



MÚSICOS E ORQUESTRAS DO PRIMEIRO CINEMA EM GREVE: DE CHICAGO AO RIO DE JANEIRO (1903-1914)

Early cinema musicians and orchestras on strike: from Chicago to Rio
de Janeiro (1903-1914)

Michel Felipe Moraes Mesalira^a

 <https://orcid.org/0000-0003-1243-4044>

E-mail: michel.mesalira.ufsc@gmail.com

^a Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Departamento de História, Florianópolis, SC, Brasil.

DOSSIÊ
História urbana global

RESUMO

O presente artigo propõe uma história social do primeiro cinema de modo a analisar um fenômeno que chacoalhou os primeiros anos do cinema mundial: as greves de músicos e orquestras de cinematógrafos nas cidades de Chicago, Rio de Janeiro e São Paulo. A particularidade comum das greves foi provocar o alvoroço por parte de patrões, polícia, jornalistas e autoridades públicas, deixando rastros, sobretudo, em jornais e revistas especializadas de cinema e cultura. Jornalistas investigativos, críticos de arte e a imprensa de modo geral repercutiram os conflitos, as estratégias e os acordos entre os sujeitos implicados nas greves, além de deixar as impressões dos coetâneos que assistiam ao fenômeno como observadores. Buscamos perscrutar os contextos dos cinematógrafos para conhecer o mundo dos músicos nas cidades; a função mediadora das associações de proteção e regulação do trabalho musical; e as razões para as greves nas três cidades investigadas. Foi possível depurar uma dinâmica global na qual a organização coletiva de músicos e orquestras foi uma estratégia utilizada amplamente no intervalo de uma década contra patrões e companhias de cinema que aceleravam a precarização das condições de trabalho, expressa sobretudo nos baixos salários recebidos.

PALAVRAS-CHAVE

Primeiro Cinema. Greve. Músicos.

ABSTRACT

This article proposes a social history of early cinema to analyze a phenomenon that shook the first years of world cinema: strikes by musicians and cinema orchestras in the cities of Chicago, Rio de Janeiro, and São Paulo. The particularity of the strike caused an uproar on the part of employers, police, journalists and public authorities, leaving traces, mainly, in newspapers and specialized magazines. Investigative journalists, art critics and the press in general reflected on the conflicts, strategies, and agreements of those implied in the strikes, in addition to leaving the impressions of the contemporary people who watched the phenomenon as observers. We seek to examine the contexts of cinematographers to understand the world of musicians in cities; the mediating role of associations for the protection and regulation of musical work; and the reasons for strikes in the three cities investigated. We were able to identify a global dynamic in which the collective organization of musicians and orchestras was a strategy widely used over a period of one decade against bosses and cinema companies that were accelerating precarious working conditions, expressed in the low wages received.

KEYWORDS

Early Cinema. Strike. Musicians.

Entre 1903 e 1914, homens e mulheres que trabalhavam para o cinema e que acompanhavam instantaneamente os acontecimentos em tela estavam num contexto em que o cinema se confundia espacialmente com o circo, o teatro, os espetáculos de magia e as feiras de atrações. A esse conjunto de apresentações em um só espaço, os jornais e as revistas especializadas chamavam “cinematógrafo”. E é nessa realidade particular e extremamente artesanal do cinema em formação que surgiram descontentamentos, manifestações e greves. Os músicos e as orquestras entraram em choque com o processo de modernização das cidades e das relações trabalhistas. Em um contexto de urbanização e intensa entrada de imigrantes, as cidades abrigaram as mais diversas tensões sociais, políticas e culturais (MORETTIN, 2009).

A partir sobretudo de jornais e revistas especializadas – disponíveis nas hemerotecas digitais do Brasil, dos Estados Unidos da América (EUA) e da França –, este artigo analisa movimentos coletivos de músicos e orquestras durante o período conhecido como primeiro cinema. Buscamos explorar como era o mundo dos músicos nas cidades modernas por meio do cinema, a função mediadora das associações de proteção e regulação do trabalho musical, assim como as razões para as greves nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Chicago. A história que chega a nós não é absolutamente factual. No nosso caso, os vestígios são as impressões legadas por jornalistas. Coalhadas por procedimentos de identificação, seleção e apresentação, as notícias não se apresentam como matéria bruta. Os jornais disseram alguma coisa sobre as greves de músicos e orquestras, e ao selecionarem esses acontecimentos, colocaram em movimento um “agendamento midiático” (*agenda-setting*), isto é, determinaram em alguma medida o que pensar e como pensar (GREEN-PEDERSEN; MORTENSEN, 2010; MCCOMBS; SHAW, 1972).

Matérias que envolvem polícia, tribunais, figuras públicas e acontecimentos extraordinários fazem parte da rotina dos jornais. Por trás de cada notícia está estabelecido algum tipo de critério: são os valores-notícias, as características ou os atributos de determinados acontecimentos que contribuem significativamente para a sua veiculação. Eles regem a pauta, definem a primeira página, orientam o trabalho do jornalista na apuração em campo, criam hierarquias de assuntos relevantes e podem definir o que é mais atrativo e informativo (ERBOLATO, 2006; JORGE, 2017). Por intermédio dos valores-notícia, desenvolve-se uma dinâmica que atrela o trabalho do jornalista ao público (HADWIN, 2006; SILVA, 2018).

Alguns valores-notícia que contribuíram para a aparição das greves de músicos e orquestras nas páginas dos jornais foram a *proximidade* das greves em relação à sede do jornal; o *impacto* e a *repercussão* das greves nas suas cidades; a *proeminência* de empresários e companhias; o *conflito em si*, com envolvimento ocasional da polícia; as *consequências* geradas, como multas, criação de sindicato, fechamento de cinematógrafos e teatros, troca de músicos e orquestras; o *humor*, não na greve em si, mas na percepção do jornal que transpareceu na apresentação jocosa da notícia. Além disso, temos a *extraordinariedade* de greves de músicos e orquestras que fogem da rotina. Levando em consideração os lacunares registros que possuímos, podemos afirmar que, pelo menos nos jornais consultados, não houve fenômeno semelhante às greves. Por fim, o *interesse pessoal*, pois anunciar a greve era um aviso importante ao leitor que determinado cinematógrafo ou teatro estaria momentaneamente fechado, ou, quem sabe, que os músicos conhecidos pelo público estariam no espaço.

No trabalho de investigar o fenômeno das orquestras e músicos em greve no primeiro cinema, observamos a sua recorrência em diversas cidades da América Latina, dos EUA e da Europa, como Nova York, Chicago, Paris, Marselha, Londres, Viena, Santiago, Montevideo, São Paulo dentre outras tantas. Apesar de não revelar em quais cidades, os jornais citam greves na Argentina e Colômbia. Houve casos em que a notícia indicava também a alteração dos ânimos de outros músicos de cidades próximas ou vizinhas. É provável, portanto, que algumas greves em cidades não tenham sido registradas pelos jornais. Assim, em alguns casos, ficamos sem saber a dimensão espacial que uma greve localizada tomou – é o caso da greve de 1908, em Chicago.

Os artistas e as orquestras que de alguma forma levantavam-se em forma de greve contra seus empregadores trabalhavam de modo integral ou sazonal para os cinemas de grandes cidades. Em Chicago, a maioria dos músicos era de migrantes negros que ocupavam empregos regulares na cidade. Trabalhavam nos empregos “disponíveis” para os negros: usinas siderúrgicas, frigoríficos, ferrovias, edifícios e em casas de famílias ricas. O trompetista William Samuels era operador de elevador, leitor de medidores e carteiro dos correios (HOUSE, 2012). Eduardo das Neves, o “Crioulo Dudu”, como era conhecido, apresentava-se em cinematógrafos, circos e parques. Era cantor, tocava choros em seu violão e compunha modinhas, lundus e serestas. Além disso, atuava como palhaço, reforçando a tendência de os músicos populares ocuparem-se em diversas funções (ABREU, 2010). Dudu não chegou a participar de nenhuma greve, mas biografias como a sua desvelam um cenário que, à primeira vista, parece desafiar qualquer forma de organização coletiva por parte de músicos e orquestras de cinema nos primeiros anos do século XX.

