

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO

JULIA DA ROSA SIMÕES

**SER MÚSICO E VIVER DA  
MÚSICA NO BRASIL:  
UM ESTUDO DA TRAJETÓRIA DO CENTRO  
MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1920-1933)**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia Bastos Kern

Orientadora

Porto Alegre  
2011

JULIA DA ROSA SIMÕES

**SER MÚSICO E VIVER DA MÚSICA NO BRASIL:  
UM ESTUDO DA TRAJETÓRIA DO CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1920-1933)**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre

2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

S593s Simões, Julia da Rosa  
Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933) / Julia da Rosa Simões. Porto Alegre, 2011.  
262 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

Orientadora: Dra. Maria Lúcia Bastos Kern.

1. Música – Porto Alegre. 2. Porto Alegre – História Século XX. 3. Centro Musical Porto-Alegrense. 4. História Social da Música. 5. Profissionalização. Trabalho e Assistencialismo. I. Kern, Maria Lúcia Bastos. II. Título.

CDD 780.98165

**Bibliotecária Responsável**

Isabel Merlo Crespo

CRB 10/1201

JULIA DA ROSA SIMÕES

**SER MÚSICO E VIVER DA MÚSICA NO BRASIL:  
UM ESTUDO DA TRAJETÓRIA DO CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1920-1933)**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 31 de março de 2011.

BANCA EXAMINADORA:

Dra. Maria Elizabeth Lucas – UFRGS

Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Dra. Maria Lúcia Bastos Kern – PUCRS (Orientadora)

Para Dora, Benjamim e Luís Augusto,  
que fazem tudo valer a pena  
e tornam a vida tão feliz.

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa de estudos que facilita e viabiliza a pesquisa.

Ao PPG em História da PUCRS, pela infraestrutura eficiente, com sua disponibilização a computadores e impressões, importantes ferramentas de trabalho. Estendo também meu agradecimento à disponibilização do serviço de COMUT e do Portal de Periódicos da CAPES, pela Biblioteca Central da PUCRS, que foram fundamentais para o enriquecimento deste trabalho.

À Maria Lúcia, minha orientadora, que me acompanha desde a graduação, pelo interesse e disponibilidade sempre renovados, e pela liberdade concedida.

Ao Luís Augusto, companheiro ideal, parceiro intelectual, interlocutor essencial, pelo incentivo e pelas leituras e, mais ainda, por me lembrar que uma dissertação de mestrado é um trabalho finito, e não o infinito recriar de uma *performance* musical.

Aos meus pais, Acirete e Tiago, pelo exemplo e pelas leituras e, não menos importante, pela ajuda com as crianças.

Ao Camilo, irmão *abroad*, pelas acaloradas trocas de *e-mail* no início do processo de escrita, que me ajudaram a encontrar o ponto.

À Joana Carolina Schossler, colega e amiga, pela leitura, conversas, desabafos e bons momentos.

À Alice Dubina Trusz, companheira de pesquisas obsessivas, pela leitura e sugestões.

Aos colegas e pesquisadores Marcelo Viana, Cláudia Leal, Márcio de Souza e Guilherme Goldberg pela generosidade do compartilhamento de materiais.

*De te fabula narratur.*

## RESUMO

Esta dissertação analisa a tradição da formação do músico e da condição social deste, por um lado, e a história da profissionalização da categoria no Brasil, por outro, mediante a análise da trajetória de uma entidade musical da década de 1920 (sobretudo por meio de estatutos e livros de atas). No quadro das chances de ocupação profissional para os músicos (remuneradas, estáveis ou não, exclusivas ou não) naquele momento – o teatro de revista, as casas de música, a gravação, o cinema silencioso, o rádio em seus primórdios e o professorado –, o estudo tratará do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933), associação de caráter sindical, que mantém ações assistencialistas e previdenciárias, mas também de caráter educativo e agenciador, que procura desenvolver o gosto artístico-musical da população da cidade de Porto Alegre através de concertos sinfônicos de música erudita. Os membros do Centro Musical procuram se definir profissionalmente no mundo do trabalho, tentando se afastar das décadas passadas do século anterior, em que a música esteve ligada sobretudo ao amadorismo e ao diletantismo doméstico. Dentre várias tentativas de regulação do mercado em que se inserem, procuram produzir uma intensa colaboração da categoria para a organização de suas próprias orquestras, e, portanto, para o estabelecimento de relações mais independentes – profissionais e musicais – com o público.

O Centro Musical pode ser considerado, no que teve de mais importante, uma associação privada em busca de reconhecimento público à profissão. Para isso, procurou controlar uma fatia do mercado musical da cidade de Porto Alegre sobretudo através do agenciamento de colocações para seus associados. Quando se torna sindicato, em 1934, acaba adquirindo reconhecimento oficial. Filiando este trabalho ao que se passou a chamar de História Social da Música, a análise mostrará como os músicos trabalhavam enquanto agentes realmente ativos da vida musical da sociedade e, portanto, desta como um todo.

**Palavras-chave:** Centro Musical Porto-Alegrense. História Social da Música. Formação e Profissionalização. Trabalho. Mutualismo.



## RÉSUMÉ

Cette étude examine la tradition de la formation du musicien et de son statut social, autant que l'histoire de la professionnalisation de la catégorie au Brésil, analysant la trajectoire d'une entité musicale des années 1920. Dans le cadre des chances de travail pour les musiciens à l'époque, l'étude portera sur le Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933), institution de type syndicale qui mène des actions d'assistance, de prévoyance et de sécurité sociale, et vise à développer le goût artistique et musical de la population de la ville de Porto Alegre au moyen de concerts symphoniques de musique classique. Les membres du Centro Musical cherchent à se définir professionnellement dans le monde du travail: parmi les plusieurs tentatives pour réglementer le marché dans lequel ils opèrent, les sujets obtiennent une intense collaboration des musiciens de la ville pour l'organisation de leurs propres orchestres, et donc établissent des relations plus indépendantes – professionnelles et musicales – avec le public.

**Mots-clés:** Centro Musical Porto-Alegrense. Histoire Sociale de la Musique. Formation et professionnalisation. Travail. Mutualité.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	72
Pianista executando música em casa de venda de partituras e instrumentos, Rio de Janeiro, c. 1910	
Figura 2.....	74
Sala de espera (“às 7 horas da noite!”) do Cinematógrafo Avenida, no Rio de Janeiro	
Figura 3.....	79
O interior da Casa Beethoven, em Porto Alegre (Rua dos Andradas, nº 1133), provavelmente em 1931	
Figura 4.....	101
O interior do Los Angeles Theatre em 1938, com o fosso da orquestra visível à frente do palco	
Figura 5.....	103
Sala de espera do Cinema Odeon, no Rio de Janeiro. Uma orquestra de senhoritas, à direita, anima o público	
Figura 6.....	104
Sala de espera do Cinema Pathé, no Rio de Janeiro. No balcão, ao fundo, outra orquestra de senhoritas	
Figura 7.....	111
O estúdio da Rádio Sociedade Gaúcha, em Porto Alegre	
Figura 8.....	127
Músicos fundadores do Centro Musical Porto-Alegrense, c. 1920	
Figura 9.....	137
A orquestra do Centro Musical Porto-Alegrense, no Theatro São Pedro, c. 1920	
Figura 10.....	174
A Banda Municipal de Porto Alegre, em 1926. Ao centro, na primeira fila, José Corsi	
Figura 11.....	184
O coro que executou o Salmo XCVI do maestro Assuero Garritano	
Figura 12.....	185
A orquestra composta por membros do Centro Musical Porto-Alegrense regida por Francisco Braga, em março de 1928 no Theatro São Pedro, por iniciativa da Sociedade Rio-Grandense de Cultura Musical	
Figura 13.....	190
Despedida para o front. Da esquerda para a direita, o terceiro é Alessandro Gnattali, os dois últimos são Luís Cosme e Radamés Gnattali	
Figura 14.....	197
O maestro Roberto Eggers à frente de seu conjunto orquestral, que inaugurará o palco do Cine-Teatro Imperial	

