

PIANEIROS: DOS SALÕES AS SALAS DE CINEMA EM FORTALEZA (1900 A 1920)

Lucila Pereira da Silva Basile
Professora Adjunta / UECE
basile.lu@gmail.com

Fortaleza, na primeira década do século XX, é uma cidade com 40.000 habitantes que terá esse número duplicado na década seguinte. Já eram muitas as sociedades artísticas,¹ os lugares de diversão e os cafés.² O centro do *footing* era o Passeio Público e os recém-inaugurados jardins, Sete de setembro, hoje praça do Ferreira (1902) e a praça Marques de Herval (1903). A música da banda do Batalhão de Caçadores tocava na praça, às quintas e aos domingos, sistematicamente. A cidade possui muitos jornais e a vida cultural se passa comentada pela imprensa: praticamente é a imprensa que faz toda a articulação da Capital moderna, noticiando e induzindo o público às novidades e à programação com os comentários entusiasmados e críticas.

Na virada do século, a cidade se modifica com as intervenções tecnológicas, como o fonógrafo, o cinema, o automóvel, o gramofone, entre outras inúmeras novidades. Em março de 1901, *A República* dá como sendo a “maravilha do século” o Zon-O-Phone (Phonografo), “melhor máquina falante descoberta”, [...] “pois a sua voz vai além de 500 metros de distância” [...] e com esse aparelho, diz a nota, [...] “se obtém cantos de ópera, vozes tenores, barítonos, sopranos, etc. com a mesma perfeição como se estivessem num teatro”.³ Em 1905 o Talk-o-phone já é vendido na cidade:

¹São citadas no *Almanaque do Ceará* para o ano de 1902 as seguintes sociedades: Academia Cearense, Amadores Photographos, Bohemia Literária, Centro Literário, Congresso de Ciências Práticas, Club de Diversões Artísticas, Grêmio Thaliense de Amadores, Iracema literária, Instituto do Ceará, Sociedade Científica Artística e Literária, Padaria Espiritual, Phenix Caixerai, Sociedade Cearense de Agricultura. Citados como diversões: Club Caixerai, Sport Club, Clube Iracema, Violão Club, Club do Amor Perfeito, Clube Sportivo, Endiabrados Cavalheiros, Cortiço Acadêmico, Clube Philarmonico de Amadores, Recreio Musical, Derby Club e Orquestra do Batalhão de Segurança. Locais de Passeio: Passeio Público, Praça Marques de Herval e Av. 7 de Setembro (Praça do Ferreira). *Almanaque Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário* Estado Do Ceará 1902, confeccionado por João Câmara, Anno, 8. Fortaleza: Typographia Econômica, 1901.

² Cafés: Java, Do Comércio, Iracema, Elegante, Maison Art Nouveau, Rotisserie, Passeio Público, Café Caio Prado, Kiosque do Passeio, Cosmopolita. Polytheama (1914), O Globo, Café da Paz, Café J. Bastos &Co, Café Itayaia, A gruta, 1917, Phenix, 1917, da Estação. Idem. *Almanaque do Ceará*.

³ *A República*, 15/3/1901.

Americanos, magníficos contendo diversas peças de música em cantos, bandas, solos de diversos instrumentos; músicas descritivas etc. Dois únicos recebeu F. Costa Souza. Rua Formosa, 52.⁴

A música que aparece nos noticiários é a música dos pianos e o repertório da banda no Passeio Público é a música comum, a mesma do piano com predomínio das valsas, foxes, tangos, algumas polcas, dobrados e marchas. O piano e seu repertório, que até então estavam localizados nos lares, e até o século XIX nos recitais nos teatros, se tornam populares nos clubes, salões, cinemas e cafés. Um instrumento, portanto, de muitos anônimos que, no início do século XX, faziam dele o seu trabalho tocando nos lugares socialmente privilegiados. Evidencia-se, portanto, um novo lugar nas cidades com a emergência de outro consumidor e a demanda por uma música igualmente emergente que passa a representar o que havia de atual, de moderno, alinhada, portanto, ao progresso. Quem são seus tocadores?

Os profissionais desse ramo são anunciados no *Almanaque do Ceará*, na seção “profissões”, nos itens “professores de piano” e com a novidade da sessão “pianista para reuniões”,⁵ que significava no contexto cearense um novo ramo de atuação observado na última década do século XIX em Fortaleza.

Pianistas e Professores de piano

D. Anna Angélica Fernandes Vieira Rua Senador Pompeu, 178
D. Izabel Barrozo dos Reis – Rua Major Facundo, 32
Izabel Bemigio de Mello – Rua Senador Pompeu, s/n
Lindolpho Gondim – Rua Senador Pompeu, 16
Manoel Magalhães – Rua Senador Pompeu, 168
Surano Sepulveda - Rua General Sampaio 18
Thomaz Antonio de Carvalho⁶ - Rua 24 de Maio s/n –
Zacarias Gondim - Rua Tiradentes s/n⁷

Pianistas para reuniões

Gilberto Sepúlveda - Rua Senador Pompeu, 123
Manoel Cabral de Mello - Rua General Sampaio, 70

O pianista Aloysio de Alencar Pinto, que cresceu em Fortaleza nas duas primeiras décadas do século XX em sua apresentação do disco que gravou em

⁴ *Jornal do Ceará*, 15/5/1905.