Como afirmou Danielle Carvalho (2017), as pesquisas no Brasil ainda “tateiam” quando o assunto é música e primeiro cinema. No final dos anos 1990, esse mesmo quadro era descrito por Martin Marks (1997) para os EUA. Apesar de notoriamente acumularem mais pesquisas sobre o tema, se comparados ao estado das pesquisas no Brasil, os pesquisadores norte-americanos enfrentam problemas semelhantes. A partir de Paul Moore (2008), Maria Rita Galvão (2006) e Andrea Cuarterolo (2017), é possível dizer que o período do primeiro cinema acumula poucas fontes, se comparado a meados dos anos 1910 e à década de 1920, momento em que ocorre a industrialização junto da profissionalização do cinema. Além disso, segundo esses autores, os filmes produzidos nessa primeira fase de intensa experimentação foram perdidos, degradaram-se precocemente, tiveram suas fitas de nitrato de celulose gastas, foram expostos à umidade e sofreram hidrólise, ou foram queimados. E, por fim, o estado das fontes não mudou significativamente, apesar das iniciativas de restauração de filmes e recuperação de documentos. Mesmo assim, aumentaram as pesquisas interessadas – tanto nos EUA como na América Latina – pelo primeiro cinema e sua relação com a música.

Em relação a isso, a decisão de delimitar as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Chicago se deve, sobretudo, ao fato de encontrarmos fontes que permitem a aproximação ao objeto investigado. Essas três cidades abrigaram os primeiros cinematógrafos, teatros, *vaudevilles* e *nickelodeons*, o que nos permite a inserção nos debates sobre o primeiro cinema a partir delas. Dois outros motivos juntam-se a esses: a dinâmica do “cinema de atrações” atrelava a cidade do Rio de Janeiro à cidade de São Paulo; e a cidade de Chicago possui bibliografia suficiente para nos aproximarmos da música no primeiro cinema, o que nos permitiu observar suas questões e traçar

algumas perguntas que puderam ser generalizadas para outros contextos. Também nesse sentido, a consulta das fontes e da bibliografia não apresentou uma dinâmica de greves de músicos e orquestras nos anos iniciais do primeiro cinema. Como veremos, o registro das greves se concentra, sobretudo, a partir de meados dos anos 1900 até meados da década de 1910.

O PRIMEIRO CINEMA NAS CIDADES MODERNAS

Dentro das salas dos cinematógrafos do primeiro cinema, era comum os espectadores assistirem a filmes de curta duração, o que levava à exibição de muitos filmes em uma sessão apenas. Por vezes, os cinematógrafos de uma mesma cidade compravam fitas iguais das distribuidoras, fazendo com que o público não encontrasse diferença no que se via nas telas. Nesses casos, a preferência do público por determinado cinematógrafo se daria, então, por outras razões.

Os primeiros filmes da história do cinema não obedeciam a uma narrativa linear e eram exibidos com interrupções para apresentações circenses, musicais, teatrais e diversas outras performances artísticas. Não por outro motivo, Flávia Costa (2005) e Tom Gunning (1990) usaram a expressão “cinema de atrações” para referir-se ao primeiro cinema. Eram elas, as atrações, que o público procurava.

Além dos cinematógrafos, os filmes ocupavam o espaço de *music halls*, *vaudevilles*, *nickelodeons*, cafés-concerto, salões, teatros, parques e circos. Do mesmo modo como nos cinematógrafos, nestes espaços o público não comparecia exclusivamente para assistir a um filme. Os ingressos eram vendidos a preços distintos, a depender do setor: frisas, camarotes, cadeiras ou em pé. Assim, o primeiro cinema apresentava-se como extremamente popular, apesar das mudanças que alterariam o quadro, o que fica evidente quando analisamos as greves nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Chicago. Um jornal da época chegou a definir os cinematógrafos como uma “grandiosa festa da moda” (PALCOS..., 1902, p. 2).

Certo é que os divertimentos populares atraíam não só populares. Empresários interessados em expandir seus negócios tornavam-se donos de companhias cinematográficas, administravam salas de espetáculo e agenciavam grupos de artistas e músicos de orquestra (BESSA, 2012). Esse foi o caso do empresário italiano Paschoal Segreto (1868–1920), assim como do espanhol Francisco Serrador (1872–1941), que serão abordados quando situarmos as greves nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

O “cinema de atrações” e seu caráter anárquico se encerra quando a industrialização e a profissionalização determinaram um circuito de produção, distribuição e exibição. Isso ocorrerá a partir de meados dos anos 1910. Porém, antes disso, há a “domesticação” das atividades cinematográficas pelo público e pelos empresários (COSTA, 2005). O espetáculo faz parte dos divertimentos populares, os empresários organizam o espaço e a exibição, e os músicos participam submetendo-se a ambos os lados.

Nossa hipótese é que as condições de trabalho dos músicos vinculados aos cinemas e teatros possui relação com o próprio desenvolvimento do primeiro cinema. Em outros termos, o primeiro cinema nas cidades de Chicago, Rio de Janeiro e São Paulo era caracterizado pela funcionalidade de centros e sindicatos de músicos e orquestras que negociavam com companhias pertencentes aos empresários ligados

ao ramo cinematográfico. Essa relação criou fricções. E como vamos observar, o surgimento tanto das companhias cinematográficas como dos centros e sindicatos de músicos e orquestras era recente, de modo que as características contextuais do primeiro cinema delimitavam o palco onde estiveram músicos, empresas e jornais.

É importante saber que a arquitetura dos teatros era comparativamente maior que a de cinematógrafos (JACOBSON, 2015; PAUL, 2016), à exceção do período posterior ao primeiro cinema, pelo menos no Rio de Janeiro, quando surgem os “palácios do cinema” (SOUZA, 2013). As orquestras de teatro também eram maiores que as de cinematógrafo. Elas tinham de 30 até 40 músicos, entre violinos, viola, violoncelo, contrabaixo (cordas), flauta, clarinete, oboé e fagote (madeiras), trompete e trombone (metais), caixa e tímpano (percussão). Já as orquestras de cinematógrafo tinham cerca da metade dos músicos que as de teatro, trazendo apenas conjuntos de cordas, ou combinando cordas e madeiras, ou sopro e percussão – as chamadas “bandas” (BESSA, 2012; WELLING, 2007). Sabe-se que a tela do cinema era colocada atrás da orquestra, que ocupava um palco secundário e podia ter uma cortina própria. Na frente da tela, mas logo abaixo ou escondidos atrás da projeção, a orquestra e os pequenos conjuntos oscilavam ora mantendo sua presença visível ao longo da exibição dos filmes, ora invisíveis, criando, assim, maior efeito de realidade (PAUL, 2016).

