento histórico e a sua deterioração é fatal para a construção do entendimento da história, obnubilando diversas perspectivas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Isaac Santana. **A influência do CMRJ na vida laboral de músicos na primeira década do século XX**: um estudo dos seus sócios fundadores a partir do fundo documental do SindMusi. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ARAÚJO, Vicente de Paula. 1896: o cinematógrafo dos Lumière chegava ao Brasil. **Filme Cultura**, v. 47, p. 132, 1986.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Belá Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AZEVEDO, André Nunes de. 2003. **Da monarquia à República**: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=4276@1. Acesso em 2 dez. 2022.

BATERISTA... **Folha de São Paulo**, 27 mar. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2016/03/1753980-baterista-antonio-sanchez-toca-birdman-ao-vivo-no-ibirapuera-no-domingo-3.shtml>. Acesso em 5 jul. 2022.

BENEDETTI, Yasmin. **IMAX**: Imersão cinematográfica. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/empauta/imax-imersao-cinematografica/>. Acesso em: 8 jul. 2022.

COSTA, Flávia Cesarino. **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. (Coleção Campo imagético).

DELMIRO, Edison. **Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira**. INTERCOM - XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, p. 10, 2001.

DORIGNY, Marcel. **As abolições da escravatura**: no Brasil e no mundo. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

ESTEVES, Eulécia. **Acordes e acordos**: a história do sindicato dos músicos do Rio de Janeiro 1907 - 1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

EVANGELISTA, Ana Paula. COVID-19 FAVELAS. **Fiocruz**, 2022. Disponível em: <https://www.epsvj.fiocruz.br/podcast/covid-19-favelas-fiocruz-aponta-que-pandemia-tem-mais-impacto-em-areas-pobres-do-rio>. Acesso em: 30 dez. 2022

FERREIRA, Paulo Roberto. Do Kinetoscópio ao Omniographo. **Filme Cultura**, v. 47, p. 14–18, 1986.

FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GONÇALVES, Eduardo. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. **Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, v. 9, p. 105–122, 2011.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (Brasil). Aloysio de Alencar Pinto. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (Brasil). **Titular de coleção**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2022. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/aloycio-de-alencar-pinto/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

LIMA, Hudson Cláudio Neres. **O campo profissional da Música**: análise preliminar sobre as primeiras atas do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1908). XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, p. 10, 2020.

MACHADO, Raphael Coelho. **Dicionário Musical**. 2. ed. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Brito e BRAGA, 1855.

MAGALDI, C. Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century. **The Musical Quarterly**, v. 92, n. 3-4, p. 329-364, 2009.

MARTINS, William de Souza Nunes. 2004. **Paschoal Segreto**: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883 - 1920). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MATTOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MATTOS, Romulo Costa. Aldeias do mal. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, v. 25, 2007.

MORAES, Julio Lucchesi. O magnata de valência: capitalistas, bicheiros e comerciantes do primeiro cinema no Brasil (1904-1921). **Revista Movimento**, v. 1, p. 20, 2012.

MORENO, Antonio. **Cinema Brasileiro**: história e relações com o Estado. Niterói: EDUFF ; Goiânia: UFG, 1994.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

O DESMONTE do monte. Produção de Sinai Sganzerla. [S/l]: Embaúba Play, 2017. 85 min.

PINTO, Aloysio de Alencar. A música, o pianista e o cinema silencioso. **Filme Cultura**, v. 47, p. 42-46, 1986.

PRIMEIRA sessão de cinema do Brasil completa 115 anos. **Veja**, 2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/primeira-sessao-de-cinema-do-brasil-completa-115-anos/>. Acesso em 23 jul. 2021.

REQUIÃO, Luciana. 2008. “**Eis aí a Lapa...**”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SILVA, Beatriz Coelho. **Jacobinismo**. 2022. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeirarepublica/JACOBINISMO.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2022.

SINDICATO DO MÚSICO (Brasil). Carta Sindical – 1941. *In*: SINDICATO DO MÚSICO. **Nossa história**. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.sindmusi.org.br/site/nossaHistoria.asp#topo>. Acesso em 19 dez. 2022.

SOUZA, Rafael Nascimento de. Justiça dá 20 dias úteis para que famílias deixem ocupação ao lado do Banco Central, no Centro do Rio. **G1**, 25 nov. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/11/25/justica-da-20-dias-uteis-para-que-familias-deixem-ocupacao-ao-lado-do-banco-central-no-centro-do-rio.ghtml>. Acesso em: 17 dez. 2022.