⁵ Esta seção deixa de constar nos *Almanaques* a partir de 1907.

⁶ Era Major e aparece também como suplente de Mordomo da Santa Casa.

⁷ *Almanaque Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário* Estado Do Ceará 1902, confeccionado por João Câmara, Anno, 8. Fortaleza: Typographia Econômica, 1901.p.117.

homenagem aos pianistas de salão, em 1986, comentou a propósito desse novo ramo de atividades na cidade:

Os pianeiros eram vistos ainda, nas casas de chás e confeitarias, integrando conjunto orquestrais, assim como nos restaurantes e bares . Nas orquestras dos teatros de revistas e variedades, às vezes tinham a incumbência da direção musical. Nas casas de músicas e de instrumentos, atendiam aos fregueses como balconistas. Algumas academias de danças de salão, muito comuns nas cidades, eram de propriedade de pianistas.⁸

Conforme anotado por Aloysio Pinto, o trabalho era como o de outros fornecedores,

O mercado de trabalho dos pianeiros começa nas festas de recepções familiares – aniversários, noivados, casamentos e batizados. Os nomes dos pianistas eram anotados nos caderninhos de endereços, junto com os das modistas, chapeleiras, doceiras e floristas. Cada família possuía uma equipe de sua preferência, para esses momentos. Com os bailes nos clubes, sociedades recreativas e creoleos, a atividade dos pianeiros vai se ampliando. Nos cinemas, desde a primeira década deste século, eles têm função própria nas salas de projeção e de espera.⁹

Com a fixação dos cinemas em 1908, os pianistas terão mais um novo campo de atividades: a realização de música para acompanhar a projeção das imagens. Num curto período de quatro anos, estabeleceram-se em Fortaleza quatro cinemas: Cinema Art Nouveau, do pioneiro Vitor Di Maio, que também fixou cinemas no Rio de Janeiro dez anos antes; o Cinema Cassino Cearense, de Júlio Pinto, o Cinema Polytheama, de José Rôla, e o Cinema Rio Branco, de Henrique Mesiano. Por volta dos anos 1920 em Fortaleza já são anunciadas partituras de músicas que vinham especialmente para os filmes. Os pianistas atuavam ora sozinhos, ora participando de uma “orquestra”.

Otácílio Azevedo (apud LEITE, 1995, p. 160) recorda que no cinema Júlio Pinto, inaugurado em 1909, tocavam o pianista Pilombeta e uma orquestra composta pelos seguintes músicos: João Brandão (flauta), Manuel Nunes Freire (violão), Pedro Nanim (pistom), e um violinista, do qual, ele não se recorda o nome. No mesmo ano, 1909, no Cine Rio Branco, atuavam os “maestros” italianos Luigi Maria Smido e Ciro Ciarlini (piano). Sobre o violinista “maestro Henrique Jorge”, ligado até então à

⁸ PINTO, Aloysio de Alencar. “Apresentação”. Os pianeiros. Disco. Rio de Janeiro: FENAB (Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil), 114/115, 1986.

⁹ Idem..

programação de concertos, enfatizava o jornal, “se tem feito ouvir em belíssimas criações modernas” e estava à frente da música do Cine Polytheama. A *Maison Art Nouveau* também contava com a música de Smido. Todos estes músicos já atuavam há pelo menos 20 anos na cena musical no Ceará, inclusive o maestro Smido, italiano que já havia residido em Baturité, no interior do Ceará, e também no Rio de Janeiro.

Ao que parece, ocorria uma rotatividade dos “maestros” nas salas, até provavelmente 1911. No Polytheama, aparecem tanto Henrique Jorge como o jovem sobralense João Donizetti Gondim para a mesma função.¹⁰ A orquestra, por seu turno, é parabenizada nos jornais, sendo referida como “maviosa”, ou com elogios aos seus músicos tidos como “hábeis professores da orquestra”, “os melhores talentos”. Sobre a quantidade de músicos em cada uma delas são mencionados ora “5 professores contratados para tocar”¹¹ ora “8 professores”.¹²

Os pianistas, em geral, são recordados pelos memorialistas como figuras pitorescas. Edigar de Alencar (1980, P.44), ao referir-se ao cinema de Júlio Pinto, também se recorda de Pilombeta, além de mencionar outros,

O Cassino Cearense (Cinema de Júlio Pinto) era de instalação mais modesta, mas num salão amplo. A projeção era feita na parede. Nos seus primórdios o Cassino teve orquestra, na sala de espera inclusive. Depois passou a ter apenas um pianista na sala de projeção. Foram seus pianistas Dona Judith, que viera do Rio Grande do Sul, depois seu sobrinho Napoleão Pegado¹³ (ou Picado), o popular Pilombeta (José Sales), que era figura popular e curiosa pela sua altura, fealdade e jeitão de espancar o teclado mexendo constantemente com a cabeça pequena, sustida pelo longo pescoço. Mas a última pianista do Cassino foi a negra Ambrosina Teodorico, muito espreitada, que tinha outras irmãs também pianistas: Emília e Antônia.