Os músicos e as orquestras foram responsáveis por delinear o espaço e o tempo da história narrada nos filmes, o tipo de humor e a emoção das personagens. Atribuíam as caracterizações e os estereótipos. Tinham o mérito de dar intensidade à narrativa fílmica, construindo a um só tempo a trilha sonora com efeitos de ambiente (“ruídos”) e a música (CARRASCO, 2010; KALINAK, 2010). A eficácia da orquestra na construção da imagem dependia da interação que Michel Chion (1994) denominou “contrato audiovisual”. Era necessária “clareza” tanto em definir momentos e personagens, quanto a capacidade de “dirigir a atenção” do público. Podia ser “motor emocional” e “fator de continuidade”, ou seja, dava o ritmo e a coesão para os planos (SIMÓN, 2004). É possível interpretar a música como indispensável para a montagem dos filmes do primeiro cinema (CARRASCO, 2010; SIMÓN, 2004).

Os músicos podiam improvisar durante um filme, simular sons, assim como fazer composições específicas para determinados filmes. Buscavam entre a música erudita europeia e as canções populares, as que melhor se adequassem ao que se via na tela. Por tudo isso, o primeiro cinema apresentou uma relação complexa entre música e cinema (KALINAK, 2010). Filmes estrangeiros reproduzidos em cinematógrafos do Brasil provocavam encontros imprevisíveis, como da música popular brasileira com a música erudita europeia. É o que escreve um crítico de cinema para o jornal *O Pharol*, de Minas Gerais: “ao lado da musica de Verdi e de Wagner, ouvem-se os requebros do *Vem cá, mulata!* Eis aí, talvez, um motivo de justo orgulho nacional” (A CINEMATOGRAPHOPATHIA..., 1907, p. 2).

Eduardo Morettin (2009) já indicava que devido à grande demanda por músicos nos cinematógrafos do Brasil, bem como em teatros e cabarés, não se fazia distinção entre músicos populares e eruditos. Investigando esse universo, Danielle Carvalho (2017) pergunta o quanto o cinema e a sua popularização não dependiam em boa medida das músicas socialmente compartilhadas e que ocupavam um lugar especial no imaginário dos espectadores.

O acesso às partituras, no Brasil, se tornou viável após 1909. É quando a distribuidora Edison Film alcança as companhias cinematográficas e os empresários de São Paulo e Rio de Janeiro. Vendidas em coletâneas, as partituras tinham

adequação dramática e representavam uma forma inicial de uniformização e controle sobre as interpretações musicais. Determinavam não somente a obra adequada para acompanhamento, mas especificavam o tempo de duração. Até então, as apresentações contavam com improvisos, sem falar que um mesmo filme poderia receber distintas sonorizações (ALTMAN, 2007; CARVALHO, 2017; MARKS, 1997).

REPERCUTINDO GREVES ESTRANGEIRAS NO BRASIL

Os registros de músicos em greve no Brasil são um pouco tardios, se comparados com os movimentos grevistas na Europa e nos EUA. Apesar disso, desde 1903 os jornais brasileiros registravam em seus editoriais as greves ao redor do mundo. Ao noticiar a “greve” de músicos na França, um jornalista considerou a notícia “antes divertida do que triste”, e anteviu o que aconteceria em poucos anos: “talvez não fosse mau animar uma greve universal e permanente de músicos de várias espécies [...]”. O tom jocoso diz que a greve ao invés de “ser muda”, deveria ser “guinchante, zabumbante, corneteante e desafinada”. E para que não houvesse nenhuma resistência, deviam andar “sem obediência a compassos, nem atenção a fusas e semifusas, colcheias e semicolcheias” (TELEGRAMAS..., 1903, p. 1).

No ano seguinte, em 1904, outra matéria informava sobre o que acontecia na França. Primeiro, ela apontava para a capilaridade das greves de músicos: o que acontece lá, na França, está acontecendo também em toda a Europa e, sem exagero, em todo o mundo. O palco principal onde as greves eram deflagradas era um só: a cidade. Dentre elas estavam as industriais Marselha, Cherburgo-Octeville, Havre, Cette-Eygun, Lorient, Armentières, Arrás, Lion e Paris, noticiadas mundo afora (REGISTRO..., 1904, p. 2).

Depois, a mesma matéria mostrava-se surpresa com a iniciativa grevista da *Opéra-Comique*, de Paris, ainda que seu fim fosse peremptório. Chamou a atenção do redator da matéria que um primeiro-violino desta famosa ópera, subvencionada pelo estado francês, ganhasse míseros 130 francos mensalmente, trabalhando todas as noites e tocando em duas *matinéés* semanalmente. A surpresa do jornalista deveria ser a indignação dos grevistas: “Imagine-se, ainda por isso, qual será a situação dos músicos dos pequenos teatros, dos cafés-concertos, dos cabarés” (REGISTRO, 1904, p. 2).

RIO DE JANEIRO

Na cidade do Rio de Janeiro, além das exhibições locais, era comum a itinerância de artistas. Isso ocorria principalmente com quem estivesse vinculado a companhias de cinematógrafos e diversões. Após a chegada da empresa e distribuidora de filmes *Pathé*, em 1907, surgem mais de 20 cinemas com salas fixas. Dentre eles, estão O *Cinematógrafo Chic*, o *Parisiense*, o *Cinematógrafo Parisiense*, o *Cinematógrafo Pathé*, o *Grande Cinematógrafo Rio Branco* e o *Cinema Palace*, concentrados na sua maioria na recém-inaugurada Avenida Central (SOUZA, 2013).

A Avenida Central esteve entre as reformas urbanas empreendidas pelo engenheiro Francisco Pereira Passos. Conhecida como “Reforma Pereira Passos” (1903-1906), ela expulsou os mais pobres para encostas de morro e sobre os cortiços vieram as largas avenidas. O controle da cidade também passava pela inspeção

dos cinematógrafos realizada pela polícia. Em 1907, a prefeitura e a polícia cariocas “deram-se as mãos” para o “exame das instalações” (OS CINEMATOGRAFOS..., 1907, p. 3). Possivelmente, como interpreta Flávia Cesarino Costa (2005), a polícia e a lei intervinham nos cinematógrafos no sentido de moralizar o espaço. Como ela observa, cinematógrafos eram fechados e “vagabundos” e ébrios presos.¹

No mesmo ano em que a prefeitura “deu as mãos” à polícia, foi firmado o estatuto entre professores de orquestra e empresários interessados no lucrativo negócio do cinematógrafo. Para um jornal da época, “os músicos [...] estavam longe de fazer greve”, isso porque “os músicos tinham conseguido o que no Brasil é sempre tão difícil: a solidariedade artística” (O CENTRO..., 1907, p. 3). Apesar de enaltecer o espírito harmônico, há algo que o jornal mesmo deixa escapar: a distância dos músicos de uma greve. É uma importante pista que aponta para a incorporação das greves de músicos no vocabulário da imprensa. Como vimos, desde 1903 as greves de orquestras, ainda que estrangeiras, estavam estampadas no mesmo *A Notícia*, e juízos de valor eram emitidos pelos seus jornalistas.

Para os músicos “professores”, havia a possibilidade de se vincularem ao recém-criado Centro Musical do Rio de Janeiro. Consultando os jornais, sabemos que liam partituras, essencial para um músico “professor”. Esse grupo de músicos tinha um “estatuto” que os protegia e regulava seu trabalho com funções detalhadas (O CENTRO..., 1907, p. 3). Assim, conforme esse documento, o Centro Musical poderia:

1º Discutir e representar aos poderes da República, sobre questões de interesses da corporação musical.

2º Constituir-se pelo prestígio de seus membros, pelo estudo de todos os assuntos musicais, pelo auxílio mútuo, moral e pecuniário, defensor e ativo cooperador do engrandecimento da classe musical.

3º A proteção mútua entre os associados, estabelecendo um fundo de reserva para o exercício de beneficência.

4º Formar e adotar uma tabela que estabeleça os honorários dos trabalhos musicais de cada professor.

