

O Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ) e a construção da consciência de classe dos músicos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ST-8 – O trabalho no campo da música

Anne Meyer¹
UNIRIO
annemey@hotmail.com

Resumo. A história do movimento operário e sindical compreende a forma como as classes subalternas resistiram ou se conformaram ao ordenamento do capital e ao modo de trabalho proposto pelas classes dominantes. Neste sentido, demonstraremos como o Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1941) atuou de forma relevante na luta por melhorias nas condições de trabalho e para a construção da consciência de classe dos músicos enquanto uma categoria profissional. Como estudo de caso, trazemos aquele que reconhecemos ser o primeiro movimento grevista realizado por músicos em solo nacional, que foi levado a cabo pelos associados da entidade em 1907, e que seria reconhecido como uma das “coisas célebres” daquele ano². Tomaremos como apoio os conceitos elaborados por historiadores, sociólogos e filósofos de vertente política e econômica, tais quais Karl Marx, Friedrich Engels, E. P. Thompson, Marcel van der Linden, Mauro Iasi, Marcelo Badaró, dentre outros. Nos utilizaremos, ainda, de dados inéditos obtidos nos livros de ata do Centro Musical e em periódicos da época.

Palavras-chave. Centro Musical do Rio de Janeiro, Consciência de classe, Greve de músicos, Música e trabalho

Title. The Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ) and the Construction of Musicians' Class Consciousness

Abstract. The history of the labor and trade union movement comprises the way of working in which the subaltern classes resisted or conformed to the order of capital and work proposed by the ruling classes. In this sense, we will demonstrate how the Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1941) acted in a relevant way in the struggle for improvements in working conditions and in the construction of the class consciousness of musicians as a professional category. As a case study, we bring what we recognize to be the first strike movement carried out by musicians on national soil, which was carried out by the entity's associates in 1907, and that it would be recognized as one of the “celebrated things” of the year. We will take as support concepts developed by historians, sociologists and philosophers of political and economical aspects, such as Karl Marx, Friedrich Engels, E.P.Thompson, Marcel van der Linden, Mauro Iasi, Marcelo Badaró, among others. We will also use unpublished data obtained from protocol books of the Centro Musical and periodicals of the time.

Keywords. Centro Musical do Rio de Janeiro, Class consciousness, Musicians' strike, Work and musicians

¹ A autora é doutoranda do PPGM-UNIRIO, sob orientação de Luciana Requião, integrando o Grupo de Estudo Cultura, Trabalho e Educação/GECULTE, por esta docente coordenado. É bolsista da CAPES.

² Conforme jornal O Rio Nú, de 10 de agosto de 1907, p. 7.

Introdução

A consciência é concebida como um atributo exclusivamente humano. É no processo de subjetivação interna da realidade objetiva do universo que o ser humano constrói as representações simbólicas, os ordenamentos conceituais e as regras implícitas que vão conduzir o seu comportamento enquanto sujeito social. Numa sociedade capitalista, a posição relativa do sujeito como detentor ou não dos meios de produção conformará de forma indelével a relação que o ser constituirá com a sociedade em que se insere. A sua consciência de mundo será determinada por este *locus* social e as suas ações refletirão este pertencimento.

O proletariado não é em si um proletário a não ser que venda a sua força de trabalho em troca de salário, e isso implica a classe que a compra. Mas só o ato de compra não caracteriza a relação, a força de trabalho deve ser comprada como mercadoria para ser consumida em um processo de produção de mercadorias, que produza, além disso, mais-valia, para que estejamos falando de uma relação capitalista. É só no interior dessa relação que uns tornam-se proletários para outros tornarem-se capitalistas (IASI, 2011, 108).