VAZ, Lilian Fessler. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos: a modernização da moradia no Rio de Janeiro. **Análise Social**, v. 29, n. 3a, p. 581-597, 1994.

VIANY, Alex. Memória dos cinemas do subúrbio carioca. **Filme Cultura**, v. 47, p. 50-51, 1986.

VICENTE, Eduardo. A gravadora Chantecler e a música regional do Brasil. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 90, p. 323-338, 2017.

VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth C. S. Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia. **Filme Cultura**, v. 47, p. 25-33, 1986.

WAIZBORT, Leopoldo. Fonógrafo. **Novos estudos CEBRAP**, v. 99, p. 27–46, 2014.
ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **Eccos Revista Científica**, v. 3, n. 1, p. 18, 2001.

7 ANEXOS

Anexo 1 – Carta ao Presidente Getúlio Vargas

R. D. Vargas
Departamento Nacional do Ensino
PROTOCOLLO GERAL

1930

N.º 89

Ministério da Educação e Pública
Departamento Nacional do Ensino

Distribuição

15/12/1930
Jul. 19.12.30
Assisomun
Ref.º Luciano Galant
Prof. de Música
20.12.30

8

Orchestra tipica brasileira
"Os Batutas"

Sugestões sobre o ensino
de Protecção da Classe musi-
cal.

Informação sobre o assumpto
o Director do Instituto Nacio-
nal de Musica.

Officio 345, de 15/12/30
H

ANNEXOS

18074 pasta 29

"OS BATUTAS"

ORCHESTRA TYPICA BRASILEIRA

DIRECTOR: ERNESTO DOS SANTOS.

RUA ITAPERU Nº 147. RIO DE JANEIRO.

*ao Ministerio da Educa-
ção p.^a informar.
Em 9-12-30*

MEMORIAL

ao

EXMO. SR. DR. GETULIO VARGAS, D.D. PRESIDENTE DO GOVERNO PROVISORIO.

*Dr. Dir. de Educa-
ção*

A classe musical brasileira do Rio de Janeiro pede venia para expor a V. Exa. a situação angustiosa em que vem se debatendo de longa data, já por diversos factores que têm intervindo em detrimento da sua actividade, já pelo completo abandono em que o Governo deposite deixou os seus justos clamores e pedidos de novas leis que viessem regular o trabalho dos musicos nacionais, entregues á sua propria sorte desde o dia em que o film falado e musicado invadiu o nosso paiz, accrescendo a circumstancia anti-patriotica da preferencia dada sempre pelas nossas autoridades de entao aos musicos estrangeiros, os quaes, pelo menos, recebiam a incumbencia da organização dos conjuntos orchestraes, auferindo com isso a parte maior dos proventos, com especialidade os não latinos para quem sempre se deu uma preferencia desanimadora para os artistas patricios e os demais latinos já com elles identificados.

Hoje, que Deus, em toda a sua magnanimidade, olhou para a nossa Patria, que vemos surgir um Brasil novo sob a chefia de um Filho illustre, impolluto e altamente patriota na pessoa de V. Exa., que já tanto fez pelo direito da propriedade artistico-litteraria e pela classe dos artistas no Brasil, quando no exercicio de seu mandato de deputado federal, vimos num desafogo natural fazer ver a V. Exa. as condições horribéis em que a nossa classe se encontra, mesmo com a fome quasi batendo as portas dos nossos lares, sem descobrirmos meios proprios para as debellar, por nos faltar, em absoluto, onde empregarmos a nossa actividade.