Aloysio de Alencar Pinto chama a atenção para o fato da profissão ser muito comum também entre as mulheres, muitas das quais, “conceituadas professoras de piano”. Ambrosina Teodorico foi recordada no encarte pelo pianista,

Ambrosina Teodorico da Costa, nascida em 13 de maio de 1886 (neste ano comemoramos o seu centenário) foi uma das primeiras pianistas do cinema Cassino, de propriedade de meu pai, uma das primeiras salas de exibição,

¹⁰ *Jornal do Ceará*, 30/10/11.

¹¹ *A República*, 6/9/9.

¹² *A República*, 20/9/11.

¹³ Aloysio de Alencar Pinto explica que o apelido Picado do pianista Napoleão se “deve ao fato do seu toque” ser “staccato” Apud LEITE. Op.Cit.[1995], p.243.

inauguradas em Fortaleza no início do século. Todos a conheciam como a Negra Ambrosina. Sua cor despertava maior atenção, por ser fato raro no meio das pianistas. Sua família morava em casa própria e possuía na sala de visita um piano Bechtein, graças a um bilhete de loteria sorteado das Loterias Nacionais, adquirido por seu pai. Esta sala era frequentada por aqueles que desejavam se exercitar nas danças de sucesso da época. (PINTO, 1986)

Pilombeta que é um dos mais lembrados, aparecendo também nas recordações de Raimundo de Menezes (2000, p. 83) e de Aloysio de Alencar Pinto (apud LEITE, 1995 p.243), que o descreveu como “um homem longilíneo, de quase 2 metros de altura,..um enxadrista dos melhores do Ceará, um homem que tocava piano e bebia o dia inteiro”... Otacílio Azevedo, (apud LEITE, 1995, p.243) por sua vez, recorda-se também do pianista Vilalta tocando no Polytheama. No Cine Majestic, o mais luxuoso cinema de Fortaleza que foi inaugurado em 1917, Edigard de Alencar se recorda dos pianistas Barros Figueiredo e Raimundo Donizetti Gondim. Alencar salienta que, “completavam a orquestra os melhores instrumentistas: os flautistas Antonio Moreira e Aristóteles [Ribeiro], os violinistas Joaquim Nunes e Edgard Nunes, seu filho, o contrabaixo Boanerges e vários outros.” Os músicos citados, Antonio Moreira, Raimundo Donizetti Gondim, Aristóteles e Edgard Nunes, são todos compositores das músicas de salão cujos impressos encontram-se no Acervo Nirez, em Fortaleza. J. Murinelly é citado por Aloysio de Alencar Pinto como autor da composição “Passando a fita”. Conforme Alencar, Murinelly era também o projetista dos filmes do Majestic e costumava atuar como dublê de Vicente Celestino no palco do mesmo cinema.

Para Edigard de Alencar (1986, P.45), o cinema nunca chegou a ser, até 1926, “uma diversão nem popular, nem efetiva da cidade.” As pessoas não o frequentavam, segundo ele, “por comodidade, por preguiça ou por ordem econômica”. Sabe-se, no entanto, que os cinemas chegaram ao ponto de oferecer ingressos a um tostão, o que certamente cabia no bolso de muitos. Nas disposições dos lugares, os memorialistas inclusive descrevem que os cinemas possuíam diversos tipos de assento, havendo os de primeira classe, separados por uma grade de madeira dos de segunda classe, e, ao fundo, ficavam bancos lisos para a denominada “geral”. Havia também os que ficavam em pé.

Uma discrepância que se observa entre a recordação dos autores e as notícias da época a propósito do público dos cinemas é a informação, encontrada nos jornais, de

que as casas estavam sempre cheias. O próprio Alencar, inclusive, parece contradizer-se, ao acentuar que as sessões noturnas eram concorridas. Parece que o cinema, na lembrança dos memorialistas, ficou marcado como um lugar social onde se evidenciavam as diferenças, embora o cinema, surge, como invenção da Modernidade bastante democrática, já que nasceu como sendo um tipo de entretenimento para muitos (KRACAUER, 1989, P. 10-11).

Retomando os pianistas, é possível afirmar com base nas ofertas de aulas não especializadas que os pianistas muito provavelmente não tinham uma formação convencional no instrumento. Aprendiam por si. Conforme Aloysio Pinto, muitos tocavam de “ouvido” e “alguns por música”. Ele chama a atenção, no entanto, para um jeito de tocar que não é adquirido mediante estudo apenas, mas pelo domínio de um lugar, de um jeito específico que tem relação com a espontaneidade, o “dengo,” a “agilidade”, e, sobretudo, o fato de “viverem as ideias musicais” configurando-se gestos que se sobressaem, para além da sonoridade musical. Na descrição de Aloysio Pinto,

Os pianeiros que tocavam “de ouvido”, ou por música, tinham, ou melhor, viviam a ideia musical e esta animava a todos os seus gestos, determinando os detalhes de suas nuances. Essa participação integral do pianista refletia em sua execução, parecendo não oferecer qualquer dificuldade.

[...] O ritmo com suas inflexões contagiava cada ouvinte impulsionando-os a dançar, suas variações próprias e do momento, inclusive. Esses pianeiros, de acordo com as experiências conquistadas, revelavam o talento e o domínio de sua arte.