5º Socorrer os sócios acometidos de moléstia temporária, proporcionando uma pensão, de conformidade com a tabela anexa, médico, medicamentos, hospital e auxílio para funeral.

6º Adiantar quanto possível ao professor que o requerer a quantia que este tiver ganho em qualquer função devendo apresentar um documento firmado pelo diretor da função, responsabilizando-se pelo adiantamento solicitado, bastando para ultimar a operação o visto do presidente.

a) o adiantamento será feito mediante uma comissão de 5% (cinco por cento) descontada no ato de efetuar o pagamento.

b) Feito o adiantamento com a responsabilidade do diretor da função, na forma do 6º, fica o tesoureiro do Centro ou quem legalmente o representar, o único com direito a receber oportunamente do diretor da função o dinheiro que se houver adiantado ao professor.

¹ Sobre censura e cinema silencioso em diversas partes do mundo, ver BILTEREYST; WINKEL, 2013.

7º Promover concertos e espetáculos públicos para aumentar o seu patrimônio (O CENTRO..., 1907, p. 3, grifo nosso).

O “estatuto” é imprescindível para conhecer não apenas seus termos, mas também para nos aproximarmos da experiência de ser músico durante o primeiro cinema. É importante salientar que o novo contrato estabelecido não permitia pagamentos arbitrários. Era prevista a criação de uma “tabela” que regularia os salários dos músicos. Aliás, o ofício de músico guardava particularidades internas. Dentro de uma orquestra, os salários variavam conforme a posição ocupada e o tipo de instrumento² – isso será observado também adiante, nas greves de São Paulo.

O “exercício de beneficência” como atribuição do Centro Musical não era nenhuma novidade na cultura associativa dos músicos do Rio de Janeiro. A partir de Ronaldo de Jesus (2013), percebemos que existiram durante o século XIX a Sociedade Beneficência Musical (1833), a Caixa Auxiliadora das Corporações das Composições Dramáticas e Musicais (1861), a Sociedade Musical de Beneficência (1861), a Sociedade Particular de Música União dos Artistas (s/d) e a Imperial Sociedade Musical de Socorros Mútuos Recreio de Botafogo (1882). Nestas sociedades, os serviços de recreação eram acompanhados de médico, hospital, medicamentos e funeral. Era para isso, então, que serviria o “fundo de reserva”, além da possibilidade de tomar adiantado o dinheiro que fosse preciso, sob pena de pagar a dita comissão de 5% relativa ao montante total recebido.

Quando continuamos a investigação da notícia na qual o estatuto aparece, vemos como o jornalista novamente deixa escapar um detalhe em meio ao seu elogio da “solidariedade”. Um mês antes, ao que parece, os intervalos das apresentações eram preenchidos por uma banda militar ou um piano mecânico.³ O público suspeitava da ausência da orquestra nestes momentos entre uma apresentação e outra. O que fica evidente, por meio da voz em terceira pessoa (fictícia) criada pelo próprio jornalista, que diz o que o público pensava: os músicos estão tramando uma greve! Logo a seguir, o jornalista descarta essa sugestão criada por ele, e passa a enaltecer toda a “solidariedade artística” (O CENTRO..., 1907, p. 3). O que não podemos depurar é: o que, afinal de contas, faziam os músicos do Centro Musical durante um mês, enquanto a banda militar e o piano mecânico os substituíam?

Para encerrar a análise da matéria publicada no *A Notícia*, ainda cabe algumas observações. O jornal comenta algo que não havia sido previsto no “estatuto” e que poderia prejudicá-los em breve. Se os músicos quisessem a entrada de novos dez professores, estes seriam aceitos desde que os músicos que recebessem salários maiores passassem a receber um valor menor, acomodando os novos integrantes

² Sobre isso, Robin Kelley (ZINN; FRANK; KELLEY, 2001) e Andrew Ross (ARONOWITZ; ROBERTS, 2018) acreditam que os músicos sofreram ao longo da história um problema particular à sua categoria: não ser visto como um trabalhador. Os autores afirmam que isso levou à falta de reconhecimento social e à exploração do trabalho. Esse tópico sobre a percepção social dos músicos não foi por nós abordado.

³ A partir, sobretudo, da década de 1910, se os empresários preferissem, podiam optar pela reprodução mecânica das músicas, junto do acompanhamento de piano, poupando, assim, os custos com orquestras. Para além de uma escolha deliberada pelo “mais barato”, Édouard Arnoldy (2002) chama a atenção para a tentativa dos produtores parisienses e estadunidenses de evitar conflitos com os sindicatos de músicos. Conforme Eduardo Morettin (2009), esse é um capítulo da “censura” ainda a ser mais bem investigado no Brasil.

sem que os empresários pagassem um tostão a mais (O CENTRO..., 1907, p. 3). Esse esquema da “tabela”, ao mesmo tempo em que trazia garantias salariais e determinava as regras do vínculo empregatício, deixava ainda fragilidades. É difícil mensurar, mas quem sabe as insatisfações oriundas de lacunas do “estatuto” não levaram às greves posteriores ao período do primeiro cinema, mas que foram gestadas nesse momento.

Mais tarde, em 1914, um acordo entre empresários e companhias reduziria os salários de artistas – dentre eles pressupõem-se o dos músicos (NOTÍCIAS..., 1914, p. 3). Para o redator da matéria publicada no *A Notícia*, havia uma cadeia de consequências: se os salários permanecessem como estavam, os empresários não poderiam pagá-los, e, ao fim e ao cabo, sem a negociação de redução restaria apenas fechar as empresas. Se isso acontecesse, em suas contas, seriam mais de mil “pessoas pobres” sem trabalho (NOTÍCIAS..., 1914, p. 3).

O motivo usado para explicar a redução dos salários era que o contexto vivido não era favorável: estavam em “crise” (NOTÍCIAS..., 1914, p. 3). De fato, como mostra Joimar Meneses (2015), houve uma recessão em 1913 que seguiu até 1914. A taxa de exportação do Brasil foi reduzida – deixando patente o problema da elevada taxa de importação acumulada naqueles últimos anos –, e os seus efeitos só se fariam sentir em 1914, ano que a política econômica de exportações foi ainda mais agravada com a eclosão da Primeira Grande Guerra (1914-1918).

Aparentemente, segundo o redator do *A Notícia*, todos os artistas teriam aceitado os novos termos, não fosse “o caso dos músicos de orquestra” (NOTÍCIAS..., 1914, p. 3). E aparece aqui, mais uma vez, a liderança do Centro Musical. O escrutínio da matéria revela como o jornal lembrava de uma das forças principais e poderosas contra empresários e companhias: a união. De certo modo, revela uma percepção que existia sobre a união das orquestras do período. Diante de um momento de crise, chama a atenção a renitência das orquestras, uma vez que era a única categoria artística que se mostrava publicamente contra a redução dos salários – há apenas um registro, em Chicago, onde operadores de cinema se somaram às greves de músicos.

Essa matéria do jornal *A Notícia* lembrava o tom debochado da *Gazeta de Notícias* em 1903 (TELEGRAMAS..., 1903, p. 1), ao dizer que o Centro Musical estava “unido” e “coeso” (NOTÍCIAS..., 1914, p. 3). Todavia, em tom jocoso, usava os mesmos predicados para os empresários, os quais anunciavam fechar de vez todos os teatros ou mudar a programação e exibir somente comédias e *vaudevilles* (NOTÍCIAS..., 1914, p. 3). Era uma programação na qual o trabalho das orquestras seria dispensado. Qual foi o desfecho? Segundo o jornal, o Centro Musical cedeu e aceitou a redução salarial. Retornaram as exhibições nos teatros, e retornaram as orquestras (NOTÍCIAS..., 1914, p. 3).