Para Marx, o músico somente se integraria na classe proletária como trabalhador produtivo a partir do momento que a venda de sua mão de obra possa produzir a mais valia e contribuir para a valorização do capital. Vejamos: “Uma cantora que entoa como um pássaro, é um trabalhador improdutivo. (..) Mas, a mesma cantora, contratada por um empresário, que a faz cantar para ganhar dinheiro, é um trabalhador produtivo, já que produz diretamente capital” (MARX, 1969, 76). Os músicos associados do Centro Musical do Rio de Janeiro, prestadores de serviço do empresariado musical do início do século, estariam inseridos na categoria de trabalhadores produtivos pertencendo, portanto, à classe proletária carioca. Como elemento de contraposição nesta hierarquia estariam os empresários teatrais. O antagonismo desta oposição se tornava palpável a estes músicos quando do recebimento de pagamentos irrisórios por seus serviços, já que os financistas artísticos colhiam generoso lucro no grande quantitativo de espetáculos existentes na capital carioca. Convém lembrar que a música constituía importante agregador de valor às representações teatrais de então, se tornando elemento essencial para a atração de público para as mesmas. Esta divergência na valoração do valor do trabalho musical é que levava os músicos a considerá-los “inimigos injustos e gratuitos” de uma classe³ que procurava “meios de subsistência com honra e dignidade”.

³ Conforme discurso do maestro João Raymundo na ata do 10º aniversário do CMRJ (04 de maio de 1918).

O trabalho na I República

O advento da República trouxe em seu ideário o liberalismo como o modelo político e econômico condizente com a modernidade desejada ao país de forma a irmaná-lo ao capitalismo crescente a nível mundial. A grande massa proletária urbana, até então menosprezada, ganhou destaque para a construção da nova nação. Era necessário cooptar estes elementos como mão de obra e mercado consumidor necessários ao crescimento industrial e de serviços almejado. Apesar disto, a Constituição de 1891 não trouxe em seu corpo qualquer normatização quanto à organização do trabalho. Dentro do espírito do *laissez faire*, se compreendia que o equilíbrio entre as forças de produção se daria de forma natural, sem a ingerência do Estado.

Mas, se não eram prescritas normas para a ordenação formal das forças de trabalho, também não era impedida a organização dos trabalhadores. O Art. 72 da carta magna delibera que “a todos é lícito associarem-se e reunirem-se livremente e sem armas, não podendo intervir a polícia senão para manter a ordem pública” (§8º). Esta aparente liberdade associativa, no entanto, era dificultada pelo Código Penal (1890). Contendo em seu cerne o entendimento do trabalho como um dos direitos inerentes ao homem e, como tal, um bem a ser defendido perante qualquer ação atentatória à liberdade do exercício profissional, determinaria tal regulamentação:

Art. 205 – Seduzir ou aliciar operários e trabalhadores para deixarem os estabelecimentos em que forem empregados, sob promessas de recompensa ou ameaça de algum mal:

Pena: de prisão celular por um a três meses e multa de 200\$ a 500\$000.

Art. 206 – Causar ou provocar cessação ou suspensão de trabalho, para impor aos operários ou patrões aumento ou diminuição de serviço ou salário:

Pena: de prisão celular por um ou três meses.

Percebamos, então, que a legislação não proibia a existência de reuniões de trabalhadores tendo em vista discutir a sua atividade laboral, ela apenas se detinha sobre as formas passíveis para a realização de suas possíveis ações reivindicatórias. Ao assim fazer, o Código Penal finda por reconhecer de forma implícita a própria possibilidade da realização de ações grevistas. Diria o jurista Evaristo de Moraes, grande ativista das causas trabalhistas em nosso país e que, posteriormente, se tornaria advogado do CMRJ e seu sócio honorário: “De maneira que, pela lei penal vigente no Brasil, o direito de greve está plenamente reconhecido” (MORAES in RODRIGUES, 1968, 48).

Diversos movimentos grevistas efetivados no nosso país na I República buscaram melhorias às precárias condições de trabalho que se tinham como normalizadas na época: baixa remuneração, jornada de trabalho excessiva, jornada noturna, trabalho de menores e mulheres e os acidentes de trabalho. Rio de Janeiro e São Paulo lideraram o ranking destas manifestações, que ocorreram em sua maior parte a partir de 1901 (RODRIGUES, 1968, 41).