Permittimo-nos apresentar a V. Exa., entre outras suggestões, as seguintes com o fim de minorar de prompto o soffrimento da nossa classe :

- 1^a) Attendendo a que, na maioria, os musicos brasileiros são também compositores - a da obrigatoriedade da inclusão de $\frac{2}{3}$ de musica brasileira em todo e qualquer programma das casas de diversões, com uma cabal execução da grande Lei Nº 5.492, de 16 de Julho de 1928, chamada "Lei Getulio Vargas", impellindo ao pagamento de direitos todas as Sociedades de Radio, Cafés e outros estabelecimentos que possuem victrola, os quaes se têm furtado até hoje a esse pagamento por mera condescendencia das autoridades incumbidas de zelar pelo fiel cumprimento dos dispositivos legais que, uma vez em plena execução, viriam assegurar á grande classe dos musicos-autores, cujos interesses estão confiados a essa bella organização que é a "SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES THEATRAES", encarregada de defender e arrecadar os direitos de autor, o recebimento do que lhe cabe por lei;
- 2^a) Regulamentar a questão importantissima dos films synchronizados, os quaes têm sido acceitos em certos paizes sob bases visando a protecção dos musicos nacio-

naes, quer pela obrigatoriedade da conservação de orquestras typicas nacionaes nos salões de espera ou nos proprios salões de projecção quando aquelles não existem, com o louvavel intuito de divulgação da musica do paiz durante os intervallos, quer lançando impostos pesados para esse genero de film;

3^a) Obrigatoriedade das casas editoras de fazerem confeccionar convenientemente nas suas edições de papel as musicas brasileiras, a exemplo do que se pratica em outras nações, principalmente na America do Norte, onde todas as composições musicas são primorosamente orchestradas nas suas edições, dando logar, assim, á preferencia do mundo inteiro pelas produções musicas daquelle paiz, com particularidade entre nós onde, annualmente, se escôa uma somma avultada para lá, como diasso podem dar um testemunho todos os chefes de conjuntos orchestraes para musica ligeira, que se vêm obrigados a essa aquisição constante por não encontrarem no nosso mercado a musica brasileira devidamente orchestrada, o que modificado traria fructos, sob todos os pontos de vista, patrioticos.

Emfim, V. Exa., na sua alta clarividencia e no seu proposito firme de renovar o nosso Brasil muito querido, garantindo, antes de mais a existencia menos difficultosa e o trabalho para os filhos do paiz, como vai dando provas irrefutaveis com os seus primeiros actos, principalmente com o da criação do novo Ministerio do Trabalho, saberá avaliar a situação afflictissima em que se acha a classe dos musicos brasileiros e dar-lhe os remedios para debellar a tremenda crise por que está passando ha tanto tempo em todos os seus ramos.

Assim sendo, a classe dos musicos brasileiros, ao mesmo tempo que apresenta a V. Exa. as suas mais respeitosas homenagens com os seus protestos de inteira solidariedade, espera merecer de V. Exa. a honra de sua attenção e o seu favor de eminente homem de Estado.

A COMISSÃO :

O Chefe da Orchestra "OS BATUTAS": *Ernesto dos Santos*:

Alfredo Vianna

*Yoy' Nogueira da Saes
Paulino de Oliveira Santos
Francisco Monteiro Filho*

Rua de Junqueira, 7 de dezembro de 1923

H. de Mendo Sá

Director
Te. 96

Ernesto dos Santos
Telef. 131



ANEXO 2 – PARTITURAS DE MÚSICAS PARA CINEMA.

REVISTA MUSICAL

Repertorio do Jazz Band do Cinema Central

Carbonada

TANGO

Musica de José Martinez

PIANO

1. para 2. para, FIN 3. para

FINE

Desejaes um mobiliario de gosto?procurae a **Mobiliaria A REAL**

á Rua SENADOR EUZEBIO 113 e 115 de STERENTAL & Cia.

onde encontrareis tambem variado sortimento de TAPEÇARIAS e CONGOLEUM

VENDAS A DINHEIRO E A PRASO LONGO

REVISTA MUSICAL

D. C. $\frac{2}{4}$. poi Trio

D. C. . poi Trio

D. C. $\frac{2}{4}$ Fin

Pianos Alemães

de F. L. Neumann

são famosos pela doçura do som e pela qualidade insuperável. Importante e lindo sortimento. Superiores Auto-Pianos de incomparável perfeição técnica. Grande e variado sortimento de rolos de músicas para qualquer Auto-Piano de 88 notas.

CASA DIEDERICHS

Rua Sete de Setembro, 141 — RIO

Modas

A LIVRARIA ODEON, estabelecida á Avenida Rio Branco, 157 recebeu da Europa numeros novos das melhores revistas de modas, entre ellas "La Femme Chic", "L'Art et la Mode", "Chiffons", "Femina", "Paris Elegant" e "Les Grands Modes de Paris", que trazem bellissimos e elegantes figurinos para o Verão.