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1920).....	124
Tabela 2 – Eventos de que o Centro Musical Porto-Alegrense participa em 1920.....	140
Tabela 3 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1921).....	141
Tabela 4 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1922).....	159
Tabela 5 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1923).....	161
Tabela 6 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1924).....	164
Tabela 7 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1925).....	164
Tabela 8 – Diretoria do Centro de Cultura Artística (1920).....	166
Tabela 9 – Diretoria do Centro dos Alunos do Conservatório de Música (1920).....	167
Tabela 10 – Diretoria da Sociedade de Canto Coral (1924).....	169
Tabela 11 – Diretoria da Sociedade Musical de Porto Alegre (1925).....	171
Tabela 12 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1926).....	173
Tabela 13 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1927).....	176
Tabela 14 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1928).....	181
Tabela 15 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1929).....	186
Tabela 16 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1930).....	189
Tabela 17 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1931).....	192
Tabela 18 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1932).....	199
Tabela 19 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1933).....	200
Tabela 20 – Diretoria do Sindicato Musical de Porto Alegre (1934).....	200
Tabela 21 – Diretoria do Sindicato Musical de Porto Alegre (1935).....	202

## **LISTA DE SIGLAS**

ASMPERGS – Arquivo do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul

IA-UFRGS – Arquivo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

IHGRGS – Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul

MCSHJC – Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa

AHPAMV – Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho

# SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	14
1.1 RECORTE.....	15
1.2 GUIAS.....	18
1.3 CONVENÇÕES.....	25
<b>2. SER MÚSICO</b> .....	26
2.1 O MUNDO DA OCUPAÇÃO.....	29
2.2 O MUNDO DA PROFISSÃO.....	47
2.3 ENTRE DOIS (OU MAIS) MUNDOS.....	58
<b>3. VIVER DA MÚSICA (NO BRASIL)</b> .....	66
3.1 TEATRO DE REVISTA.....	66
3.2 CASAS DE MÚSICA.....	70
3.3 GRAVAÇÃO.....	80
3.4 CINEMA (SILENCIOSO E SONORO).....	95
3.5 RÁDIO.....	109
<b>4. O CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE</b> .....	112
4.1 SOCIEDADE MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1910).....	113
4.2 CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE, 1ª fase: 1920-1925.....	123
4.3 CENTRO DE CULTURA ARTÍSTICA (1920).....	165
4.4 CENTRO DOS ALUNOS DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA (1920).....	167
4.5 SOCIEDADE DE CANTO CORAL (1924).....	168
4.6 SOCIEDADE MUSICAL DE PORTO ALEGRE (1925).....	169
4.7 CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE, 2ª fase: 1926-1928.....	172
4.8 SOCIEDADE (RIO-GRANDENSE) DE CULTURA MUSICAL (1927).....	183
4.9 CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE, 3ª fase: 1929-1933.....	186
EPÍLOGO.....	200
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	203

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	208
LIVROS, ARTIGOS, TRABALHOS ACADÊMICOS.....	208
SITES.....	219
DOCUMENTOS.....	221
PERIÓDICOS DE ÉPOCA.....	222
<b>APÊNDICE – Sociedades musicais citadas (fundadas em Porto Alegre).....</b>	<b>227</b>
<b>ANEXO A – ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1920).....</b>	<b>228</b>
<b>ANEXO B – ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1923).....</b>	<b>237</b>
<b>ANEXO C – ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1926).....</b>	<b>243</b>
<b>ANEXO D – ESTATUTOS DA SOCIEDADE MUSICAL DE PORTO ALEGRE (1925).....</b>	<b>251</b>
<b>ANEXO E – ESTATUTOS DA SOCIEDADE MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1911).....</b>	<b>256</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado é o ponto de chegada de uma longa jornada – nem tão extensa assim em relação ao tempo corrido (são dois anos que passam voando), mas digna de consideração em relação à profundidade do aprendizado, plenamente efetivado somente à custa de muito suor. Como diz a máxima peripatética, “É fazendo que se aprende a fazer aquilo que se deve aprender a fazer”.<sup>1</sup>

Mesmo já tendo escrito uma monografia de final de curso, de novo aqui passei pelo necessário processo de depuração de meu objeto de pesquisa: do grande para o pequeno, do genérico para o específico. E, por que não, pelo menos no meu caso, do menos para o mais relevante.

Cheguei ao mestrado querendo continuar a pesquisa de um amplo projeto que concebi na graduação, enquanto bolsista de iniciação científica<sup>2</sup>, sobre os “primórdios” da vida musical em Porto Alegre. Primórdios no sentido de anterior a 1950, ano de fundação da OSPA, a mais acabada e exitosa instituição profissional orquestral do Estado. Eu queria explicar e entender a demanda por sua criação. Durante a pesquisa, acabei coletando um vasto material e me apaixonando pela história de uma sala de concertos criada em 1931, a Sala Beethoven, que abrigaria recitais de Radamés Gnattali e Ernesto Nazareth, entre outros, o que me fez dedicar meu trabalho de final de curso a ela e a sua inserção no campo musical da cidade na época.<sup>3</sup>

Para a pós-graduação, decidi ir a fundo na pesquisa em arquivos de jornais dos anos 1920, para explorar o ambiente musical na cidade de Porto Alegre antes da explosão da rádio comercial e antes do advento do cinema sonoro. Mas o problema foi querer abarcar todos os anos da década. Apenas 1920, 1921, 1922, 1923... E acompanhá-los todos os dias! Ou seja: missão impossível (e ingenuidade de minha parte), ainda mais com uma recém-nascida em casa (minha filha nasceu em fevereiro de 2010).

---

<sup>1</sup> Esta é a versão mais conhecida da máxima de Aristóteles, que, na tradução de Mário da Gama Kury tem o seguinte contexto: “As coisas que temos de aprender antes de fazer, aprendemo-las fazendo-as – por exemplo, os homens se tornam construtores construindo, e se tornam citaristas tocando cítara; da mesma forma, tornamo-nos justos praticando atos justos, moderados agindo moderadamente, e corajosos agindo corajosamente”. Aristóteles. **Ética a Nicômanos**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001, p. 35.

<sup>2</sup> Projeto intitulado “Espaços e protagonistas da música erudita – um capítulo da vida cultural em Porto Alegre (1897-1950)”, sob orientação da prof. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern e com bolsa IC/CNPq.

<sup>3</sup> SIMÕES, Julia da Rosa. **A sala Beethoven (1931-32): música e cultura em Porto Alegre**. 116 f. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. (Também sob orientação da prof. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern).

Mesmo assim, iniciei a homérica tarefa. Felizmente, acabei percebendo a recorrência do nome de uma instituição, o Centro Musical Porto-Alegrense. Eu já tinha lido sobre essa associação de músicos no livro do violinista e professor Antônio Tavares Corte Real, *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul*, que dedica um breve capítulo a ela. Mas este é pouco informativo, pois praticamente se limita a dizer que o Centro Musical seria o antecessor do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, e que enquanto Centro Musical teria sido responsável por uma greve geral dos músicos em 1921.<sup>4</sup>

A história dessa greve vinha me rondando desde a graduação, portanto. Por outro lado, em *Cinema, Imprensa e Sociedade em Porto Alegre*, livro resultante da dissertação de mestrado, Fábio Steyer cita incidentalmente, na legenda de uma figura, que “em 1921 os músicos se organizam e exigem aumento de salário”.<sup>5</sup>

Não foi preciso muito mais para que eu associasse as duas menções e percebesse a importância de estudar e esclarecer o que foi este Centro Musical Porto-Alegrense, que estaria por trás de uma inaudita greve de músicos.

## 1.1 RECORTE

Decidido meu objeto de estudo, comecei a coletar nos jornais tudo o que dissesse respeito ao Centro Musical. O material, que começava a se tornar copioso, parecia, no entanto, não ser suficiente para possibilitar uma análise histórica de tipo acadêmico. Até o dia em que finalmente resolvi me render e digitar “Centro Musical Porto-Alegrense” no Google. Para minha surpresa, além de uma página na Wikipédia sobre a História da Música Erudita em Porto Alegre<sup>6</sup> (onde encontrei minha própria monografia copiada e devidamente citada), um dos resultados da pesquisa foi a página do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul<sup>7</sup>, na qual se lê que este sindicato de fato remonta suas origens ao Centro Musical.