SÃO PAULO

Em linhas gerais, o primeiro cinema em São Paulo caracteriza-se pelos poucos cinematógrafos e pela itinerância de artistas, músicos e companhias de espetáculos. Cinematógrafos e casas de espetáculo, em geral, tinham seus endereços próximos aos trilhos de bondes (BESSA, 2012). No período do “cinema de atrações”, era comum

a transição de tecnologia e pessoas do Rio de Janeiro para São Paulo (SOUZA, 2004; BESSA, 2012) por meio das atividades empresariais.⁴

Somente em meados dos anos 1910, cineteatros como Palace Theatre, Variedades, Companhia de Comédias e Operetas e Revistas se instalam definitivamente. Antes disso, os cinematógrafos e teatros paulistanos eram ocupados por companhias estrangeiras ou, como acontecia regularmente, por empresas cariocas (BESSA, 2012; SOUZA, 2013; SOUZA, 2004). Muitas vezes, as apresentações eram organizadas por empresários sediados no Rio de Janeiro, como o italiano e precursor do cinema no Brasil, Paschoal Segreto. Ele tinha diversos cinematógrafos na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo concentrados na Praça Tiradentes. Sabe-se que seus cafés, bares e parques de diversões, patrocinados pela cervejaria Brahma, exibiam filmes também nas ruas (BESSA, 2012).

Desde 1911, o jornal paulistano *O Pirralho* publicava sessões chamadas “O Pirralho nos cinemas”. O jornal recebia a “permanente”, ou seja, a cadeira destinada à imprensa para que pudesse acompanhar frequentemente as salas de exibição e emitir comentários. Era descrito o que se via nos diferentes cinematógrafos da cidade: o clima de alegria, o suspense, o horror, o calor, as reformas, a algazarra de crianças, as moças que compareciam, os namoros, o perigo das sessões “imorais” e, finalmente, a performance das orquestras.

A orquestra das “Damas Viennenses” e sua performance no Radium era muito elogiada, apesar das vezes que o público saía antes do término por conta do calor. Músicos regentes eram aclamados, orquestras eram agraciadas pelo vasto repertório e porque tocavam tudo o que o público pedia. Por outro lado, as orquestras podiam ser “desafinadas” ou “ferir os ouvidos” (*O PIRRALHO...*, 1911, p. 13, 1912a, p. 11, 1912b, p. 8).

Em São Paulo, havia quase sempre dois grupos musicais para cada cinematógrafo. O primeiro se empenhava na sala de espera e tocava antes da apresentação inicial ou nos intervalos de cada atração, criando assim um ambiente agradável e receptivo. O segundo grupo era responsável pelo acompanhamento da projeção (BESSA, 2012).

Antes de passarmos para a greve de músicos de 1913 é importante conhecer rapidamente duas instituições que estiveram envolvidas: o Centro Musical de São Paulo e a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB). O Centro Musical foi instituído pelo músico italiano Savino de Benedictis (1883-1971), em 1913 – pouco antes da greve –, com o fim de melhorar as condições morais e econômicas dos músicos, criar um fundo de reserva e promover espetáculos para cinematógrafos e teatros (BESSA, 2012).

Já a CCB era a primeira sociedade anônima de cinematógrafos e salas de diversões, e exercia influência em cinematógrafos de outras cidades como Rio de Janeiro, Santos, Belo Horizonte e Curitiba. Criada em 1911, pertencia ao espanhol Francisco Serrador, dono do primeiro cinematógrafo paulistano, o Bijou Theatre,

⁴ A hipótese de que empresários donos de companhias deslocavam equipamentos e pessoas para diferentes espaços também está na brilhante pesquisa de Paul Moore (2018). Ele mostra como empresários e companhias ferroviárias do Canadá levaram, durante o primeiro cinema, equipamentos, filmes e pessoas para zonas rurais afastadas dos centros urbanos. A proeminência da cidade sobre o cinema é contestada com base numa convincente dinâmica integradora dos espaços. Ainda sobre o primeiro cinema e as práticas espaciais, ver Jeffrey Klenotic (2018).

inaugurado em 1907. A CCB tinha a exclusividade de recebimento de filmes trazidos por distribuidoras francesas (como a Pathé, Gaumont, Eclair etc.), italianas (como a Cines, Pasquali, Savoia), estadunidenses (Vitagraph, Edison, Lubin), além de outras alemãs e dinamarquesas. A única concorrente da CCB em São Paulo era a Cinemacolor, que, criada em 1910, fecharia as portas três anos depois.

No final de março e início de abril de 1913, o Centro Musical apresentaria para os cinematógrafos a “tabela” com os novos preços das apresentações dos músicos (TELEGRAMMAS..., 1913, p. 4). Na cidade de São Paulo existiam 43 cinemas (não sabemos se são 43 cinematógrafos), e dentre eles apenas três – Ambrósio, Eden e Edison – aceitaram os novos valores estipulados e funcionaram normalmente. Os demais, ou ficaram sem músicos, ou arranjaram amadores e pianistas (BESSA, 2012).

O *Correio Paulistano* procurou investigar a greve envolvendo o Centro Musical e a CCB. Os músicos queriam que seus pagamentos fossem melhorados e, além disso, queriam regulamentar os seus serviços. Por essa razão, encaminharam no dia 29 de março de 1913 um ofício com suas decisões, e diziam aguardar alguma resposta dentro do prazo de três dias. Com o tempo transcorrido sob absoluto silêncio da CCB, os músicos deflagraram greve. Queixavam-se das matinês gratuitas – como os músicos de Chicago. Nas suas contas, eram obrigados a trabalhar 38 dias, enquanto eram remunerados por 30 dias (GREVE..., 1913, p. 3). Também queriam que os trabalhos nos cinemas fossem fixados em 4 horas e, para cada hora, fosse obedecida a seguinte tabela de preços:

Cinemas de primeira categoria, isto é, aqueles que cobram 500 réis por entrada:

Violino spalla	9\$000
1ª parte	8\$000
2ª parte	7\$000

Cinemas de segunda categoria, os que cobram menos de 500 réis:

Violino spalla	8\$000
1ª parte	7\$000
2ª parte	6\$000 (GREVE..., 1913, p. 3).

Os músicos grevistas trabalhavam há seis anos para a CCB. E como vimos, coincidentemente, no mesmo ano de formação do Centro Musical, não só os preços das “tabelas” foram valorizados, como estourou uma greve. Se não for precipitado afirmar, os músicos estavam representados e sentiam-se mais seguros para impor o que lhes parecia justo.

Para os músicos, os valores a receber por hora não só estavam abaixo da expectativa, como não estavam adequados aos preços dos ingressos cobrados pelos cinematógrafos. A partir dos ingressos, os músicos do Centro Musical determinaram o que seria um cinema de “primeira categoria” ou “segunda categoria”. No mínimo, a estratégia adotada era interessante e possuía algum sentido. Não fosse verdade, ainda que poucos, aqueles três cinematógrafos que aceitaram as novas condições da “tabela” imposta pelo Centro Musical, possivelmente, se juntariam aos demais e negariam as tratativas.

Apesar de a matéria conter a entrevista com a CCB, é possível perceber que o jornalista previamente ouviu os argumentos dos músicos e tomou conhecimento do ofício encaminhado pelos músicos para a CCB. Do contrário, como explicar os elementos apresentados durante a entrevista e a transcrição supostamente *ipsis litteris* do ofício no jornal?