Viver de música no início do século XX

O professor Alfredo Angelo⁴, em carta ao Jornal do Brasil, qualifica o campo musical de trabalho dos anos de 1900 como “precário”. Este seria um espaço onde reinaria a “desunião” e o “descontentamento”, onde os músicos estariam submetidos aos desmandos de uma classe empresarial ávida por expandir seus lucros. Tratavam-se de músicos que labutavam *per si*, em concorrência com os seus pares para prover a sua subsistência, e sem uma consciência de classe que possibilitasse uma ação unificada em contraposição às não favoráveis condições de trabalho impostas. Nos inteira o missivista:

Na corporação musical, o espírito de classe não autoriza o protesto, e assim, vemos o potentado de qualquer teatro, filarmônica ou confraria, remunerar como quer e entende os serviços dos artistas, havendo ainda concorrentes e às vezes companheiros de trabalho, que não se prezam em baratear o que já é mal remunerado (Jornal do Brasil, 03 de agosto de 1900, p.03).

Este músico ainda nos informa que, incompatibilizados com tal desamparo, a fuga de talentos artísticos para outros ramos de atividade se tornara inevitável, o que levaria “bons músicos para empregos em repartições públicas ou escritórios, porque a situação precária assim o exige”. Complementa ele que “nada [seria] mais comovedor do que ver artistas de grande merecimento morrerem nos hospitais que a caridade pública criou para os desprotegidos da sorte” ou tendo de depender de “subscrições nos teatros, café cantantes ou entre famílias, para amenizar a luta contra a miséria ou moléstia”. Para finalizar, clama este autor por um líder que pudesse “levantar do chão” a classe artística musical.

O Centro Musical do Rio de Janeiro

O soerguimento da classe artística musical foi então tomado a si pelo regente e compositor Francisco Raymundo Correa, personagem que assumiu o papel de proa na criação do CMRJ. Era ele músico de extensa atividade artística e atuante em entidades musicais

⁴ Pianista, organista, compositor e regente atuante no Rio de Janeiro. Foi professor de música do Liceu de Artes e Ofícios (1890). Atuou também como cronista musical nos periódicos O Brasil (1890) e Jornal do Brasil (1900).

como a Sociedade Empreza Musical Beneficente (1890) e a Congregação dos Professores de Orchestra (1890-?). Eis um relato sobre o seu esforço inicial na consolidação do CMRJ:

Francisco Raymundo Correa, velho professor de orquestra e mestre abalizado, empreendera uma rigorosa campanha em prol de seus camaradas, publicando folhetos demonstrativos das vantagens que lhes trazia a associação de classe.

Em apoio de sua demonstração, fazia uma estatística das funções a que durante um ano os professores de orquestra participavam, o rendimento que elas produziam e as percentagens que davam aos diretores.

As somas que a Sociedade [CMRJ] arrecadasse das mesmas percentagens, a proteção e assistência que ela prestasse aos associados, quer garantindo-lhes o estipêndio de seus labores, quer oferecendo-lhes auxílios materiais, no caso de infortúnio, tudo isso redundaria em exclusivo benefício da classe.

Tanto insistiu, tanto bateu o estimado professor que um belo dia, a 11 de maio de 1907, uma comissão de estatutos, reunida em casa de Desiderio Pagani⁵, lançou os alicerces da Sociedade [CMRJ] (Jornal Correio da Manhã, 21 de maio de 1914, p. 3).

O Decreto nº 1637 (05 de janeiro de 1907) possibilitou a organização dos trabalhadores, inclusive as profissões liberais, em sindicatos profissionais ou sociedades cooperativas que tivessem “por fim o estudo, a defesa e o desenvolvimento dos interesses gerais da profissão e dos interesses profissionais de seus membros”. Como músico atuante, teria Francisco Raymundo percebido o desequilíbrio de forças entre a classe musical e o empresariado na sua vida cotidiana.

Além disto, os relatos dos ganhos trabalhistas conseguidos por outros movimentos de trabalhadores, amplamente veiculados na imprensa da época, salientaram para ele a necessidade também da união dos músicos como uma classe trabalhadora. Isto é visível no texto convocatório que publica nos jornais para a formação de uma “liga de resistência contra os usurpadores do trabalho da corporação musical”, cujas reuniões culminaram com a criação do Centro Musical do Rio de Janeiro, em 04 de maio de 1907. A veemência do apelo, realizado em concomitância em pelos menos três jornais da época, reflete certo desespero, o



Figura 1- Nota convocatória que deu origem à criação do CMRJ (Jornal do Brasil, 07 de março de 1907, p. 8).