Daí para telefonar e agendar uma visita foi um pulo. E outro para a felicidade de descobrir que o Sindicato valoriza suas origens e guarda em arquivo alguns “alfarrábios”, como me informaram, da época do Centro Musical. O material, inédito, original (anterior ao xerox, claro, todo

---

<sup>4</sup> CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1984. Ver o capítulo 4, “Centro Musical Porto-Alegrense”, p. 43-48.

<sup>5</sup> STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 147.

<sup>6</sup> HISTÓRIA DA MÚSICA ERUDITA EM PORTO ALEGRE. In: WIKIPÉDIA. 2010. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria\\_da\\_m%C3%BAsica\\_erudita\\_em\\_Porto\\_Alegre](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_m%C3%BAsica_erudita_em_Porto_Alegre)>.

<sup>7</sup> SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DO RIO GRANDE DO SUL. **Jornal On-Line**. Disponível em: <<http://www.sindimusirs.com.br/jornal.htm>>.



ele manuscrito), é constituído pelo Livro de Atas do Centro Musical (que contém os primeiros Estatutos da agremiação), Livro de Visitantes Ilustres e Autógrafos, livro de Recibos de Obras e Músicas Retiradas. Além destes, também encontrei o Registro de Sócios do Sindicato Musical de Porto Alegre e o primeiro Livro de Atas do Sindicato Musical de Porto Alegre. O material, no que mais me interessava (o Centro Musical), vai de 1920 a 1933. Os anos iniciais do Sindicato, a partir de 1934, também poderiam ser acompanhados. Com muito menos eu já faria uma festa.

Assim, o trabalho aqui introduzido procurará analisar a trajetória do Centro Musical. Em linhas gerais ela apresenta a seguinte sucessão: Centro Musical Porto-Alegrense → Sindicato Musical de Porto Alegre → Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre → Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul. O que me proponho a fazer é me deter nos anos iniciais (1920-1933) e avançar um pouco para mostrar as mudanças (e as continuidades) do Centro ao tornar-se Sindicato.

Esta proposta guiará a elaboração de todos os capítulos, fazendo-se presente “em espírito” como ponto de convergência, ou como termo de comparação a todos os assuntos abordados. A trajetória do Centro será analisada sobretudo a partir de seu Livro de Atas e de seus Estatutos, que fiz questão de transcrever (ver os Anexos). A ideia, portanto, é também disponibilizar esse material para futuros pesquisadores e fazer de meu trabalho fonte de pesquisa. Jornais da época serão examinados, de maneira pontual, numa tentativa de ampliar a análise e medir um pouco o impacto das ações do Centro Musical na sociedade letrada. Outras associações musicais que surgem em Porto Alegre ao longo da década de 1920 – compartilhando, portanto, importantes condições com o Centro Musical – serão apresentadas numa tentativa de entender como os músicos agiam na época e como a música era considerada pelo público.

Ao começar a imaginar a melhor maneira de apresentar minha análise sobre o Centro Musical Porto-Alegrense, senti falta de mais estudos historiográficos sobre a condição do músico no Brasil. Os que existem sempre tratam o músico desde fora, veem-no de uma perspectiva externa (coisa importante para uma análise objetiva, a rigor impossível), e eu sentia que meu entendimento da categoria era um tanto diferente, não necessariamente melhor e mais acurado, mas sim infrequente, por eu ter sido flautista (inclusive com formação acadêmica, no Instituto de Artes da UFRGS) por muitos anos, antes de historiadora. Talvez eu conseguisse trazer um diferencial ao trabalho pelo fato de ter vivido intensamente outro meio e outra profissão. Se o enfoque não trouxer novidade por minha trajetória pessoal, ao menos é certo que o interesse pelo tema foi motivado por minha formação anterior.

Assim foi se configurando a necessidade do capítulo 2, que intitulei “Ser músico”. Nele discuto e analiso o que quer dizer ser músico, o que torna o músico um artista ou profissional

semelhante ou diferente em relação aos demais artistas e profissionais. Tenho a convicção de que o músico, principalmente o músico erudito, ocupa um lugar à parte, no sentido de pertencer a uma categoria pouco compreendida pelo resto das pessoas. Ele precisa reunir um número de qualidades específicas, ele precisa desempenhar o que Norbert Elias chamou de uma “combinação de deveres”<sup>8</sup>, às vezes contraditórios e ambivalentes. E são essas qualidades ambivalentes, esses deveres, que me proponho a analisar no capítulo inicial, para que fiquem mais evidentes as contradições e ambivalências demonstradas pelos músicos do Centro Musical na década de 1920 em Porto Alegre. A maneira pela qual esse grupo de músicos se relaciona com o mundo à sua volta está diretamente ligada, acredito, às pressões sociais que agem sobre eles e que passam pela indefinição de sua condição. Digo que o músico está numa condição indefinida porque ele tem algo da natureza de um composto de condições: ele é um pouco artesão, um pouco artista, um pouco empregado e um pouco trabalhador. No capítulo “Ser músico”, portanto, procurarei identificar o que o músico tem de todas essas condições, o que o torna único. Para tanto, recorri sobretudo a uma revisão bibliográfica, usando fartamente sobretudo artigos eletrônicos de revistas acadêmicas, armazenados no Portal de Periódicos da CAPES e disponibilizados aos alunos da PUCRS.<sup>9</sup>

O capítulo 3, “Viver da música”, se detém nas possibilidades de se fazer música no Brasil, as possibilidades de profissionalização dos músicos, focando em exemplos de três cidades brasileiras: Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Além de baseado em extensa revisão bibliográfica e alguma fonte primária, nesse capítulo faço algumas análises e proponho algumas sínteses. A tentativa é mapear as possibilidades de ocupação profissional para os músicos (remuneradas ou não, estáveis ou não, exclusivas ou não), focando nas mais significativas do início do século XX: o teatro de revista, as casas de música, a gravação, o cinema e o rádio em seus primórdios. A partir desse capítulo ficará mais claro que meu interesse é analisar as possibilidades de profissionalização para o músico comum, mediano, o simples instrumentista que não necessariamente se destaca como solista. Assim, muito do que abordarei ao longo dos demais capítulos não terá relação específica com o compositor ou o arranjador, nem mesmo com o cantor reconhecido. No período que abordo, estes também precisavam recorrer à carreira de instrumentista e professor, e será sobretudo nesse âmbito que centrarei minhas análises.

No capítulo 4 (que tem por base a pesquisa empírica propriamente dita), acompanho a trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense, à luz dos capítulos anteriores, é claro, mas bastante centrado em si mesmo. Ele terá bastante detalhe, que poderá parecer minucioso (para não dizer

---

<sup>8</sup> ELIAS, Norbert. Estudos sobre a gênese da profissão naval: cavalheiros e tarpaulins. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, abr. 2001, p. 93. [Online].

<sup>9</sup> PORTAL .periódicos. CAPES. Disponível em:

<<http://www.periodicos.capes.gov.br.ez94.periodicos.capes.gov.br/>>.

cansativo) a um espírito afeito a generalizações, mas que se revelará precioso dada a escassez de dados concretos sobre a vida musical no Brasil em geral e em Porto Alegre em particular. Muito da pesquisa em história cultural no Brasil parece ter um traço generalizante, do qual procuro me afastar falando do específico e pontual. Não sou contra generalizações, pelo contrário, são mais que bem-vindas nos territórios de especialistas em que nos ilhamos, mas muitas tendem a passar por cima de aspectos importantes de realidades concretas diversas. Não há melhor ocasião para fazer descrições históricas pormenorizadas (com análise e crítica, claro), do que uma dissertação de mestrado em História. Vou aproveitá-la.