[...] Para tocar o repertório desses criadores é preciso aquela vivência, a espontaneidade de uma execução fluida. A complexidade dessa expressão, então se torna mais evidente. Ela só é possível pela naturalidade do criador ou pelo domínio maduro de quem o estuda; o ponto de chegada parece estar sempre adiante. (PINTO, 1986)

Um depoimento interessante do compositor carioca Brasília Itiberê, (1946, P. 311) pode colaborar um pouco mais, com a percepção desse pianista de salão e seu ambiente, ainda que ele tenha se referido ao início do século no Rio de Janeiro. A sua descrição põe em evidência o contraste entre a atuação e o espaço dos pianistas dos salões e o que era presumido como ser pianista até então. O próprio Itiberê, ao cunhar esse ‘outro’ como “pianeiro”, estabelece essa distinção.

Eu era menino, já andava estudando piano e tocando sem grande entusiasmo as primeiras Sonatas de Mozart. Um domingo, depois de me ter divertido muito na “Maison Moderne”, no antigo Largo do Rocio, caminhava a pé pela rua Visconde do Rio Branco, quando parei em frente ao velho cinema

Olímpia. [...] na sala de espera do cinema, um autêntico pianista carioca botava para o ar umas melodias tão novas que eu fiquei inteiramente fascinado. Quando o homem parou, notei que ele tinha um ar inspirado, usava bigodes à kaiser e ostentava um enorme solitário de vidro no dedo minguinho. Um piano de armário incrível, com dois castiçais de metal azinhavrado, enfeitado com cortinas furta-cor e o teclado tatuado e carcomido de pontas de cigarro. Mas daquela arataca velha, transformada em cinzeiro, surgiam melodias tão belas, ritmos tão ágeis que me deixaram completamente basbaque. O pianista notou o meu entusiasmo de menino, convidou-me para tocar alguma coisa. Eu abanquei, e ali mesmo comecei a tirar de ouvido os primeiros tangos de Nazareth. Pouco tempo depois fui vítima de minha precipitada iniciação folclórica. Havia um “assustado” de arte em casa de uns amigos nossos, uma espécie de sarau literomusical de programa um pouco heterogêneo: Beethoven, Grieg e Chaminade. Insistiram para que eu tocasse um pouco. Eu estava acanhado, porque essa era minha primeira exibição em público. Mas criei coragem e ataquei “Brejeiro” e o “Bambino”! Houve pânico e um escândalo formidável no auditório. Esse desacato artístico me causou sérios dissabores: fiquei por algum tempo privado de mesada e de “Maison Moderne”. Mas, em compensação, desde esse dia adquiri uma das mais ingênuas e louváveis convicções da minha vida: a da existência da música brasileira.

A intuição de Itiberê ao perceber o repertório popular de Nazareth como a música brasileira e, que, conforme sublinhado por ele, nos salões domésticos de um gosto “cultivado”, causava escândalo, toca uma questão complexa. O ainda menino Itiberê se deslumbra com a música do pianista do cinema e sugere ter se influenciado para atacar um “Brejeiro”, de Nazareth a partir daquela inspiração da sua visita ao Cine Olímpia. Não há dúvida de que o repertório de Nazareth seja de fato “música brasileira”, o que tem sido cultivado, inclusive, como uma representação dessa brasilidade, e que estava também nos cinemas. O problema é que, o repertório dos cinemas, no entanto, não era exatamente, ou tão somente constituído dos preciosos tangos à moda e genialidade de Nazareth. Uma miscelânea de influências e tipos estrangeiros como os *fox-trot*, *charleston*, *black botton* e *one-step*,¹⁴ terão lugar na segunda década do século nos cinemas e a própria diversidade de tipos de tango e valsas predominava.

Outro aspecto, no entanto, ilumina-se: o lugar dessa música e de seu pianista percebidos como contrastantes com o espaço onde estava situado Itiberê. Não há dúvida de que Itiberê aponta esse campo diverso, que no caso, ele distinguiu como o dos

¹⁴ Conforme Tinhorão, os ritmos americanos chegaram ao Brasil a partir de 1903 quando já se observa o cake walk. A partir de 1913 e 1914 chegam o *Two-step* e *One-step* respectivamente. TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990, p.198.

pianeiros, e que foi também de Nazareth. Eles aparecem situados num universo decadente (um piano velho e desafinado), num ambiente com público misto, já que se tratava de um cine teatro. Na sua descrição os “pianeiros” são figuras muito espontâneas, pois tiravam “melodias novas incríveis”. O que se pode concluir é que esse ‘outro’, revelado – com sendo o pianista do cinema, era o músico popular.

Tinhorão (1976, p. 169) acrescenta que o piano já “tinha alcançado o máximo do seu processo de democratização”, e, a partir da Primeira Grande Guerra, “estava suficientemente integrado na musica popular brasileira a ponto de transformar o pianeiro numa figura nacional”. Conforme o autor, convergiu para o Rio de Janeiro uma diversidade de pianistas das mais variadas procedências em busca de oportunidade de trabalho nos cinemas e teatros.