⁵Era contra baixista, filho de imigrantes italianos. Recebeu o título de Sócio Grande Benfeitor do CMRJ na assembléiageral de 24 de setembro de 1907.

que se coadunava com a precária situação que assolava a classe musical. Disse o músico em discurso na reunião que convocara:

Os empresários de teatros, de orquestras teatrais e intermediários de todas as espécies, se arrogaram nossos tutores e vão acumulando fabulosos proventos que pouco a pouco extorquem do trabalho sobrenatural que nos impõem com requintadas maldades, e abusando da interação precária que há muito vem assoberbando os infelizes membros desta desprotegida corporação, pagam-lhes arbitrariamente; há tempos a esta parte e a seu bel talento; miseráveis honorários que lhe impõem á pecha (...) Se os professores de orquestra e todos os demais professores que conosco quiserem coligar, nos constituamos em uma liga de resistência à imoral invasão dos empresários argentários e à torpe especulação dos empreiteiros de orquestra de todas as espécies (trechos da ata da reunião da Corporação Musical⁶, de 07 de março de 1907 – fonte: Acervo SindMusi)

Embora patente o caráter combativo que se buscava para a nova entidade, este ideário permanecerá restrito ao seu âmbito interno. Para fora dela, teremos a divulgação amplificada do CMRJ apenas como entidade de beneficência da classe musical ou de incremento artístico do cenário musical carioca. Nas poucas vezes em que se pode antever uma possível ação trabalhista, isto é feito sem nominar aqueles que seriam os antagonistas da classe. Segue um exemplo:

A fundação do *Centro* respondeu a uma necessidade que se impunha á desamparada classe musical que, sem um norte, era vítima das artes de exploradores que viviam à custa dos explorados. (Jornal *Correio da Manhã*, 21 de maio de 1914, p. 3).

Em algumas vezes é mesmo ressalvado que a entidade não seria uma entidade opositora a quaisquer agentes de produção artística em atuação no campo musical:

Este caso merece a atenção do Centro Musical que nos parece ter sido fundado para proteger a classe e não para abrir luta contra os empresários (Jornal *A Notícia*, 25 e 26 de novembro de 1907, p 1).

Parece-nos que esta negligência enunciativa da finalidade classista da entidade possa ter se dado de forma espontânea pela imprensa derivada do fato comum do não reconhecimento do fazer artístico como forma de trabalho. Se não se percebe o fazer musical enquanto ação laboral, não se concebe uma possível ação reivindicatória de seus agentes enquanto classe trabalhadora. No entanto, não nos parece ser isto o que pensavam os músicos do CMRJ. Sua primeira atitude foi buscar unificar a totalidade dos professores orquestrais do então Distrito Federal. Em reunião de seu Conselho Administrativo de 13 de maio de 1907

⁶ Corporação Musical foi nomeação provisória dada ao CMRJ nas reuniões antecessórias que levaram à sua fundação (04 de maio de 1907).

foi aprovada a realização de “missões” com o intuito de convidar seus companheiros de labuta a se associarem na entidade. Nota jornalística reconheceria alguns meses depois que “fazem parte [do quadro de associados do *Centro Musical*] quase todos os nossos artistas, sem exceção de um só”⁷.

A desunião interna de uma classe profissional é totalmente prejudicial às lutas trabalhistas. Para Engels, a união dos trabalhadores é o instrumento que possibilita as conquistas reivindicatórias da classe proletária:

A concorrência é a expressão mais acafoada da guerra do todos contra todos que assola a sociedade burguesa moderna. Esta guerra, guerra pela vida, pela existência, por tudo, e que, dadas as circunstâncias, pode ser uma guerra de morte, põe em luta não só as diferentes classes da sociedade mas também os diferentes membros dessas classes. Cada qual barra o caminho ao próximo, e por isso que todos procuram eliminar quem quer que se lhes atrevesse no caminho e lhes tente apanhar o lugar. (...) Ora esta concorrência dos trabalhadores entre si é o que há de pior nas condições de vida atual do proletariado, é a arma mais afiada da burguesia na sua luta contra o proletariado. Daí que os trabalhadores se esforcem por suprimir esta concorrência associando-se; daí que a burguesia se enraiveça contra estas associações e grite triunfalmente cada vez que lhes inflige uma derrota (ENGELS, 1975, 113).