Grande successo dos artistas Carmen Martha e Simon, do Cinema Central

APPLE SAUCE

Fox-trot

Blues time ♩ - about 140.
Fox-Trot time ♩ - about 96.

Ferragens

Tintas — Vernises — Oleos — Louças de ferro e granito — Cristaes — Vidros — Porcellanas — Utensilios de cozinha
Artigos para lavoura
Material electrico

— ESTRELINE —

MARCA REGISTRADA

Fontes Garcia & C.

Avenida Passos, 105-107
e Rua S. Pedro, 236-238

DEPOSITOS: Rua S. Pedro 233 e 253

End. telegr. ESTRELINE — Codigo RIBEIRO

Teleph. Norte 336 e 2629 RIO DE JANEIRO

Caixa Postal 1010

Your heart is cap-tured, She is en-rap-tured. Un-til you hav-nt a time,

Then by the doz-ens, She meets her cous-ins, Always some newal-i-bi,

You are so wea-ry, Life is sodreary, You're thro' with that kind, you must be cheer-y,

Then with the new one, Comes back the old fun, You wont be sad an-y more,

But some fine morning, It will be dawn-ing, This is the same as be-fore,

And as you wonder, You sit and pon-der, Of your gain and loss, The

an-swer will come. The to tal sum is "Ap - ple
 1. Sauce. 2.

SAGRES

Comp. de Seguros Terrestres e Marítimos

Incorporadores p. p. Sotto Maior & C.

SEGUROS DE TRANSPORTE

FERRO-VIARIOS E MARÍTIMOS

Rua 1ª de Março, 65, Sob.

Telephone Norte 26

Sucesso da «Orchestra Beretta» — Cinema Parisiense

C'EST L'AMOUR

One-step

R. Buxeuil

Allegro

Endereço telegraphico
Malmo — Rio**CASA SALDANHA**

Caixa Postal 965

Fernandes Malmo & Cia.

RUA BUENOS AYRES, 66

Telephone Norte 892

*Cirurgia, Electricidade medica, Material para hospitaes e Laboratorios —
Miudezas para Pharmacias, fundas, meias e cintas elasticas. Em deposito, todos os productos dos
Laboratorios: Hermotherapia, Biologia, Clínica, Ehrlich e Paulista e dos Institutos
Oswaldo Cruz, Vital Brazil e Butantan*

1 de Dezembro de 1924

REVISTA MUSICAL

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, and *ff*. The piece concludes with a first ending (1ª) and a second ending (2ª) marked with a double bar line and a repeat sign.

"LIVRARIA GAMELEIRA"

Recentemente reinaugurada sob nova direcção. aceita agencias de jornaes,
revistas e Emprezas Editoras.

AVENIDA CAETANO MONTEIRO, 8

Gamelleira — Pernambuco — Brasil

REVISTA MUSICAL — 1.º de Agosto de 1925

Grande successo do repertorio da festejada cantora Lydiá Rossi, do Cinema Central

Fleur d'amour

Fox-trot

José Padilla

Mouv. de Fox trot.

PIANO. *ff*

per rall.

CASA BORLIDO

FUNDADA EM 1858

Especialidades em instrumentos de cirurgia, dentarios, engenharia, physica e mathematica, aparelhos para laboratorios chimicos e industriaes, completo sortimento de oculos, binoculos, penci-nez, oculos de alcance, monoculos, etc.

MOREIRA BARBOSA & Cia.

83, Rua do Ouvidor, 83

TELEPHONE NORTE 373

CAIXA POSTAL N. 43

RIO DE JANEIRO

REVISTA MUSICAL — 1.º de Agosto de 1925

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *mf* and *ff*. The piece concludes with a *D.C.* (Da Capo) instruction and a *Pour finir.* section.