O breve capítulo final, de “Considerações finais”, procurará retomar alguns pontos-chave apresentados nos capítulos anteriores, bem como procurará fazer sínteses e análises generalizantes, agora sim numa tentativa de apresentar os dados com uma visão de conjunto.

Nos “Anexos” serão apresentados os estatutos das sociedades apresentadas (os que foram encontrados). A versão de 1920 dos Estatutos do Centro Musical Porto-Alegrense, manuscrita, foi retirada do Livro de Atas, e foi transcrita para que não se perdesse, pois várias páginas do dito livro estão borradas e quase apagadas. Os demais estatutos foram descobertos em cartório, e portanto obtidos mediante o pagamento de altas taxas notariais, que serão poupadas aos pesquisadores que utilizarem esses Anexos como fonte de pesquisa. O estatuto encontrado no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul foi gentilmente disponibilizado para consulta por este Instituto.

## 1.2 GUIAS

Antes de passar para o desenvolvimento propriamente dito do trabalho, cabem algumas palavras sobre a maneira como pensei a problemática norteadora da dissertação, sobre os guias teóricos que inspiraram a pesquisa.

Um pequeno estudo de Norbert Elias sobre a gênese da profissão naval foi uma descoberta importante.<sup>10</sup> Nele o autor fala em uma interdependência de fatores para o surgimento de uma profissão e seu desenvolvimento: inovações tecnológicas e capacidades individuais, por um lado, e mudanças no mundo social, por outro. O texto inicia da seguinte maneira:

Profissões, despojadas de suas roupagens próprias, são funções sociais especializadas que as pessoas desempenham em resposta a necessidades especializadas de outras; são, ao menos em sua forma mais desenvolvida, conjuntos especializados de relações humanas. O estudo da gênese de uma profissão, portanto, não é simplesmente a apreciação de um certo número de

---

<sup>10</sup> ELIAS, 2001. Devo esta leitura ao colega Marcelo Vianna.

indivíduos que tenham sido os primeiros a desempenhar certas funções para outros e a desenvolver certas relações, mas sim a análise de tais funções e relações.<sup>11</sup>

Apesar de este não ser um estudo sobre a gênese de uma profissão, pretendo falar de um processo de mudança na profissão/ocupação de músico, esta sim entendida como uma função social especializada, um conjunto especializado de relações humanas em resposta às necessidades especializadas de outras pessoas. Quanto às mudanças que serão vivenciadas pelos músicos a partir de 1920, levarei em conta que as transformações, segundo Elias, “não se devem simplesmente a atos ou pensamentos desse ou daquele indivíduo em particular [...]. É a situação de mudança de uma comunidade inteira que cria as condições para o surgimento de uma nova ocupação e determina o curso de seu desenvolvimento”.<sup>12</sup> Conforme veremos, sobretudo no capítulo “Viver da música”, o período de vida do Centro Musical Porto-Alegrense coincide com importantes mudanças sociais – seja no âmbito de reivindicações trabalhistas (greves, sindicalização), seja no âmbito da própria vida musical (com o advento e a disseminação da gravação, do disco, do cinema sonoro, do rádio, bem como a disseminação do ensino de música) –, que a meu ver serão definidoras da maneira como a profissão de músico se desenvolverá.

É importante observar, sobretudo para o estudo de caso que farei, que o desenvolvimento de uma profissão “é essencialmente um processo de tentativa e erro”<sup>13</sup>, no qual os indivíduos combinam técnicas (ou instituições) a necessidades humanas, não sendo eles, no entanto, os indivíduos em si, isolados, os motores desse desenvolvimento. Como as instituições e as necessidades estão em constante mudança, o ajuste entre elas nunca é completo:

Disparidades podem surgir ora em virtude de mudanças técnicas, ora em consequência de condições e exigências sociais. Quaisquer que sejam suas causas imediatas, elas criam dificuldades específicas, produzem atritos e conflitos, confrontam cada membro de uma profissão com problemas que não são por ele criados. No entanto, uma vez que ele esteja em uma profissão, esses problemas institucionais se tornam seus próprios problemas, essas dificuldades, suas próprias dificuldades, esses conflitos, seus próprios conflitos. E as soluções não estão inteiramente em suas mãos. Às vezes, mudanças nas condições sociais favorecem o ajustamento; outras vezes, retardam-no ou o impedem. Pode acontecer [...] que, por várias gerações, as pessoas se envolvam repetidamente em conflitos do mesmo tipo, lutem contra os mesmos problemas profissionais e, embora sabendo qual seria a solução ideal, sejam incapazes de colocá-la em prática.<sup>14</sup>

Isso talvez explique a constante reinvenção do Centro Musical e, depois, do Sindicato Musical, conforme se verá. Flagrante será a falta de experiência dos músicos sócios, que enquanto

---

<sup>11</sup> ELIAS, 2001, p. 90.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

fazem descobrem como fazer para guiar os destinos de toda uma comunidade de membros (pode-se voltar à máxima do primeiro parágrafo...). Às vezes, inclusive, eles parecerão estar “brincando de clube”, tamanha sua ingenuidade, sobretudo vistos agora, quase um século depois. Não se perderá isto de vista.

Nesse sentido, numa tentativa de não pecar por anacronismo, gostaria ainda de citar, do mesmo estudo de Elias, três frases que poderiam ser, caso ainda fosse necessário, uma justificativa quase perfeita para o presente trabalho:

Em estudos históricos, o desenvolvimento de profissões e outras instituições, com frequência, aparece como um progresso suave e constante em direção à "perfeição" – a "perfeição" do nosso tempo. A atenção, em geral, volta-se mais para a face institucional – para a forma como ela se configura em um dado período, no seguinte e finalmente no presente – e menos para as relações humanas reais por trás dessa face. No entanto, somente considerando essas instituições parte de uma extensa rede de relações humanas, recuperando para a nossa própria compreensão as dificuldades e os conflitos recorrentes com os quais os indivíduos lutaram no interior dessa rede, pode-se compreender por que e como a própria estrutura surgiu e mudou de um período para outro.<sup>15</sup>

Enfim, tentarei justamente localizar as dificuldades encontradas pelos músicos e os conflitos decorrentes dessas dificuldades. Em linhas gerais, o que tentarei analisar é a luta de indivíduos para conseguirem se estabelecer numa profissão da maneira que eles julgam mais digna e justa, enfatizando os recorrentes ajustes com a configuração da época.

Além de Norbert Elias, outro guia que de certa forma afeta conceitualmente essa dissertação é Pierre Bourdieu, sobretudo com sua noção de “campo”. Acredito que com a fundação do Centro Musical Porto-Alegrense os músicos locais estão fazendo uma importante tentativa de se firmarem enquanto categoria, ou, usando as palavras de Bourdieu, enquanto “corpo de produtores e empresários de bens simbólicos”, em busca da formação de um “público de consumidores”, buscando o aval de “instâncias de consagração” e de “instâncias de difusão”.<sup>16</sup> Não se trata de um campo artístico autônomo, capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção quanto no consumo de seus produtos, mas de um episódio que ajuda a esclarecer a história da proverbial dificuldade de existência desse campo em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e no Brasil.<sup>17</sup>

Ao se acompanhar a trajetória do Centro Musical, é paradoxal perceber que também no campo da música, que segundo Bourdieu é, para o burguês, a forma mais radical e absoluta de denegação do mundo social, sejam encontrados músicos em busca de espaço nesse mesmo mundo

---

<sup>15</sup> ELIAS, 2001, p. 92.

<sup>16</sup> BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: \_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 99-181.