Neste mesmo sentido, temos o discurso do então diretor do CMRJ, o maestro Francisco Nunes Jr., em reunião ordinária do Conselho Administrativo:

Eu vos peço, pois, que procureis o conagraçamento da classe, certos de que, com a força de vontade e o poder de Deus, havemos de vencer. Não importa que estejamos cercados de inimigos por todos os lados e que mesmo em nosso meio eles estejam corroendo como cupim ao carvalho, mas, como aquele, tenho fé que resistiremos, se nos concentrarmos numa vitalidade única, que é a união dos corações bem conformados ainda existentes neste Centro, e então veremos que, como aquelas larvas, eles criarão asas e voarão em bandos no seu vôo rasteiro. Mas, para combatê-los, torno a repetir, é mister que nos unamos sempre, e cada vez mais, para esmagar a larva que se aproxima voraz e feroz contra nós, contra os nossos direitos e contra tudo que há de mais racional – que é o nosso sagrado direito de existência. O Centro Musical precisa subsistir desta ou daquela forma, tudo devemos fazer para alcançar o nosso *desideratum*; nada de enfraquecimentos; nada de desânimos; na guerra como na guerra; o caso é de vida ou de morte. A ciência cirúrgica aí está a nos dar todos os dias ensinamentos sublimes e brilhantes; apliquemos, pois, a cirurgia aos nossos casos sociais: Ampute-se um braço, uma perna, e o mais que necessário for, uma vez que é este o único meio de salvar o doente da chaga cancerosa em via de gangrena; quero

⁷Conforme jornal A Notícia, de 10-11 de outubro de 1907, p.3.

assim dizer, que se preciso for devemos eliminar da nossa agremiação os elementos dissolventes de que ela se acha eivada e que tantos males já lhe tem causado (Ata da sessão ordinária da Diretoria e Conselho, realizada em 24 de novembro de 1915).

Portanto, ao criar um organismo associativo de classe e ao buscar suprimir as concorrências internas dentre seus membros, inclusive com a expulsão daqueles tidos como traidores da classe por não se manterem firmes nas suas paredes reivindicatórias, o Centro Musical do Rio de Janeiro angariou alguns passos para que pudesse colocar em ação formas mais enérgicas para a obtenção dos direitos que julgava pertinentes para a classe musical a ele associada.

O CMRJ e a luta pelos direitos dos músicos

Já na assembléia de instalação do CMRJ (04 de maio de 1907) é aprovada a necessidade de ser colocada em execução uma tabela de honorários e um quantitativo mínimo de 10 músicos por orquestra nos teatros cariocas. Infelizmente não sobreviveu ao tempo qualquer exemplar desta tabela remuneratória. Somente através de notícias de jornais podemos ter a uma idéia de seus valores⁸. Estes números dão luz à verdadeira situação de penúria dos músicos da época, além de revelar que a tabela de honorários prevista pelo CMRJ também não representaria uma exorbitância. E não se tratavam de quaisquer músicos, mas de músicos orquestrais, que tinham o domínio da linguagem musical e da técnica de seu instrumento. Provavelmente, a maior parte desta elite musical não conseguiria sobreviver somente de sua atividade artística, a menos que se sobrecarregasse com funções musicais diversas diariamente ou exercesse outras atividades paralelas à música. De qualquer forma, para o encaminhamento da implantação das deliberações pleiteadas pelo CMRJ foi eleita uma comissão formada por alguns de seus músicos associados, com a incumbência de se dirigir diretamente aos empresários teatrais, a fim de expor-lhes as normativas que deveriam adotar em seus empreendimentos musicais doravante. Pretendia-se adesão voluntária destes às