Mesmo a capital absorvendo pianistas do Brasil, onde havia cinema, provavelmente havia também o pianista de plantão. Encontramos um depoimento de uma pianista amazonense, Lindalva Cruz, que ainda criança, substituiu o cearense Francisco Donizetti Gondim no cinema Alcazar em Manaus. Lindalva, aos 92 anos de idade em 2002, na sua entrevista afirmava que aos 9 anos, já conhecendo Francisco, “o pianista do cinema”, ofereceu-se, para surpresa do mesmo, para substituir-lhe, já que ele estava a caminho da faculdade de medicina da Bahia, deixando a função, e ela procurando emprego – crianças inseridas no meio artístico eram muito comuns.

Lindalva iniciou nos cinemas já que o cearense João Donizetti Gondim, que era o “maestro” dos cinemas, levou a sério a proposta da pequena pianista, e após ensaios, ela estreou no cinema num domingo, ao lado do violinista e do flautista, segundo ela, “aflitíssimos” com medo de que ela viesse a atrapalhá-los. A descrição dá uma pista sobre a informalidade da atividade pianística do cinema, sobretudo um meio de subsistência para a maioria daqueles músicos. Diz ela,

[...] Minha mão não dava uma oitava, então o violinista Armando Teixeira e o flautista Jonathas Madeira colocavam mais um floreiozinho no instrumento deles para que não fosse notado que eu não alcançava, né? Aí ouvi o maestro dizer: bravo menina! Está ótima! Fiquei emocionada... Meus avós e minha mãe não concordavam com meu trabalho no cinema, mas vibraram com o sucesso.[...] Fiquei trabalhando com eles, sob a regência do maestro João

Donizetti Gondim, durante 10 anos e todos eram muito carinhosos comigo. Eram três cinemas e eu fiquei no Alcazar depois no Odeon.¹⁵

Lindalva deixou de tocar quando apareceram os filmes sonorizados. Segundo ela, [...] “suspenderam a própria música. Os primeiros filmes que eram só sincronizados nós ainda fizemos. O meu avô ajudava, fazia aqueles sincronizados, usava tábua para fazer os cavalos andando e aquela coisa toda” [...]. No início da década de XX, a pianista viajou ao Rio de Janeiro para estudar no Instituto Nacional de Música.

A decadência desse *metier* começa a dar sinais no final dos anos 1920. Em 1926, um virtuoso pianista aparece literalmente tocando na praça em Fortaleza, porém a sua música parece não atender às expectativas,

O Passeio Público ultimamente está sendo pouco frequentado, sobretudo às segunda-feiras. Nas quintas-feiras é que há maior animação em virtude dos prêmios distribuídos¹⁶ pelo Amarílio. Não há música; apenas ao piano, um negro (rigorosamente preto) executa com gravidade e coerência um vasto e complicado programma, tendo ao redor uma chusma de garotos que o aplaudem com delírio. O Amarílio, como, Prefeitíssimo, da Caio Prado, já alvitrou, há dias, que seria fácil fazer uma quota entre os rapazes (500 reis) por cabeça para se pagar a banda de música ou orchestra vindo assim proporcionar a todos horas de franco prazer. Parece-nos aceitável a genial lembrança do “distribuidor de prêmios”.¹⁷

A música do pianista Amarílio, apesar de ter garantida a atenção das crianças que se aproximavam a sua volta, aplaudindo-o “com delírio”, não dava conta da sonorização da praça. Chama-se a atenção para o lugar, certamente impensado para um piano, a praça, o que, no entanto, não é uma particularidade de Fortaleza.¹⁸ Chama a atenção, no entanto, mais do que o piano na praça propriamente, o fato de os cronistas cearenses não deixarem de mencionar o pianista negro ou as pianistas negras, como as irmãs Teodorico, há pouco mencionadas, que “eram de uma conceituada família cearense”.(PINTO apud LEITE, 1995, p. 255). Sob o foco dos memorialistas Raimundo

¹⁵ <http://www.velhosamigos.com.br/foco/lindalvacruz.html> entrevista publicada em 5/5/2002.

¹⁶ O título do artigo é “O distribuidor de prêmios”. Em Fortaleza, pouco antes do início das férias, ocorria, (ao menos no século XIX) a distribuição de prêmios aos alunos pelos feitos alcançados. Balas, foguetes entre outros eram distribuídos na festa de encerramento do período letivo.

¹⁷ OLINDA, Clóvis. “O distribuidor de prêmios”. In: *Diário do Ceará*, 30/7/1926.