Dizia o ofício escrito pelos músicos:

S. Paulo, 29 de março, de 1913 – Ilmo. Sr. diretor da Empresa Cinematográfica Brasileira – Em virtude da federação de todos os músicos sob o título de Centro Musical de S. Paulo, comunico-vos que, em assembleia geral dos sócios, foi resolvido adotar para os cinematógrafos a tabela de preços mínimos, aqui anexa, e que vigorará desde primeiro de abril próximo vindouro em diante. [...] Para o nosso governo pedimos a fineza de nos cientificar o recebimento do presente, até ao dia 31 do corrente, na sede, à rua José Bonifácio n. 18 (GREVE..., 1913, p. 3).

O jornalista foi até a sede da CCB. Vale a pena transcrever um trecho com os argumentos do lado da empresa de Francisco Serrador – não sabemos se o entrevistado é o próprio espanhol.

Jornalista – Qual é a atitude da Companhia, no conflito levantado pelas exigências dos músicos? [...]

Companhia – [...] as condições e os preços que nos exigiam eram inaceitáveis.

[...] não deram tempo para o estudo e solução do assunto. [...]

J – Os músicos queixam-se de uma demonstração de força da parte da Companhia, despedindo ontem, à noite, as orquestras de todos os seus cinematógrafos...

C – Não é verdadeiro, porque nós não despedimos ninguém. Eles é que se despediram [...] depois de suspenderem os seus trabalhos, nós não podíamos forçá-los a trabalhar. E não é assim, com imposições desta maneira e tão precipitadas que se reclamam direitos [...] Eles nunca falaram em dificuldades da vida, nem em aumentos dos ordenados. Mas vieram agora com estatutos e ofícios, que de modo algum podemos aceitar, porque querem que obedeçamos à sua violência. [...] De resto, já conseguimos orquestra para todos os cinemas, que hoje mesmo funcionarão, apesar dos grevistas dizerem o contrário. [...] Demais, a greve não é tão 'geral', como se apregoa. No Teatro Colombo, no Ideal Cinema, no Teatro de S. Paulo, por exemplo, fica a mesma orquestra. [...] muitos dos músicos já nos vieram oferecer os seus serviços (GREVE..., 1913, p. 3, grifo nosso).

Por meio do ofício, escrito em 29 de março, percebemos que houve, antes da sua elaboração e decisão de encaminhá-lo à CCB, uma assembleia geral onde somente os sócios (não sabemos seus nomes e nem em quantos eram) marcaram presença. Chama a atenção a capacidade de organização dos músicos tendo em vista que o Centro Musical era uma experiência iniciada em 1913. Primeiro, os músicos

deveriam conhecer o funcionamento da CCB, dos cinematógrafos, quais eram os preços em vigor e, depois, construir uma nova “tabela” que fosse não só aceitável para os músicos, como para a própria CCB, pois, do contrário, estariam entrando numa briga sem solução.

Os músicos se reuniam para falar das suas experiências e desventuras. Sobre isso, não temos muitos indícios a não ser o próprio ofício. No final do documento, deixam o endereço da sede, o Centro Musical, rua José Bonifácio, nº 38. Nele, esperam que sejam notificados do recebimento do ofício. É plausível que as conversas, as decisões, as incertezas, tudo fosse tratado no próprio Centro Musical. Outra hipótese – e ela foi levantada por Roger House (2012) para a experiência de Chicago – é que nas próprias apresentações, os músicos discutissem entre si sua vida e trabalho.

Em alguns cinematógrafos, o desfecho foi a substituição dos grevistas por novas orquestras. Em outros, os músicos que estavam em greve renegociaram com a CCB (voltaram atrás?). Mas mesmo não sabendo como tudo terminou, percebemos que em alguns cinematógrafos os músicos seguiam em greve.

CHICAGO

A cidade de Chicago se tornou a primeira dos EUA a censurar legalmente filmes. Em 1907, o chefe de polícia tinha plenos poderes para decidir o que poderia ser visto. A partir de Chicago, foi criado o Conselho Nacional de Censura (*National Board of Censorship*). Pouco tempo mais tarde, em 1909, o decreto de censura de Chicago seria derrubado (WITTERN-KELLER, 2013).

Paul Moore (2008), investigando o primeiro cinema em Chicago, notou que os regulamentos de segurança e as inspeções de policiais contra incêndios –tal como havia no Rio de Janeiro e São Paulo – tornaram ilícitas as reuniões no espaço público. As inspeções nas salas de cinema contribuíram para a dinâmica do controle sobre a cidade e a regulação do espaço público. Somado a isso, códigos morais foram criados nesse mesmo período e definiram os horários considerados indecentes e proibidos.

Porém, como Paul Moore (2008) frisa, o quadro é mais complexo. Se por um lado a moralização acontecia através das supervisões, censuras e leis restritivas, por outro, é verdade que havia a necessidade de os órgãos públicos protegerem a população contra o risco de incêndios. Os primeiros anos do cinema foram “socialmente combustíveis” porque o material inflamável dos filmes era altamente perigoso. Em Chicago, o drama foi ainda maior após o lamentável incêndio do Iroquois Theatre, no ano de 1903, que deixou 602 mortos. Dito de outra forma, usou-se da necessidade de proteção das pessoas contra o risco iminente de incêndios para construir regras morais e leis de censura e privação da liberdade aos populares que frequentavam o espaço público.

Desde o fim do século XIX, os clubes (*music clubs*) de Chicago eram essenciais na formação da experiência das orquestras. Julie Dunbar (2011) conta que, nesses espaços, muitas mulheres puderam desenvolver suas habilidades e receber pagamento pelas suas composições. Em 1893, Rose Fay Thomas liderou a convenção nacional de clubes femininos, que além das mulheres, permitia que crianças fossem educadas, inclusive os filhos de mães musicistas.

Nessa organização de 1893, já no primeiro ano eram 42 mulheres tocando apenas nos clubes, sendo 35 delas representadas pela Convenção Nacional de

Clubes Musicais Amadores de Mulheres (*National Convention of Women's Amateur Musical Clubs*). Em 1902, foi criado o primeiro clube voltado exclusivamente para crianças e adolescentes. Em pouco tempo, os clubes de música se expandiram e passaram a incluir novos conjuntos de cordas. E assim, na virada para o século XIX, os clubes de Chicago recebiam orquestras de mulheres, tendência extremamente popular e que seguiria nas duas primeiras décadas do século XX (BLOCK; STEWART, 2001; DUNBAR, 2011).

Havia também a prática de formação de orquestras apenas com mulheres, na qual um empresário agenciava esse tipo de orquestra. Antoinette Handy (1998) narra a criação de uma delas. Em 1904, o professor de música de Chicago, Clark Smith, reuniu doze mulheres proeminentes de diferentes cidades, treinou-as e montou o conhecido Clube de Bandolim de Senhoras (*The Ladies Mandolin Club*). Depois, ele iria ainda organizar a Orquestra de Senhoritas (*The Young Ladies Orchestra*).

Ainda sobre os clubes, Roger House (2012) chama a atenção para o fato de a maioria dos músicos serem migrantes negros que trabalhavam em usinas siderúrgicas, frigoríficos, ferrovias, edifícios e em casas de famílias ricas (HOUSE, 2012). Na sua brilhante pesquisa, Roger House (2012) demonstra o que significava ser músico em Chicago nos primeiros anos do século XX. Os músicos queixavam-se das datas irregulares para apresentação, das longas jornadas, dos tratamentos abusivos e das ameaças recebidas pelo público e pela polícia. Não tinham acesso às informações sobre recibos e valores estabelecidos nos clubes, cinematógrafos ou *nickelodeons*. Tinham também que conviver com restrições para tocar em certos estabelecimentos. Os salários de músicos negros normalmente eram menores que os dos brancos. O cotidiano de exploração era marcado, sobretudo, pelo racismo, pelas humilhações e ameaças. Assim, a vulnerabilidade que advinha dos baixos salários, era reforçada pelas opressões do público, dos locais de apresentação e da polícia (HOUSE, 2012).