<sup>17</sup> De fato, Bourdieu usa a noção de “autonomia relativa” ao falar do campo artístico, pois nenhum campo é totalmente autônomo (seus atores vivem em vários campos ao mesmo tempo). Por outro lado, nenhum campo é totalmente heterônomo (submetido somente a determinações externas).

social. O que o “burguês” espera é “que seus artistas, escritores e críticos – assim como seus costureiros, joalheiros ou decoradores – mostrem emblemas de distinção que, ao mesmo tempo, sejam instrumentos de *denegação da realidade social*”.<sup>18</sup> Afinal, “a burguesia espera da arte – sem falar do que ela designa por literatura ou filosofia – um fortalecimento da segurança em si mesma”.<sup>19</sup> Explicando em língua de dia de semana, como preferem alguns, o burguês espera da arte que ela não traga o suor da vida, que ela justamente se afaste do mundo social e não faça o espectador ficar preso a ele. A fruição artística não deveria implicar, para o burguês, nenhum tipo de ligação com conflitos, lutas sociais, ou com as coisas mesquinhas do cotidiano. À música, diz o sociólogo francês, o burguês atribuiria esse papel em mais alto grau.

Além disso, Bourdieu demonstra que não existe nada melhor para “afirmar sua ‘classe’” do que “a frequência do concerto ou a prática de um instrumento de música ‘nobre’ (práticas menos disseminadas, no caso em que todas as outras variáveis sejam semelhantes, que a frequência do teatro, dos museus ou, até mesmo, das galerias)”.<sup>20</sup> Bourdieu observa isso em sua extensiva análise sobre o gosto, e aprofunda a visão do gosto dito burguês, para o qual

[a] música é a arte “pura” por excelência: ela nada diz, nem tem *nada para dizer*; como nunca teve uma verdadeira função expressiva, ela opõe-se ao teatro que, até mesmo, em suas formas mais depuradas, continua sendo portador de uma mensagem social e só pode ser “aceito” com base em um acordo imediato e profundo com os valores e as expectativas do público. O teatro provoca divisões e está dividido; a oposição entre o de *rive droite* e o de *rive gauche*, entre o teatro burguês e o de vanguarda, é inseparavelmente estética e política. Nada disso se passa com a música (se deixarmos de lado algumas raras exceções recentes): a música representa a forma mais radical, mais absoluta, da denegação do mundo e, em especial, do mundo social que, segundo o *ethos* burguês, deve ser obtida de todas as formas de arte.<sup>21</sup>

Bourdieu fala do gosto burguês pela música, mas o que diz é importante para se entender a condição do próprio músico. A palavra “paradoxal”, que usei acima, tem sentido porque o músico sabe ou intui que vive um paradoxo. Ele sabe que é admirado pelo burguês por fazer uma arte que supostamente não se prende ao mundo social e, mais que isso, se afasta dele; mas o músico (que no entanto também pode ser – ou aspire a ser – um “burguês”, lembremos), talvez saiba que não é

<sup>18</sup> BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p. 273.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 275. Nessa passagem, ao lado do gosto “burguês”, que espera essa denegação da realidade social por parte da arte, Bourdieu está discutindo o gosto “intelectual”, que exige uma contestação simbólica da realidade social pelo artista. Mas a discussão não para por aí, segue com o gosto de vanguarda, o gosto médio, o gosto pedante, o gosto popular.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 23. As “outras variáveis” de que ele está falando são as variáveis independentes: profissão, sexo, idade, profissão do pai, moradia, etc. Elizabeth Travassos, referindo esse livro no original francês, fala que a música é a mais “classante” das artes. Cf. TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamento sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, v. 12, p. 11-19, mar. 2005. [Online].

<sup>21</sup> BOURDIEU, 2007, p. 24.

suficiente produzir sua arte para proporcionar ao burguês o mero “divertimento” da realidade que este espera. Nesse sentido, portanto, o músico faria uma arte intrinsecamente caracterizada pela denegação do mundo social, e ele poderia parecer, justamente, mais distante e menos ativo socialmente que seus colegas artistas.<sup>22</sup> Na verdade, os músicos há séculos buscam seu espaço social, mas parece haver uma dificuldade histórica por parte deles de se organizarem, interna, social e politicamente, talvez pela própria natureza de sua arte.

Um exemplo dessa busca aparece quando Elias analisa o desenvolvimento do mercado de música no tempo de Mozart, compositor que buscava libertar-se da dependência do patronato da corte:

Os músicos que desejam divulgar suas obras e ganhar dinheiro com elas sempre são mais dependentes da colaboração de outras pessoas do que seus colegas poetas ou pintores. Se eles próprios não forem capazes de desempenhar as funções de organizadores de concertos, regentes, diretores de ópera etc., precisam de outras pessoas que o façam, para que as composições alcancem um público mais amplo.<sup>23</sup>

Desdobrando a análise de Elias, em primeiro lugar é preciso observar que o músico depende de outros músicos para tocar, seja em orquestras (mais obviamente), seja em formações camerísticas. Mais que o instrumentista, talvez, o compositor (não esquecer que Mozart é o objeto de estudo de Elias) também depende de outros músicos, que tocam e difundem suas obras. Existe, portanto, uma grande necessidade de cooperação, com todas as tensões e possibilidades de conflito inerentes a ela.<sup>24</sup> Em segundo lugar, além de depender de outros músicos, o músico depende de organizadores, patronos, e, modernamente, de empresários e agentes (no mínimo, ele depende da existência de uma sala de recitais, administrada por alguém), para que suas composições e performances atinjam um público mais amplo.

Passando-se do tempo de Mozart para os dias de hoje, num salto não muito despropositado, devido às muitas continuidades na condição do músico (conforme veremos no capítulo 2), pesquisas (e a “simples” empiria) apontam para o fato de que o músico, além de precisar de grandes cooperadores, necessita aprender a se tornar, em tempos de capitalismo, um “empreendedor de si mesmo”. Os músicos, mesmo passados 220 anos da morte de Mozart, “ainda não estão em grau de

---

<sup>22</sup> O gosto pela música de que Bourdieu está falando é o gosto pela música que no Brasil se convencionou chamar de erudita. Bourdieu o divide em *gosto legítimo* (gosto por obras como *O cravo bem temperado* e *A arte da fuga*, de Bach, e o *Concerto para mão esquerda*, de Ravel), *gosto “médio”* (*Rhapsody in Blue*, de Gershwin, a *Rapsódia húngara*, de Liszt) e *gosto “popular”* (*Danúbio Azul*, de Johann Strauss, *La Traviata*, de Verdi, e *L’Arlésienne*, de Bizet). Cf. BOURDIEU, 2007, p. 21.

<sup>23</sup> ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 40.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 40.

se autopromovorem, e têm a necessidade de que o agente o faça”.<sup>25</sup> Daí a importância do surgimento de uma associação de músicos, que percebem essa necessidade já na Porto Alegre de 1920.

Como também estarei falando dos músicos enquanto trabalhadores, recorri ao conhecido e bastante citado prefácio de Edward Thompson para o livro *Formação da classe operária inglesa*. Nele, Thompson apresenta a noção de participar de sua própria formação: “A classe operária não surgiu tal como o sol numa hora determinada. Ela estava presente ao seu próprio fazer-se”.<sup>26</sup> Disso me parece relevante recolher que não se trata de algo dado, mas sim de uma dinâmica, de um processo. Nesse sentido, foram os próprios músicos os responsáveis pela formação e desenvolvimento de sua classe, ao mesmo tempo fazendo-a e aprendendo a fazê-la.

Thompson enfatiza a noção de “relação histórica”, que é “fluida”. Especificamente para o trabalho aqui iniciado, o importante é ter em vista que

[a] classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus.<sup>27</sup>

Parece-me fundamental a ideia de que o conflito ou oposição aos “outros” é que determina a formação de uma consciência de classe, ou fração de classe. No âmbito da obra de Thompson e das obras posteriores, inspiradas na sua, o outro é em especial a burguesia, e o uso de termos como “consciência de classe” implica toda uma genealogia. Na análise da trajetória do Centro Musical estou me permitindo ser criativa com a teoria, pois além de esta não existir pronta para o que me proponho a fazer (e mesmo se existisse, aplicá-la friamente seria um equívoco), as que existem não foram pensadas tendo em vista meu objeto de estudo. Com isso quero dizer que uso Thompson, e os demais teóricos citados, muito mais como inspiração para abordar algo novo, neles buscando elementos relevantes para estruturar meu próprio pensamento.