⁸ O representante do Palace Theatre (Jornal A Notícia, de 25-26 de dezembro de 1907, p. 1) nos informa que, por determinação do CMRJ, para atuar nos dois atos de comédia da companhia Maldacéa pagara por 14 músicos o valor de Rs 155\$000 e R\$ 169\$000. Numa divisão simples aproximada (sem levar em conta as diferenças de valores percebidos por músicos de primeira e segunda parte, pelo *spalla* e pelo maestro), temos um valor médio de 1\$033/1\$126/músico por récita (incluindo aí também um arregimentador). Sabendo que um operário de uma fábrica de tecidos, em 1903, portanto 4 anos antes, ganhava em média 78\$000 (LOBO, 1971:256), veremos que, um músico que atuasse diariamente (sem descanso semanal) durante um mês, mesmo que recebesse o valor mais alto destes cachês perceberia mensalmente menos da metade do salário de um operário fabril (1\$126 X 30 = Rs 33\$780). E este não seria o pior cachê, já que para uma orquestra com 18 músicos para um café-concerto este mesmo empresário pagara Rs 130\$000 (o que daria 722\$000 por músico em média por récita). Para que se tenha uma idéia do custo de vida na época, as fábricas alugavam um terreno para os operários construírem os seus barracos por Rs 7\$000 mensais e o direito de uso de água por Rs 3\$000. (LOBO, 1971,256).

exigências da entidade. Como argumentação o Centro Musical apresentava a necessidade de salvaguardar os direitos dos músicos e abrandar “a situação aflitiva que de muito os persegue”⁹.

Interessante, e também revelador de estarmos no início do percurso da construção de uma identidade de classe nestes músicos, é o fato não haver consenso interno sobre quem seriam os seus antagonistas nesta contenda. Para alguns membros do Conselho Administrativo os administradores dos teatros governamentais deveriam ser isentados do cumprimento dos pleitos, devendo recair somente sobre os empresários teatrais/musicais o peso das novas normativas. Justificavam eles, que pretendiam, desta maneira, cooptar a solidariedade do Estado para a implantação das medidas nas casas de espetáculos privadas. Foi necessária uma longa discussão para o estabelecimento do empresariado artístico em sua totalidade – público e privado - como agente opositor aos interesses da classe¹⁰. Para caracterizar ser uma ação institucional e não uma ação pessoal dos músicos, foram criadas comissões dentre os associados para falar em nome da entidade nas ações de convencimento reivindicatório junto ao empresariado. Aquela que se incumbiu dos teatros públicos teve a participação especial do advogado Evaristo de Moraes¹¹. Tal figura, ao cumprir o papel de interlocutor da classe junto ao Estado, que detinha sob sua tutela os mais importantes teatros cariocas, traria a neutralidade necessária às negociações. Para aquela que tratou dos teatros privados, dispensou-se a participação dos maestros arregimentadores orquestrais de negociar diretamente com os empresários das casas de espetáculo na qual em específico prestavam seus serviços. Isto funcionaria como uma forma de prevenção contra possíveis ações de represália que a eles individualmente pudessem ser imputadas. A busca da impessoalidade negociatória pretendia reforçar o papel do Centro Musical como entidade jurídica representativa da classe musical capaz de dialogar em pé de igualdade com seus interlocutores, já que a individualidade da relação assalariado-contratante presumiria uma desigual relação de forças.

Obviamente, nem todos os empresários receberam bem as determinações propostas do Centro Musical e assim: “Os músicos fizeram greve!”¹². Como forma de enfraquecer a representatividade da nova entidade e burlar as suas determinações, os empresários mais renitentes colocaram no lugar das orquestras um piano mecânico ou mesmo uma banda militar, já quem “nem mesmo o pianista”¹³ o CMRJ permitia. Outros tentaram cooptar os

⁹ Conforme Ata da Reunião do Conselho Administrativo, realizada em 13 de maio de 1907.

¹⁰ Conforme Ata da Sessão do Conselho Administrativo, realizada em 09 de julho de 1907.

¹¹ Conforme Ata da Sessão do Conselho Administrativo, realizada em 09 de julho de 1907.

¹² Conforme jornal A Notícia, de 10-11 de setembro de 1907, p. 3.