Para enfrentar as dificuldades, auxiliavam uns aos outros com aulas particulares e aprimoramento da capacidade de ler partitura, pois levava-os aos melhores trabalhos. A fundação do sindicato Local 208, em 1902, sob presidência de Alexander Armand, reforçou a cultura trabalhista (*laboring culture*) entre os músicos negros de Chicago. A pesquisa de Roger House (2012) é imprescindível porque aponta para uma tradição de enfrentamento da condição precária de trabalho forjada muito antes dos anos 1930, quando a bibliografia é consensual sobre o surgimento de um mercado nos EUA de proteção e regulação da atividade musical.

Em 1908, os músicos de Chicago anunciaram que entrariam em greve e ameaçaram fechar os cinematógrafos e *nickelodeons*. Segundo o jornal *The Moving Picture World*, nos distritos de Chicago existiam mais de 400 desses estabelecimentos, onde o número de artistas e funcionários que trabalhavam passava dos 900 (NICKELODEON..., 1908, p. 217; CHICAGO..., 1908, p. 257).

Os músicos não estavam sós. Junto, estavam os operadores de cinema. Reunidos, decidiram formar um sindicato de operadores de *nickelodeons*. Enquanto isso, o Sindicato dos Atores (*Actors Union*) publicava um pedido para os seus sindicalizados: queriam participar da greve dos músicos e operadores de cinematógrafos e *nickelodeons*. E resolveram que parariam de trabalhar na segunda-feira seguinte (NICKELODEON..., 1908, p. 217).

Tudo indica que o Sindicato dos Atores representou os interesses dos músicos e operadores enquanto estes estavam iniciando a criação do seu próprio sindicato. Nas

portas dos cinematógrafos e *nickelodeons* seriam colocados cartazes anunciando que os trabalhadores daquele estabelecimento estavam ligados ao Sindicato dos Atores (NICKELODEON..., 1908, p. 217).

Foi estabelecido que não voltariam à normalidade enquanto não fosse garantido as 8 horas diárias e a revisão dos salários e estipulavam um teto mínimo a ser pago semanalmente. Queriam que o trabalho realizado em um único turno passasse a valer, pelo menos, US\$ 20 e em turno duplo US\$ 35. Somado a isso, os músicos e os operadores alegavam “táticas de escravização” (*slave-driving tactics*) por parte dos empresários. O jornalista afirmava conhecer pessoalmente vários casos em que os músicos sequer tinham tempo para comer (NICKELODEON..., 1908, p. 217).

Chama a atenção que o jornalista apresenta a matéria do ponto de vista dos artistas, músicos, operadores e sindicalizados. Certa vez, a artista Lenora Drake estava prestes a entrar em um dos locais em greve para se apresentar e ouviu das ruas o clamor para que ficasse do lado de fora e os apoiasse (CHICAGO..., 1908, p. 257). É possível depreender da notícia a percepção popular dos locais “injustos”, ou seja, marcava-se onde os salários pagos estavam muito aquém das expectativas.

A *The Moving Picture World*, ao cobrir a greve, também traz elementos sobre como estava o espaço público naquele momento. Segundo o jornal, os artistas de *vaudeilles* davam voltas no meio da rua enquanto outras pessoas dançavam e cantavam. Os operadores dos cinemas estavam sem suas máquinas, mas conversavam e explicavam às multidões que o que os levava à greve eram as condições miseráveis de trabalho (CHICAGO..., 1908, p. 257). Como vimos, sentiam-se como escravos fazendo entretenimento para as pessoas.

Assim, é possível sintetizar as estratégias usadas neste caso de Chicago. A primeira delas foi parar os trabalhos, seguida de colocar cartazes, ficar em frente da porta do estabelecimento, manifestar-se nas ruas, dialogar com outras pessoas, e, por fim, reivindicar via sindicato (ainda que não o da categoria) melhores salários e a redução da jornada de trabalho. Existe alguma probabilidade de que essas estratégias estivessem sendo utilizadas por outros artistas, músicos e funcionários dos arredores. Mesmo não conhecendo exatamente quem estava sendo influenciado, é uma hipótese a ser investigada que o sentimento despertado pela greve de músicos se espraiava e mobilizava outros espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance de folhetim *Ilusões e ilusões* teve, em 20 de março de 1909, no *A Notícia*, um novo capítulo chamado “S. Pedro na polícia”. Nele, Dr. Eurico Cruz está sentado e lendo um cartão que cita o empresário Ramon Tunon, que é, por sua vez, agente do famoso artista Dr. Paulo Tagliaferro. Então, eis que entra na delegacia o próprio Ramon Tunon. Aparentemente aflito, ele diz que há um “caso urgente”, uma “situação gravíssima”. O policial arrisca: “Foi assaltado? Está ameaçado?” E o empresário revela que após a apresentação de Tagliaferro, a orquestra de S. Pedro não tocou. E não tocaria enquanto não recebesse o dinheiro adiantado conforme previa o contrato. Sem o que fazer, o empresário decidiu recorrer à polícia. E aí estava (ILLUSÕES..., 1909, p. 2).

O conflito entre empresários e orquestras era uma imagem que estava, provavelmente, bem colocada no imaginário popular brasileiro, ao ponto de ser

representada em uma obra de ficção como essa de 1909. A espera do público pela orquestra – que entraria no intervalo da apresentação principal de Tagliaferro – era, como vimos nos casos estudados, uma prática que fazia parte do *modus operandi* das orquestras, seja nos teatros ou cinematógrafos. Porém, o mais importante é a representação da orquestra que não sobe ao palco e, ao recusar, reivindica o que compreende ser um direito seu.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 92-113, jun.-jul. 2010.

A CINEMATOGRAFOPATHIA. *O Pharol*, Juíz de Fora, n. 259, p. 2, 1907.

ALTMAN, Rick. Early film themes: Roxy, Adorno, and the problem of cultural capital. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (ed). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 205–224.

ARNOLDY, Édouard. Des scènes chantées et du Film d’Art, de l’accompagnement musical approprié et du film musical: deux ou trois notes sur une histoire de la musique du cinéma muet. *1895 Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*, Paris, v. 7, n. 38, p. 149–165, 2002.

BAILEY, Candade. *Music and the southern belle: from accomplished lady to confederate composer*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.

BESSA, Virginia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado popular na cidade de São Paulo (1914–1934)*. 2012. 358 f. (Doutorado em História Social) – Departamento de História – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BLOCK, Adrienne F.; STEWART, Nancy. Women in American Music, 1800–1918. In: PENDLE, Karin (ed.). *Women and Music: a history*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 193-223.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

CARRASCO, Ney. Trilhas: o som e a música no cinema. *ComCiência*, Campinas, v. 10, n. 116, p.1–2, 2010.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. O cinema silencioso e o som no Brasil (1894–1920). *Galaxia*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 85–89, 2017.

CHICAGO. Nickelodeon Performers Win Strike. *The Moving Picture World*, New York-Chicago, v. 3, p. 257, 1908.



COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CUARTEROLO, Andrea. El archivo en la época de su reproductibilidad técnica: recursos digitales para el estudio del cine silente latinoamericano. *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, Buenos Aires, v. 3, n. 3, p. 416–447, 2017.

DUNBAR, Julie. American Popular Music (1895–1945). In: DUNBAR, Julie. *Women, music, culture: an introduction*. London; New York: Routledge, 2011. p. 131–152.