Dito isso, talvez seja difícil enxergar, no caso dos músicos do Centro Musical Porto-Alegrense, a oposição de Thompson, por não se tratar de uma oposição contra a burguesia (esta, inclusive, é geralmente a destinatária/beneficiária de suas ações). Mesmo assim, o reconhecimento da alteridade me parece basilar para a construção de uma identidade – coisa que os músicos de 1920 de certa forma tentam construir.

Acredito que se verá ao longo das páginas que seguem que

<sup>25</sup> COLI, Juliana Marília. Descendência de Mozart: trabalho e precarização no campo musical. **ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n. 17, p. 89-102, jul.-dez. 2008. [Online].

<sup>26</sup> THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v.1: A árvore da liberdade. p. 9.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 10.



[se] detemos a história num determinado ponto, não há classes, mas simplesmente uma multidão de indivíduos com um amontoado de experiências. Mas se examinarmos esses homens durante um período adequado de mudanças sociais, observaremos padrões em suas relações, suas ideias e instituições.<sup>28</sup>

Ao longo da trajetória que será acompanhada, se verá que o amontoado de experiências dos indivíduos envolvidos, adequadamente analisadas, formarão padrões de conduta, que por sua vez lançarão luz sobre a condição do músico na época, em Porto Alegre e em outras partes.

Assim como Elias, que menciona um processo de tentativa e erro, como vimos, Thompson aponta que também são importantes “os becos sem saída, as causas perdidas e os próprios perdedores”.<sup>29</sup> Somando-se a isso o fato de os músicos do Centro Musical estarem fazendo-se enquanto categoria e ao mesmo tempo aprendendo a fazer-se, gostaria de enfatizar que não se trata de um processo acabado, com início, meio e fim bem definidos, cujo ponto de chegada é a citada “perfeição” de nosso tempo.

Por fim, e talvez mais importante de todos os marcos teóricos acima citados, está minha tentativa de filiar este trabalho ao que se passou a chamar de História Social da Música, uma área de estudos que vem apresentando importantes análises. Constatam em minhas leituras recentes a obra *The Careers of British Musicians*, de Debora Rohr, e *The Musician as Entrepreneur*, organizada por William Weber.<sup>30</sup> A primeira autora, aliás, aponta na introdução de seu livro algo que acabei utilizando como diretriz para a pesquisa:

[P]ara se estudar o contexto social da música é necessário primeiro considerar os músicos que criavam música e tomavam decisões sobre a vida musical – seus objetivos econômicos, sociais, profissionais e artísticos, e as condições culturais e materiais sob as quais esses objetivos foram perseguidos.<sup>31</sup>

Rohr acaba mostrando, em seu livro, que os músicos profissionais britânicos gozavam de um *status* social complexo e ambíguo, que não necessariamente se enquadrava nas existentes categorias sociais. A profissão do músico emerge, no fim do período estudado por ela, na segunda metade do século XIX, na forma de “fragmentos”, sendo que cada uma das partes da fragmentada profissão (professores, pianistas, instrumentistas, maestros, compositores, por exemplo) ciosamente procurava resguardar seu próprio *status* e respeitabilidade, inclusive em relação aos demais colegas de profissão.<sup>32</sup> Num estudo semelhante feito sobre o contexto brasileiro do início do século XX (não tão distante, na verdade, do contexto histórico daquele país central), este trabalho pretende

<sup>28</sup> THOMPSON, 1987, p. 11-12.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>30</sup> ROHR, Deborah, *The Careers of British Musicians, 1750-1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; WEBER, William (Org.). *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

<sup>31</sup> ROHR, 2001, p. 1.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 178.

colaborar para iluminar a incompleta imagem histórica que se faz do músico no Brasil. Apesar de apenas um fragmento de uma grande paisagem onde se desenvolvem as carreiras e percepções de músicos de diferentes especialidades e *backgrounds*, este estudo delinea uma pequena parcela desta imagem, no caso de Porto Alegre na década de 1920. Assim, ao invés de pensar os músicos como meros subordinados, ou como espiritualmente superiores e separados, procurarei mostrar como os músicos trabalhavam como agentes realmente ativos da vida musical da sociedade e, portanto, desta como um todo.<sup>33</sup>

O trajeto percorrido ao longo dos capítulos irá de um plano bem abstrato para outro bem concreto, e poderá parecer a alguns remoto demais. Senti a necessidade de assim fazer porque meu tema de pesquisa é bastante distante do repertório mais frequentado por professores e colegas. Por isso, com esse trabalho também supri a necessidade de construir não apenas meu objeto de pesquisa, mas o próprio fenômeno que abordo.

### 1.3 CONVENÇÕES

Para não poluir demasiadamente as notas de rodapé, as referências completas de livros (com números de edição e tradutores, por exemplo), artigos *online* (*sites* e datas de acesso) e periódicos de época (arquivos em que foram encontrados) constarão apenas na seção Referências. Apesar dessa violação das normas estabelecidas, utilizei, para o formato das notas e referências, os modelos propostos pela Biblioteca Central da PUCRS.<sup>34</sup> Todas as traduções de obras citadas no original francês, inglês ou espanhol são minhas. Atualizei a ortografia (seguindo o acordo de 1990 que entrou em vigor em 2009) de todos os documentos de época citados (jornais, atas, estatutos, etc.), bem como corrigi erros óbvios de gramática ou pontuação. Quanto aos nomes próprios, procurei atualizá-los quando se tratava de personagens mais conhecidos, cujos nomes hoje em dia parecem ser utilizados mais em sua forma moderna (Murilo Furtado e não Murillo, por exemplo). Mantive no original, no entanto, nomes consagrados até hoje, como *Theatro*, e não *Teatro*, São Pedro.

Todas essas convenções foram assumidas no intuito de facilitar a leitura, e por isso também pouparei o leitor do estilo confessional em primeira pessoa utilizado nessa introdução. Passarei a fazer uso do sujeito impessoal, que em si ajuda a conferir um toque de credibilidade aos trabalhos e agrada à maioria dos historiadores.

<sup>33</sup> Preocupação que advogo seguindo as palavras de WEBER, 2004, p. 3.

<sup>34</sup> PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo de Referências Elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. 2008. Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelos>>.

## 2. SER MÚSICO

Quem é o músico? Um instrumentista, um cantor – um intérprete? Ou um compositor, um autor – um artista? Pensando por outro ângulo: seria um trabalhador, um profissional como qualquer outro? Ou qualquer amador também merece o título de músico? É mais difícil do que parece tentar definir esse indivíduo. O próprio músico, diga-se de passagem, tem dificuldade em apresentar-se. Optar por uma única dessas categorias parece insuficiente. Além disso, como o pintor e o escultor, o músico desempenha uma atividade artística que parece escapar à descrição geralmente reconhecida de profissão. É comum ele passar pela seguinte situação na época do vestibular (para os que optam pelo ensino universitário de música, nem de longe o único possível): ao responder que pretende fazer Música quando lhe perguntam qual sua opção de carreira, ouve de réplica um preocupado “Sim, mas o que vais fazer para viver?”.<sup>35</sup>

Afinal, o que faz um músico para viver? É possível viver da música? E o que faz de um músico um músico? O diploma universitário? O pagamento recebido ao final de uma apresentação? A maestria num instrumento? O que diferencia um amador de um profissional? A auto-definição? Basta declarar-se músico? E qual a diferença entre um pandeirista de fim-de-semana, um saxofonista que toca em casamentos, um violinista de orquestra e um flautista de choro? Seria o tempo dedicado à atividade que faria o profissional? E os músicos que desempenham atividades anexas, extras?