¹³ Conforme jornal A Notícia, em 30 de setembro – 01 de outubro de 1907, p. 2.

seus maestros arregimentadores para se desligarem da associação e formar conjunto musical com outros músicos não associados, de forma a continuarem a realizar seus espetáculos sem a ingerência do Centro Musical. Nenhuma dessas ações logrou efetivo efeito. O representante da administração do Palace Theatre, numa tentativa de jogar a opinião pública contra a associação e, dissimulando o fato de que a situação econômica precária dos músicos era derivada da própria condição que o empresariado lhes impingia, declarou que uma “união louvável em todas as classes” em prol da vida artística carioca não estaria sendo feita “de modo completo pelo Centro Musical”¹⁴. Na sua opinião, a associação deveria ter convidado a classe empresarial para que, em conjunto, discutissem os valores que deveriam constituir as novas tabelas de honorários a serem pagos e o quantitativo de músicos desejável para as orquestras. E isto deveria se basear na prática já implantada. Ou seja, as mudanças que deveriam ser pleiteadas deveriam estar baseadas sobre uma realidade precária já existente. Obviamente, isto não levava em conta ser esta justamente a situação que se desejava transmutar. Além do que, bastante inusitada nos parece esta proposta, uma vez que presume a ingerência burguesa no estabelecimento das pautas reivindicatórias da luta da classe operária.

De fato, a parede levantada pelo CMRJ se tratou de uma greve parcial, pois somente foi dirigida aos teatros que teimavam em não aceitar as normativas que o Centro Musical determinara. Mas, ainda assim, foi uma ação conjunta na qual todos os músicos da associação permaneceram coesos na posição revanchista coordenada por sua entidade classista. Um momento simbólico para este despertar de consciência de classe foi o discurso do maestro João Raymundo em assembléia de avaliação do movimento grevista¹⁵. Este, sendo pressionado por seu contratante para desvincular-se do Centro e criar nova orquestra com elementos alheios à entidade de forma a romper a força do movimento, afirmou aos seus pares que se comprometia a executar fielmente os estatutos e as tabelas do Centro. Ainda mais, ele conclamou que todos os sócios o acompanhassem nesta ação. Aos demais diretores de orquestras presentes, invocou uma declaração no mesmo sentido. Ao final, foi efusivamente aplaudido pela unanimidade do auditório. Foi este ideal de união que levou o CMRJ a eleger como lema da sua entidade a conhecida expressão mosqueteira “um por todos e todos por um”¹⁶. Como resultado do movimento, temos notícia de que “a classe não tremeu”¹⁷ e conseguiu implantar a totalidade de suas pretensões. Diria o Jornal Gazeta de

¹⁴ Conforme Jornal Gazeta de Notícias, em 10-11 de setembro de 1907, p. 3.

¹⁵ Acreditamos tenha tido este caráter a Assembléia Geral de 12 de julho de 1907.

¹⁶ Conforme Ata da Sessão do Conselho Administrativo, realizada em 29 de julho de 1909.

¹⁷ Conforme jornal A Notícia, de 10-11 de setembro de 1907, p. 3.

Notícias (08 de setembro de 1907, p. 3) que “todos os músicos haviam conseguido o que no Brasil é sempre tão difícil: a solidariedade artística”.

Para a realização de uma greve há necessidade de uma motivação subjetiva por parte dos grevistas e de uma oportunidade prática ou ocasião específica para a melhor implantação da mesma. O estopim para tal ação vai desde a constatação por parte da classe dos trabalhadores da inadequação de sua situação particular ou, em comparação a outros movimentos grevistas, a racionalização da possibilidade de equiparação de condições trabalhistas a partir de ganhos obtidos por movimentos grevistas de outras classes. Em ambos os casos, a participação individual do trabalhador nos movimentos reivindicatórios prescinde da existência de uma “identidade participatória” (LINDEN, 1952, 207). Trata-se de uma dinâmica de participação que é circunstanciada pelas viabilidades da condição individual do sujeito em correlação às particularidades de um grupo do qual faça parte, assim como do próprio momento histórico de sua contemporaneidade:

Em qualquer tipo de ação coletiva, os participantes têm de estar convencidos de que esta ação se refere a uma coletividade identificável que merece seu apoio, e que, além disso, tem probabilidade de vir a beneficiá-los. É mais fácil definir a identidade participatória como trabalhadores dispostos a entrar em greve quando existem vínculos próximos com redes sociais estabelecidas, tais como estruturas comunitárias, de parentesco e outras dessa natureza (LINDEN, 1952, 210).