¹⁸ No Rio, por exemplo, sabe-se que, no Passeio Público, o palhaço Eduardo das Neves¹⁸ se acompanhava também ao piano quando se apresentava no modesto coreto, igualmente o pianista, “rigorosamente negro”, assim evidenciado pelo cronista, provavelmente, não eram, no Rio de Janeiro, incomuns.

de Menezes, Edigard de Alencar, Otacílio de Azevedo e Aloysio de Alencar Pinto, por exemplo, a observação de que eram negras não escapou a nenhum deles:

[...] Anoitecia. À porta do cinematographo, o Amerikan Kinema, ouvia-se uma campainha anunciando o início da primeira sessão. Uma grande tabuleta mostrava Tom Mix, o ídolo de todos, ao lado de um grande cavalo branco. Júlio comprou duas entradas, 600 réis. E nos aboletamos na plateia. Seis possantes ventiladores rodavam sobre as cabeças. Sentada ao piano, uma mulher de pele escura executava uma música apressada. Era uma fita de 4 partes. Os intervalos eram cheios de gritos e apupo. Ao terminar a fita mereceu estrepitosas palmas.¹⁹

A pianista de “pele escura” a que se refere o cronista era Ambrosina Teodorico. O próprio Aloysio de Alencar Pinto, que era também pianista, comenta que [ela] “chamava muita a atenção, porque era das poucas pianistas negras que conheceu no Brasil”.²⁰ O comentário evidencia não os pormenores de onde e como o piano era usado nos anos 1920, mas o lugar que certamente estava até então, no imaginário das pessoas: um instrumento das brancas moças da elite.

É curioso perceber como esses pianistas são recordados em seus aspectos curiosos: “bigode a kaiser”, “anel de vidro no dedo mindinho”, são tomados invariavelmente por personagens excêntricas. Sobre as suas músicas, foi possível pinçar o toque de um – tido por “picado”, o que lhe legou o mesmo apelido, o outro que “espancava” o teclado. Há coincidência de serem todos percebidos como “muito ágeis”, e o fato de que suas músicas não passavam despercebidas, eram “muito aplaudidos” ou “aplaudidos com delírio”. Que lugar era esse, porém, que suscitava essas imagens de “um outro” tão diverso nos seus contemporâneos observadores?

Isso parece indicar que o piano e seus pianistas estivessem deslocados num bom sentido; deslocados de seu espaço original, doméstico, anteriormente elitizado e, agora, no início do século XX, o piano está na praça, na sala escura, figurando totalmente entre um público diversificado. Os pianistas eram “aplaudidos com delírio”. A informalidade com que são descritos e o fato de terem sido lembrados denotam uma proximidade, uma relação de maior cumplicidade, nem que seja pela sua lembrança. Não teriam eles

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

também agora entrado para o rol dos tipos populares, aqueles que se fixam no imaginário justamente pelas caricaturas que se fazem deles?

Talvez, algum fator tenha colaborado para isso: a espontaneidade da realização, a força da música dando espírito às imagens, a novidade da função, sua atualidade e consequente diferença em relação ao pianista comum - aquele que se prepara anos para interpretar a literatura musical erudita. Além desses aspectos, acrescenta-se o fato de que, como já observado, serem tipos de pessoas variados e não os imaginados, como o negro Amarílio, as irmãs Teodorico ou o peculiar Pilombeta, este último encarnando aqui um típico ‘artista’ da cidade moderna, meio genial, enxadrista, bêbado, entregue a sua música em prejuízo de uma vida ordinária.

A greve dos músicos

Em Fortaleza, a música dos cinemas, seus pianistas e suas orquestras eram percebidos tanto pela imprensa como pelo público, como um elemento qualificador das projeções. Apesar desse aspecto a seu favor, no entanto, eles estavam submetidos a susceptibilidade do mundo dos negócios. Em 1913, os cinemas de Fortaleza constituíram um primeiro *trust*, isto é, juntaram-se os três mais fortes cinemas sob a denominação de Empresa Cinematographica Cearense, só ficando de fora o cinema Di Maio, o do italiano introdutor do cinema no Ceará. O acontecimento abalou a classe musical com a redução dos salários e ao que os músicos responderam se agrupando num Núcleo Musical, além de realizarem uma greve da música dos cinemas. Uma nota na imprensa informava o ‘golpe’:

A gerência da “Empresa Cinematographica”, após o encampamento dos três cinemas, houve por bem despedir os professores de orchestra do Rio Branco e do cassino, deixando ambos apenas um pianista desafinado e aborrecido, e diminuir os vencimentos do pianista do Polythemama. (*Unitário*, 13/03/1913)

Os músicos, unidos, fizeram um apelo à população por meio de uma publicação também nos jornais:

[...] [o] *trust* cinematographico, organizado com o objetivo único de enriquecer os seus proprietários, quer aumentando as entradas, quer diminuindo os ordenados dos professores de orchestra, nos seus cinemas e

dispensando diversos delles, como acaba de fazer, provocou a decisão do “Núcleo Musical” de não fazê-los comparecer às sessões cinematográficas da dita Empresa, que são “Polythemama”, “Rio Branco” e “Cassino”, até a Empresa satisfazer as garantias pedidas pelo mesmo. O “Núcleo Musical” espera que o distinto público de Fortaleza, prestando-lhe a sua solidariedade, não compareça às sessões dos referidos cinemas. (*Boletim O Povo* apud LEITE, 1995, p. 241)

A ação dos músicos retumbou, de modo que precisaram vir a público com a publicação de documento onde procuravam esclarecer e refutar os argumentos de seus contratantes:

No seu primeiro boletim, o Núcleo Musical disse simples e unicamente a verdade, e para provar vae refutar um por um todos os argumentos exarados num acervo de mentiras que à guisa de boletim quis o “*trust*” illudir a boa fé do distinto público cearense. O Núcleo Musical nunca impôs ao trust o aumento das entradas; apenas limitou-se a lembrar um alvitre muito em moda em todos os cinemas, especialmente no Polythemama cujos ingressos, no curto prazo de uma semana, teem oscilações varias; ora tendo dispensado os professores do Rio Branco e Cassino por julgá-los onerosos e pesados ao mesmo, está claro que para manter os mesmos professores que actualmente se acham lutando com a mais séria vexação, o Núcleo lembrou o alvitre supra por não querer cooperar para a falência da empresa; O Núcleo não impoz a readmissão de professores, apenas pediu a conservação dos mesmos para evitar que estes fossem mendigar a caridade pública. Portanto, mais uma vez pedimos a confiadamente ao distintíssimo público cearense que proteja a causa dos oprimidos por serem elles pertencentes à classe laboriosa que sabe ganhar o pão com o seu trabalho honrado.²¹

O documento indica que as relações de trabalho, embora já estivessem formalizadas, os músicos já se viam sem perspectivas, caso os cinemas os demitissem, ou seja, outro trabalho musical não havia. Os empregadores, por sua vez, conforme segue o documento abaixo, frequentemente dispunham de parte das horas das atividades dos músicos como um favor e subentendidas consensualmente.

O pianista do Polytheama foi contratado por 200\$000 mensaes, unicamente para tocar duas sessões nos dias uteis e três aos domingos, porém para ser gentil com o Sr. Rola, não fez a mínima questão de tocar as sessões infantis,

²¹Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=721182&PagFis=16>. Data do acesso: 10/11/2014.

apesar de seus companheiros alegarem que não tinha a obrigação de tocar as mesmas sessões sem remuneração.

A nota acima esclarece sobre a condição dos músicos do cinema. Percebe-se pelo debate que alcançou na imprensa que se constituía de uma relação de trabalho demarcada de um lado pelos empreendedores que viam naquela música e no campo do entretenimento uma oportunidade de negócio e lucros, e, de outro, os pianistas e os músicos da orquestra que adentraram um novo campo de atuação remunerada. Ao primeiro sinal da vulnerabilidade dos cinemas mudos, com o fechamento de alguns, emerge a necessidade dos músicos de constituírem um bloco reativo frente a essa tensão e estratégia dos empresários. Isso denota que para eles, enquanto profissionais, tratava-se de uma questão de subsistência e não uma provável atividade secundária. Curiosamente, é através dessa nota em repúdio e indignação contra os empresários que podemos ouvi-los pela primeira vez na imprensa.

Evidencia-se que, ao menos na amostra desse novo campo de atuação para pianistas, uma diferença substancial se instaura com os anos 1920. A música dos pianos deixa de ser uma atividade doméstica, ou de meros contratos simplificados em acordos verbais e aulas particulares nas residências. Os músicos passam a estar inseridos no mercado de trabalho e seu campo de atuação estava suscetível às flutuações do gosto, de interesse dos contratantes, que agora são empresas, e das novidades tecnológicas.

Mudanças rápidas ocorrerão nos anos 1920. Os filmes sonoros já são realidade. Os discos se tornam maioria nos anúncios de jornais ao lado das vitrolas. A mudança do ritmo de poucos anos antes, com uma vida de atividade musical intensa nos cine teatros em Fortaleza, pode ser ilustrada agora com o anúncio do maestro Henrique Jorge, outrora também vinculado ao cinema, quase silenciando ao oferecer, pela primeira vez, seus serviços também como afinador de pianos. É nessa ocasião que o maestro não estará à frente da direção do Theatro José de Alencar e sua escola de música Alberto Nepomuceno terá os subsídios cortados pelo erário.

O maestro Henrique Jorge avisa aos interessados que continua atendendo chamados para a afinação de pianos no importante estabelecimento do Sr. Targino à rua Barão do Rio Branco, 237 ou pelo telefone 157.²²

Cabe aqui repetir João do Rio que se perguntava, em 1909, “onde estariam se perdendo o turbilhão de cançonetistas e modinheiros” (RIO apud TINHORÃO, 1990, p.180) - quando se dá conta de que os cafés cantantes e chopes berrantes do Rio de Janeiro, que àquela altura já não existiam, perdendo o posto para os teatros de revistas mais familiares com produções mais incrementadas. O que terá sido o impacto da mudança dos filmes mudos para os sonorizados na vida dos músicos cearenses? Poucos se tornaram também empreendedores e encontraram outros espaços para oferta de músicas. Os clubes, os carnavais, as recepções e música também para teatros serão a oferta da vez.

REFERÊNCIAS:

1. FONTES: JORNAIS E REVISTAS

- Almanaque Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário* Estado Do Ceará 1902, confeccionado por João Câmara, Anno, 8. Fortaleza: Typographia Econômica, 1901.
- Jornal do Brasil*, 29/3/1923.
- Jornal do Ceará*, 15/5/1905.
- Jornal do Ceará*, 15/5/1905.
- Jornal do Ceará*, 20/9/1911.
- Jornal do Ceará*, 30/10/11.
- A Lucta*, 22/1/1919.
- A República*, 6/9/9.
- O Rebate*, 8/2/1913.
- A República*, 20/05/1901.
- A República*, 08/06/1901.
- A República*, 3/07/1901.
- A República*, 17/7/1901.
- A República*, 3/9/1901.
- A República*, 6/9/1901.
- A República*, 7/10/1901.
- A República*, 16 /12/1901.
- A República*, 6/9/1911.
- A República*, 20/9/11.
- Unitário*, 13/3/1913.
- Unitário*, 15/3/1913.