APPARELHOS e ARTIGOS
 para **PHOTOGRAPHIA**
Revelação, Impressão, Ampliação
OCULOS e PINCE-NEZ
com cristaes Zeiss
LUTZ, FERRANDO
 & CIA. LDA.
 GONCALVES DIAS
 40

Casa Matriz: RUA OUVIDOR, 88 — Filial em S. Paulo: Rua 15 Novembro, 55

Sucesso do "APOLLO JAZZ BAND", do Cinema Ideal

SOMBRAS

Tango argentino

Musica de Francisco Pracanic

PIANO. *INTROD*

Canto:

Es-pu-ran-sa de mi vi - da mu-jer cui-da de mí ensueño; no ol - vi - de que soy el
Desprezias la vi - da tris - tu de fu - ti - di - en aie - gri-a, si con - ser - va to - da -

dueño de tu sen - si - bles pa - si - on no dejes mi al - ma tran - si - da
- vía de mi co - ri - no el cu - lor aun te aduro, no te hui - dis - te

no des hiel al co - ri - son du - me - aquel mun - do ri - sue - no
en las som - bras del do - lor So - lo quiero que seas mi - o

que con do - lor nos se - pa - ra y la ca - ri - cis cara de mi u - nica il - lu - sion
porque aumentas mis des - ve - los? no ves que siento ce - los si du - das de mi a - mor?

PIANOS

Unico representante:

Casa ADOLFO BENGELB

RUA DO PASSEIO 42 — Loja

Telephone Central 2356

— RIO —

ALLEMÃES 1ª QUALIDADE DE FAMA MUNDIAL

Schiedmayer : Feurich : Grunert :

Geissler : Fiedler : Kreisel :

Representantes exclusivos dos celebres pianos
Steinway & Sons - Hamburgo New-York e Londres**DUGANO LA**sem rival: perfeição na technica
moderna

Permanente stock — Vendas facilitadas

15 de Dezembro, 1924

REVISTA MUSICAL

Pe nas, te-jen-do vi-vez Siembra mar-ti-rio cruel

lan-to se-ra tu ri-tu Quando eu el abismo es - eu-ro gi-mas con ell

On - di sera la an - guis-ta quan-to tu co-ra - son

scienta los de-sen - caxtos y te hundas en la som - bra sin il - tu - ston. FINE. rit. ff

Leiam o nosso Numero Especial do Mez de Maria
COM MUSICAS SACRAS

Preço 1\$500 — Estados 2\$000

CASA BORLIDO

FUNDADA EM 1858

Especialidades em instrumentos de cirurgia, dentarios, engenharia, physica e mathematica, apparatus para laboratorios chimicos e industriaes, completo sortimento de oculos, binoculos, penci-nez, oculos de alcance, monoculos, etc.

MOREIRA BARBOSA & Cia.

83, Rua do Ouvidor, 83

TELEPHONE NORTE 373

CAIXA POSTAL N. 43

RIO DE JANEIRO

REVISTA MUSICAL

Do repertorio da applaudida cantora Lydiá Rossi, successo do Cinema Central

Mandolinata a Napule

E TAGLIAFERRI

Tempo di serenata

PIANO *Imitando il mandolino*

Canto:

Se - ra d'E - stà! Pu - sil - le - co - lu - con - te can - ta can - zone, o ad - do - ra d'er - ba è ma - re..... voglio èppa - ro - le cchiù d'ammore ar - den - te

poco cresc

Meno

voglio èppa - ro - le cchiù genti - le ca - re. Pe' ddi - te voglio be - ne a chi me son - te.

Endereço telegraphico
Malmo - Rio**CASA SALDANHA**

Caixa Postal 965

Fernandes Malmo & Cia.

RUA BUENOS AYRES, 66

Telephone Norte 892

Cirurgia, Electricidade medica, Material para hospitaes e Laboratorios —
 Miudezas para Pharmacias, fundas, meias e cintas elasticas. Em deposito, todos os productos dos
 Laboratorios: Hermotherapia, Biologia, Clinica, Ehrlich e Paulista e dos Institutos
 Oswaldo Cruz, Vital Brazil e Butantan

Ma de' pparole cchiù carna le e ddo - ce, ne sceglisulotre: "Te voglio bo -

Be laint'o core tulo sacc'lochi tie - ne: chi staint'o core mio saie pure tu.

Man. *mf*

Calmo

P'b ma - ro'ò Na - pu.le quan - tar - mu - ni - al sa.glio 'ncielo e 'ncie.lo

pp *calmo*

Meno

sen - lo - no tut - t'e stelle a vo - ce mi - a vo - ce, ca - tèn - ne - ra 'st'am -

mo re. mo re fa...

AGENTE esclusivo da
Revista Musical
 na capital de S. PAULO

Roque Annunziato
 RUA LIBERO BADARO' 114 — (Rotisserie Sportan)