O envolvimento dos associados na greve propalada pelo CMRJ pressupôs a subjetivação naqueles músicos de uma consciência de classe construída sobre uma *praxis* de trabalho para além de si, de âmbito comum a todos os músicos orquestrais atuantes naquele mercado artístico. Tal possibilidade só se tornou possível pela percepção das contradições estruturais que permeavam a sociedade de classes na qual se inseriam e da necessidade se organizarem enquanto grupo tendo em vista readequar os meios de produção. O espaço social é um campo de correlações tensivas entre os agentes sociais. Marx e Engels afirmam que “os indivíduos singulares formam uma classe somente na medida em que têm de promover uma luta comum contra outra classe; de resto, eles mesmos se posicionam uns contra os outros, como inimigos, na concorrência” (MARX, 2007, 63). O historiador E.P. Thompson corrobora este entendimento:

Para dizê-lo, com todas as letras: as classes não existem como entidades separadas que olham ao seu redor, acham um inimigo de classe e partem para a batalha. Ao contrário, para mim, as pessoas se vêem numa sociedade estruturada de certo modo (por meio de relações de produção fundamentalmente), suportam a exploração (ou buscam manter poder sobre os que exploram), identificam os nós dos interesses antagônicos, se batem em torno desses mesmos nós e no curso de tal processo de luta descobrem a

si mesmas como uma classe, vindo, pois, a fazer a descoberta de uma consciência de classe. Classe e consciência são sempre o ultimo e não o primeiro degrau de um processo histórico real (THOMPSON in MATTOS, 2019, 26).

Assim, as estruturas e organismos sindicais, quando bem estabelecidos, atuam como agentes propiciatórios da participação ativa dos sujeitos em movimentos reivindicatórios, contribuindo desta maneira para a construção de uma consciência de classe. O movimento grevista conduzido pelo CMRJ foi ponto de relevância para que os músicos de sua época consolidassem uma consciência de classe e se afirmassem como uma categoria profissional. Engels nos confirma tal possibilidade ao afirmar que as “greves são as primeiras formas generalizadas que o movimento operário toma, e a sua importância assenta menos na sua eficácia do que na lição de solidariedade que dão: os trabalhadores adquirem nelas a consciência de classe” (ENGELS, 1975, 13). A identidade de classe que se consolidará neste primeiro movimento grevista é que permitirá a realização de outras paredes posteriores pelo CMRJ, com igual sucesso. Desta forma, a entidade confirmará a sua força enquanto entidade de representação classista ordenadora do campo musical carioca. Sua ação foi inspiração para a criação de outras entidades congêneres em outros estados federativos nacionais.

Referências

ENGELS, FRIEDRICH. A situação da classe trabalhadora em Inglaterra. (trad: Analia C. Torres). Porto: Ed. Afrontamento, 1975

IASI, Mauro Luis. Ensaio sobre a consciência e emancipação. 2ª. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011

LINDEN, Marcel van der. Trabalhadores do mundo: Ensaio para uma história global do trabalho. Trad.: Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013

LOBO, Eulalia Maria Lahmeyer, CANAVARROS, Octávio, FERES, Zakia, GONÇALVES, Sonia e MADUREIRA, Lucena Barbosa. Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro 1820-1930 – resultados preliminares. In: Revista Brasileira de Economia. Rio de Janeiro, out./dez. 1971

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã (trad. Luciano Cavini Martorano, Nelio Schneider e Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo, 2007

MARX, KARL. Capítulo VI Inédito de O Capital. São Paulo: Moraes, 1969

MATTOS, Marcelo Badaró. A classe trabalhadora: de Marx ao nosso tempo. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2019

RODRIGUES, José Albertino. Sindicato e Desenvolvimento no Brasil. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968