OLINDA, Clóvis. “O distribuidor de prêmios”. In: *Diário do Ceará*, 30/7/1926.

Unitário, 13/3/1913.

ITIBERÊ, Brasília. “Ernesto Nazareth na música brasileira”. In: *Boletim Latino Americano de Música* v/6, abril de 1946, pp. 309 – 321.

Carta pública dos músicos em protesto contra o *trust* dos cinemas em Fortaleza.

Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=721182&PagFis=16>. Data do acesso: 10/11/2014.

Entrevista com a pianista Lindalva Cruz. Disponível em:

<http://www.terra.com.br/istoegente/68/testemunha/index.htm>

<http://www.velhosamigos.com.br/foco/lindalvacruz.html> entrevista publicada em 5/5/2002.

2. GRAVAÇÕES

BARROSO, Paurillo. Cópia da gravação feita por familiares na década de 1960 em Fortaleza. Acervo particular da família.

LIMA, Arthur Moreira. “Cantares brasileiros II”. *A valsa brasileira, a quadrilha e o lundu*. Disco Produzido por José Mozart de Araújo patrocinado pela Companhia Internacional de Seguros, em 1978, oferta da empresa aos clientes. Disco sem número de registro.

MATOS, Hilda. “Beijos em excesso”, fox trot (Francisco Alves e Orquestra Pan-American do Cassino Copacabana) – Rio de Janeiro: Odeon 123.306 – 1927.

MATOS, Hilda. “Pequei em te beijar”, tango-canção Francisco Alves e Orq. Pan-American do Casino Copacabana – Rio de Janeiro: Odeon - 123.307, 1927.

PINTO, Aloysio de Alencar. Os pianeiros. Disco. (participação de Carolina Cardoso de Menezes). FENAB (Federação Nacional dos Atletas do Banco do Brasil), 114/115 Rio de Janeiro: 1986.

- a. Fotografia dos Cinemas de Fortaleza: Cine Majestic com público e músicos; Cine Majestic interior; Cine Art Nouveau. Acervo Nirez.
- b. Foto dos músicos: Antonio Moreira, Silva Novo, Henrique Jorge, Luigi Maria Smido e Edgard Nunes pertencentes ao Acervo Nirez.

Partituras:

Beijos em excesso. Fox trot para piano. Música e letra de Hilda Mattos. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.

Livro de minh'alma. Tango canção. Música: Lucy Barrozo. Letra: Pierre Luz. São Paulo: Irmãos Vitale, s/d.

Soffro com teu desprezo. Fox trot. Música: Hilda Mattos. Letra: Tenorino José Bezerra. Fortaleza: Editora Casa Ceará Musical, s/d.

Valsa dos ausentes. Valsa. Música: R. Donizetti. Letra: V.A. Gondim. Impressão sem referências.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS:

ALENCAR, Edigar de. *Fortaleza de ontem e de hoje*. Fortaleza: Editora UFC, 1980.

AZEVEDO, Otacílio. *Fortaleza descalça*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1992.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

BARRETO, Lívio. *Infância em Granja*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1974;
MENEZES, Raimundo. *Coisas que o tempo levou*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
PINTO, Aloysio de Alencar. “Apresentação”. Os planeiros. Disco. Rio de Janeiro: FENAB
(Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil), 114/115, 1986.

BILIOGRAFIA:

BASILE, Lucila P. S., “Paurillo Barroso e a música em Fortaleza: traços de uma Bellé Époque musical”. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2002.
CERTÉAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephaim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
_____. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 2005.
CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo horizonte: Autêntica, 2009.
_____. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
GIRÃO, Raimundo. *Geografia e Estética de Fortaleza*. 2ª Ed., Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1979.
GIRÃO, Raimundo *Fortaleza e a Crônica Histórica*. Ed. Especial. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 2000.
_____. *Pequena História do Ceará*. 3ª Ed. Fortaleza: IUCE, 1971.
KRACAUER, Siegfried. “Culto ao entretenimento nos palácios de cinema de Berlim” (1926)
In: *Espaço e Debates - Imagens e Representações da cidade*. *Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, nº 27, Ano IX, 1989.
_____. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza, era do cinema: pesquisa histórica*. Vol. I 1891 -1931. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceara, 1995.
TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.
_____. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.
_____. *Música Popular: teatro e cinema*. São Paulo: Editora Vozes, 1972.
_____. *Música Popular, um tema em debate*. 3ª ed., São Paulo: Editora 34, 1998.
_____. *A província e o naturalismo*. Fortaleza: NUDOC- UFC, 2006.
VEGA, Carlos. “Mesomúsica: un ensayo sobre La música de todos”. *Revista Musical Chilena*. v. 51, n.188. Santiago, jul. 1997. pp. 75-96.