Essas questões servem apenas para apontar a problemática em torno do “ser músico”. Não se procurará, aqui, responder a todas elas. Tampouco se fará um balanço atualizado sobre o complexo estado da profissão musical e artística, no Brasil ou no mundo. A sociologia das profissões parece vir se dedicando ao assunto, conforme indicado por Eliot Freidson em artigo intitulado “As profissões artísticas como desafio à análise sociológica”: “De todas as profissões reconhecidas da sociedade industrial contemporânea, aquelas ligadas às artes são as mais ambíguas e constituem o mais perigoso desafio à análise teórica dos ofícios e do trabalho”.<sup>36</sup> Isso porque, para Freidson, as profissões artísticas (pintura, escultura, escrita, canto, dança e outras) não conhecem o mesmo grau de “profissionalização” de outras categorias, que procuraram

ligar às universidades suas instituições de formação, fazendo dessas ocupações, com isso, vocações dignas das aspirações burguesas, ligando-as à alta cultura (em

---

<sup>35</sup> Faço essas observações baseada em minha própria experiência de musicista (flautista de orquestra), e pela observação e conversa com meus colegas de profissão.

<sup>36</sup> FREIDSON, Eliot. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. **Revue française de sociologie**, vol. 27, n. 27-3, 1986, p. 431. [Online].

oposição ao artesanato qualificado) através da participação no mundo da teoria abstrata e do ensino superior.<sup>37</sup>

Seguindo Freidson, as profissões ditas “artísticas”, por sua vez, mesmo em países em que as instituições de ensino superior acolheram as artes muito mais facilmente que em outras partes (como os Estados Unidos),

a formação dos artistas é, no geral, mais próxima da dos artesãos. Ela comporta muito poucos aspectos teóricos e abstratos. Os artistas são formados em ateliês que eram e ainda são com frequência independentes e privados, sem ligação com as universidades. Pode-se dizer, globalmente, que a formação nas profissões de artista se assemelha muito à dos homens de lei, médicos e outros no século XIX, *antes* do estabelecimento da “profissionalização”; assim, elas escapam à definição reconhecida das profissões liberais.<sup>38</sup>

As profissões liberais, ou “certificadas”, para Freidson, geralmente sancionam a formação universitária com um exame de habilitação ou licenciamento controlado por uma associação, que “autoriza o titular a praticar seu ofício seja oferecendo seus serviços diretamente ao público, seja através do status de assalariado em empregos reservados apenas aos possuidores desses títulos”.<sup>39</sup>

Nesse sentido, por exemplo, é que a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), responsável pela regulamentação da advocacia no país, é criada em 1930. Uma tentativa de fazer o mesmo para os músicos se dá através da Lei nº 3.857, de 22/12/1960, que cria a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Para uma definição sobre quem é o músico, portanto, pode-se recorrer a esta lei:

Art. 29. Os músicos profissionais, para os efeitos desta lei, se classificam em:

- a) compositores de música erudita ou popular;
- b) regentes de orquestras sinfônicas, óperas, bailados, operetas, orquestras mistas, de salão, ciganas, jazz, jazz-sinfônico, conjuntos corais e bandas de música;
- c) diretores de orquestras ou conjuntos populares;
- d) instrumentistas de todos os gêneros e especialidades;
- e) cantores de todos os gêneros e especialidades;
- f) professores particulares de música;
- g) diretores de cena lírica;
- h) arranjadores e orquestradores;
- i) copistas de música.<sup>40</sup>

A lei trata de um tipo específico de músico, o músico profissional. Este, note-se bem, não é definido pelo diploma universitário. É preciso mais (ou menos, dependendo do ponto de vista): apresentar esse diploma à OMB, pagar a taxa anual e receber o “cartão de identidade de músico”. Para os que não têm diploma a apresentar, é preciso fazer um exame para entrar na Ordem. Mesmo

<sup>37</sup> FREIDSON, 1986, p. 433.

<sup>38</sup> *Ibid.*, grifo meu.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>40</sup> JUS BRASIL LEGISLAÇÃO. Leis e Atos Normativos. **Lei 3857/60**. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/128685/lei-3857-60>>.

assim, basta “viver da música” para reivindicar o título de músico, conforme palavras da própria OMB:

Os fiscais e delegados da OMB contribuem para a valorização da música executada ao vivo, seja por músicos diplomados de conservatórios, ou por aqueles músicos autodidatas. Em outras palavras: Nossos critérios para habilitação são apenas a competência e o profissionalismo. Enfim, a Ordem dos Músicos está aberta a qualquer pessoa que respeita e vive da música.<sup>41</sup>

Assim, a OMB não faz o mesmo que a OAB, note-se. Ela sanciona não apenas a formação universitária como a formação autodidata. Não é aqui o momento de entrar na discussão sobre a ação e a validade da OMB, muito criticada, principalmente pelos próprios músicos.<sup>42</sup> Trata-se de apontar a existência da regulamentação da profissão de músico (bastante diferente da regulamentação da profissão de advogado, apesar de a formação de uma Ordem sugerir um parentesco mais próximo). Na prática, essa regulamentação não foi suficiente para esclarecer a posição do músico no território nacional. Mesmo com ela, ainda há dúvida se “músico” é uma profissão ou uma ocupação. Juliana Coli, por exemplo, que dedica um livro ao estudo da profissão de cantor lírico<sup>43</sup>, em artigo sobre o trabalho no campo musical em geral afirma que “[p]odemos entender a profissão do músico enquanto uma forma de ocupação que tende à profissionalização”.<sup>44</sup> Coli faz esta diferenciação por que uma ocupação é definida por estar baseada em “habilidades empíricas, manuais ou mecânicas”, ao contrário da atividade profissional, que “adquire a conotação de habilidade em um campo específico do conhecimento, sustentada por um sistemático corpo teórico”.<sup>45</sup> Segundo Coli, em plena sociedade capitalista pós-industrial a formação do músico ainda se daria de forma artesanal, e este desempenharia um trabalho que “pertence ao universo de valores artesanais que perderam a sua validade na sociedade atual”.<sup>46</sup>

Sem a pretensão de procurar uma definição exata, o músico será pensado como desempenhando uma “função social especializada”, seguindo as palavras de Elias apontadas na Introdução. Mesmo assim, o contraste entre os dois mundos, o do trabalho (profissão) e o do lazer (ocupação) é bastante eloquente.

<sup>41</sup> ORDEM DOS MÚSICOS. CRMG. **Institucional**. Disponível em:

<<http://www.ombmg.org.br/ombmgv2/modules/wfchannel/index.php?pagenum=2>>.

<sup>42</sup> Para uma discussão acadêmica da questão, cf. MENDONÇA, Amaudson Ximenes Veras. **“OMB, OBRIGADO NÃO”**: Análise Social sobre as Relações de Poder na Ordem dos Músicos do Brasil no Estado do Ceará (1998-2003). 133 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2003.

<sup>43</sup> COLI, Juliana Marília. **Vissi d’arte por amor a uma profissão**: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico. São Paulo: Annablume, 2006.

<sup>44</sup> COLI, 2008, p. 97.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>46</sup> *Ibid.*

As funções, ou papéis, que o músico desempenha podem, em suma, ser divididas em dois grandes grupos: no primeiro, mais ligado ao mundo da “ocupação”, ou anterior à profissionalização do ofício, o músico compartilha várias qualidades com o artesão e o artista; no segundo, mais ligado ao mundo da “profissão”, algumas qualidades são compartilhadas com o empregado/funcionário e com o trabalhador/operário. Norbert Elias fala numa “combinação de deveres”, ao analisar o caso dos oficiais da Marinha inglesa, que precisavam reunir algumas das qualidades de um artesão experiente e as de um cavaleiro militar.<sup>47</sup> Talvez seja disso que se trate.

## 2.1 O MUNDO DA OCUPAÇÃO

A música muitas vezes foi associada à ideia de harmonia divina (Idade Média, Renascença) e de sublime ou absoluto (Romantismo). Sua prática, no entanto, quase sempre foi considerada, provavelmente desde a Antiguidade, mero artifício.<sup>48</sup> Isso porque o músico precisa desempenhar um trabalho manual, tradicionalmente desvalorizado, trabalho este que requer uma intensa formação prática, com ênfase no aperfeiçoamento de uma habilidade em determinado instrumento.<sup>49</sup> Apesar de mais que apenas manual, a atividade musical depende do aprendizado de uma técnica específica e apurada. Este aprendizado está baseado numa relação direta com um mestre, dependendo de transmissão oral e pressupondo observação direta e imitação, com grande ênfase para a capacidade de memorização do aluno. O músico, portanto, tem muito de artesão, principalmente no que diz respeito à sua prática e a seu aprendizado. A seguir se verá em que medida.