ERBOLATO, Mario. *Técnicas de codificação em jornalismo*. São Paulo: Ática, 2006.

GALVÃO, María Rita. La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica. *Journal of Film Preservation*, Bruxelas, v. 71, n. 71, p. 46–61, 2006.

GREEN-PEDERSEN, Christoffer; MORTENSEN, Peter. Who sets the agenda and who responds to it in the Danish parliament? A new model of issue competition and agenda-setting. *European Journal of Political Research*, New Jersey, v. 49, n. 2, p. 257–281, 2010.

GREVE de musicos: O Centro Musical de S. Paulo e a Companhia Cinematographica Brasileira – As reclamações dos musicos e a attitude da Companhia – O que nos dizem uns e outros. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 17849, p. 3, 1913.

GUNNING, Tom. The cinema of attraction: early film, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, T. (ed.) *Early cinema: space-frame-narrative*. Londres: British Film Institute, 1990. p. 63–70.

HADWIN, Sara. Real readers, real news. In: FRANKLIN, Bob (ed.). *Local media: local journalism in context*. London; New York: Routledge, 2006. p. 140–149.

HANDY, Antoinette. *Black women in American bands & orchestras: African American women musicians*. Lanham: Scarecrow Press, 1998.

HOUSE, Roger. Work House Blues: black musicians in Chicago and the labor of culture during the Jazz Age. *Labor: Studies in Working-Class History of the Americas*, Washington, DC, v. 9, n. 1, p. 101–118, 2012.

ILLUSÕES e illusões. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 66, p. 2, 1909.

JACOBSON, Brian R. *Studios before the system: architecture, technology, and the emergence of cinematic space*. New York: Columbia University Press, 2015.

JESUS, Ronaldo Pereira. Cultura Associativa no século XIX: atualização do repertório crítico dos registros de sociedades na cidade do Rio de Janeiro (1841–1889). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Natal. *Anais [...]*. Natal,, 2013. p. 1–18.

JORGE, Thais de Mendonça. Valor-notícia nas capas dos periódicos: ideologia e poder. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO*, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo, 2017. p. 1-17.

KALINAK, Kathryn. A history of film music: 1895–1927. *In: KALINAK, Kathryn. Film Music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2010. p. 32–50.

KELLEY, Robin. Without a Song: New York musicians strike out against technology. *In: ZINN, Howard; FRANK, Dana; KELLEY, Robin D. G. (ed.). Three Strikes: miners, musicians, salesgirls, and the fighting spirit of labor's last century*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 2001. p. 119–155.

KLENOTIC, Jeffrey. Rurban outfitters: cinema and rural cultural development in New Hampshire's North Cuntry, 1896–1917. *In: GENNARI, Daniela; HIPKINS, Danielle; O'RAWE, Catherine (ed.). Rural cinema exhibition and audiences in a global context*. New York: Palgrave Macmillan, 2018. p. 91–113.

MCCOMBS, Maxwell; SHAW, Donald. The agenda-setting function of mass media. *The Public Opinion Quarterly*, Washington, DC, v. 36, n. 2, p. 176–187, 1972.

MARKS, Martin Miller. *Music and the silent film: contexts e case studies, 1895–1924*. New York: Oxford University Press, 1997.

MENESES, Joimar de Castro. *Setor externo e política econômica do Brasil, 1913–1918*. 2015. 325 f. (Doutorado em História Econômica) – Departamento de História – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MOORE, Paul. Socially combustible: panicky people, flammable films, and the dangerous new technology of the Nickelodeon. *In: BENNETT, Bruce; FURSTENAU, Marc; MACKENZIE, Adrian (ed.). Cinema and technology: cultures, theories, practices*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. p. 75–87.

MOORE, Paul. Spaces in-between: the railway and early cinema in rural, Western Canada. *In: GENNARI, Daniela; HIPKINS, Danielle; O'RAWE, Catherine (ed.). Rural cinema exhibition and audiences in a global context*. New York: Palgrave Macmillan, 2018. p. 73–89.

MORETTIN, Eduardo. Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música. *Significação*, São Paulo, v. 36, n. 31, p. 149–163, 2009.

NICKELODEON Employees Threaten to Strike in Chicago. *The Moving Picture World*, New York-Chicago, v. 3, p. 217, 1908.

NOTÍCIAS teatraes. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 189, p. 3, 1914.

O CENTRO Musical do Rio: O que resolveram os professores de orchestra – Os estatutos – Como são cumpridos – Solidariedade e victoria. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 216, p. 3, 1907.



O PIRRALHO nos cinemas. *O Pirralho*, São Paulo, n. 16, p. 13, 1911.

O PIRRALHO nos cinemas. *O Pirralho*, São Paulo, n. 25, p. 11, 1912a.

O PIRRALHO nos cinemas. *O Pirralho*, São Paulo, n. 30, p. 8, 1912b.

OS CINEMATOGRAFOS: exame das instalações. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 290, p. 3, 1907.

PALCOS e Salões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 198, p. 2, 1902.

PAUL, William. *When movies were theater: architecture, exhibition, and the evolution of American film*. New York: Columbia University Press, 2016.

REGISTRO. *A Notícia*, Rio de Janeiro, n. 164, p. 2, 1904.

REICH, Nancy. European composers and musicians, ca. 1800–1890. In: PENDLE, Karin (ed.). *Woman and music: a history*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001. p. 147–174.

ROSS, Andrew. The mental labor problem. In: ARONOWITZ, Stanley; ROBERTS, Michael J. (ed.). *Class: the anthology*. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2018. p. 315–336.

SILVA, Gislene. A engrenagem da noticiabilidade no meio redemoinho. *Revista Observatório*, Palmas, v. 4, n. 4, p. 308–333, 2018.

SIMÓN, Pablo Iglesias. La función del sonido en el cine clásico de Hollywood durante el período mudo. *Área Abierta*, Madrid, v. 4, n. 7, p. 1–15, 2004.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

SOUZA, Márcia Cristina da Silva. *Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*. 2013. 439 f. (Doutorado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

TELEGRAMMAS. *A Epoca*, Rio de Janeiro, n. 247, p. 4, 1913.

TELEGRAMMAS. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 307, p. 1, 1903.

WELLING, David. *Cinema Houston: from Nickelodeon to Megaplex*. Austin: University of Texas Press, 2007.

WITTERN-KELLER, Laura. All the power of the law: governmental film censorship in the United States. In: BILTEREYST, Daniel; WINKEL, Roel Vande (ed.). *Silencing cinema: film censorship around the world*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. p. 15–32.

NOTAS DE AUTOR

AUTORIA

Michel Felipe Moraes Mesalira: Graduado. Graduando, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Florianópolis, SC, Brasil.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Rua Papa João XXIII, n. 121, 88085-700, Florianópolis, SC, Brasil.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Alexandre Busko Valim pela leitura e anotações feitas na primeira versão entregue na disciplina de História do Cinema (UFSC), aos quatro avaliadores anônimos pelos comentários construtivos e à Pâmela Martins pela atenta revisão do texto final submetido para este dossiê.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não houve conflito de interesses.

LICENÇA DE USO

© Direitos autorais de Michel Felipe Moraes Mesalira. Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. Portal de Periódicos UFSC. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES

Flávia Florentino Varella (Editora-chefe)
Rodrigo Bragio Bonaldo

HISTÓRICO

Recebido em: 16 de junho de 2020
Aprovado em: 11 de novembro de 2020

Como citar: MESALIRA, Michel. Músicos e orquestras do primeiro cinema em greve: de Chicago ao Rio de Janeiro (1903-1914). *Esboços*, Florianópolis, v. 28, n. 47, p. 17-37, jan./abr. 2021.