O ensino do ofício de artesão, desde a Idade Média, esteve ligado às chamadas corporações de ofício. Estas, também chamadas de guildas ou companhias, eram associações de mercadores (ou comerciantes, para alguns) e artífices (ou artesãos) de uma cidade, compostas por mestres, companheiros e aprendizes.<sup>50</sup>

Surgidas especificamente no contexto urbano, todas as corporações detinham privilégios para regular as respectivas atividades. Através de estatutos e regras definiam, por exemplo, os horários de trabalho, a qualidade dos produtos, a repressão das fraudes, a obrigação de não invadir

---

<sup>47</sup> ELIAS, 2001, p. 93.

<sup>48</sup> Para uma análise inicial sobre o descompasso entre o estatuto da música e do músico na Grécia e em Roma, cf. CERQUEIRA, Fábio Vergara. A imagem pública da música e do músico na Antiguidade Clássica: desprezo ou admiração? *História*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 63-81, 2007. [Online].

<sup>49</sup> Esse tipo de formação persiste até os dias de hoje, em que se continua dando muita ênfase ao “trabalho puramente técnico da habilidade do instrumento, desconsiderando o contexto cultural e psicológico do processo de formação do aluno” (COLI, 2008, p. 93).

<sup>50</sup> Cf. LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, vol. II, p. 285; DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1984, vol. II, p. 256.

outros setores profissionais, a proibição de se ter um número de aprendizes superior ao estabelecido, e assim por diante. Essas prerrogativas eram verdadeiros monopólios, e com o passar dos séculos foram sendo consideradas nocivas “amarras do sistema corporativo medieval” ou um “rígido sistema social” que impedia o florescimento das artes liberais.<sup>51</sup> Observe-se, de momento, que um dos exemplos mais típicos de privilégios garantidos era “o monopólio do qual toda Corporação dispunha para o exercício e o ensino da própria atividade em um determinado território”, o que um autor muito apropriadamente chamou de “prerrogativa pedagógica”.<sup>52</sup>

O ensino nas corporações de ofício implicava um longo aprendizado, que começava em tenra idade, pois os iniciados eram recrutados jovens. No âmbito da profissão naval, por exemplo, conforme apontado por Norbert Elias, os marinheiros aprendiam “seu ofício da única forma possível, começando cedo como aprendizes”.<sup>53</sup> O motivo para isto era de ordem prática:

Era normal que um rapaz jovem começasse sua futura carreira de oficial naval aos 9 ou 10 anos diretamente a bordo. Muitas pessoas experientes achavam que poderia ser tarde demais caso se começasse a ir a bordo somente aos 14 anos, não apenas porque quem o fizesse teria que se acostumar ao balanço do mar e superar o enjôo o mais rapidamente possível, mas também porque a arte de amarrar e dar nós em cordas, a maneira correta de subir ao mastro – segurando o ovém e não a enfrechadura – e várias outras operações mais complicadas somente poderiam ser aprendidas com uma prática longa e exaustiva. Para conhecer as embarcações a vela, as pessoas tinham que trabalhar, ao menos por algum tempo, com suas próprias mãos. Os livros tinham pouca serventia.<sup>54</sup>

Além da precocidade, destaca-se a dependência na transmissão oral e no aprendizado direto, com as próprias mãos. O pintor e o escultor também precisavam passar por esse aprendizado na infância:

Por volta dos doze anos de idade, um menino podia ser admitido como aprendiz no ateliê de um pintor, onde, por um período de dois a seis anos, estudava tudo o que era necessário saber, desde a trituração dos pigmentos e a preparação dos fundos de tela até o desenho e a pintura.<sup>55</sup>

Outros mencionam treze longos anos de treinamento:

Começar como menino de ateliê, estudando por um ano, para adquirir prática no desenho em painel pequeno; depois, servir no ateliê sob orientação de algum mestre, aprender como trabalhar em todos os ramos que pertencem à nossa profissão; e ali ficar e começar o trabalho de cores; e aprender a ferver as colas, e moer os *gessos* [o pó branco usado em pintura]; e obter experiências gessando *anconas* [painéis com moldes], e modelar e raspar as moldagens; dourar e

<sup>51</sup> PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte**: passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 95 e 93.

<sup>52</sup> RUGIU, Antonio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998, p. 24.

<sup>53</sup> ELIAS, 2001, p. 94.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>55</sup> PEVSNER, *op. cit.*, p. 96-97.

estampar; durante o espaço de bons seis anos. Depois ganhar experiência em pintura, embelezamento com mordentes, fazer tecidos de ouro, ganhar prática no trabalho na parede, durante mais seis anos, desenhando todo o tempo, nunca saindo, seja em feriados seja em dias de trabalho.<sup>56</sup>

Dois, seis ou treze anos, não importa. O fato é que todos os artesãos e artistas (a diferença entre os dois se consolidará apenas no século XIX, como se verá), por mais habilidosos que fossem, provavelmente passavam por um período em que viviam como discípulos de um mestre. Leonardo da Vinci fez seu aprendizado no ateliê de Verrocchio, e Michelangelo começou como simples aprendiz no ateliê de Ghirlandaio, apenas para citar alguns dos mais conhecidos. Aqueles que não seguissem os códigos corporativos e estudassem desenhos, modelos de gesso e livros por conta própria, “sem cumprir os sete anos de aprendizado num ateliê” de um mestre local, poderiam ser perseguidos implacavelmente pela guilda.<sup>57</sup>

Os músicos também se organizavam. Estudos revelam a existência de uma confraria de jograis em Arras, na França, em 1175, uma guilda de sacristãos em Londres, em 1240, e uma fraternidade musical em Viena, em 1288.<sup>58</sup> No entanto, essas primeiras organizações ainda não tinham o objetivo protetor de apoiar os interesses profissionais dos músicos, sendo antes fraternidades religiosas. A primeira guilda de organização profissional seria a parisiense Confrérie de St. Julien des Ménétriers, organizada em 1321.<sup>59</sup> As guildas de músicos se desenvolveriam num processo contínuo ao longo dos séculos, mas pode-se dizer que

os objetivos das guildas de músicos plenamente desenvolvidas eram consoantes com os de outras organizações profissionais na Alta Idade Média. Interesses monopolistas eram preenchidos pelo estabelecimento de direitos exclusivos de *performance* pública por membros da guilda, ao lado da adoção de guias de remuneração. Além disso, as organizações permitiam a seus membros o estabelecimento de hierarquias na profissão, a definição de uma jurisdição geográfica, a codificação de regras e princípios para o trabalho do músico, o cultivo de uma ética profissional e o fornecimento de ajuda para membros doentes e famílias de colegas falecidos.<sup>60</sup>

A confraria de St. Julien dos menestréis, que era uma guilda de instrumentistas, parecia mais preocupada em proteger os interesses dos músicos através do estabelecimento de regras em relação a vários aspectos da prática musical do que em formar novos músicos. Mesmo assim, o artigo 7º de

<sup>56</sup> Cennini, *Il libro dell'arte*, sobre o período do início da Renascença. *Apud* BURKE, Peter. **O Renascimento italiano**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010, p. 66-67 (grifos do autor).

<sup>57</sup> PEVSNER, 2005, p. 125-126, em que é narrado o caso de Giovanni Battista Paggi contra a guilda dos pintores de Gênova.

<sup>58</sup> Respectivamente, a Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras, a City of London Guild of Parish Clerks e a Nicolai-Bruderschaft. Cf. SLOCUM, Kay Brainerd. *Confrérie, Bruderschaft and Guild: the formation of musicians' fraternal organisations in thirteenth- and fourteenth-century Europe*. **Early Music History**, vol. 14, out. 1995, p. 257-274. [Online].

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 258.



seus estatutos fixava a duração do aprendizado em seis anos, que só poderiam ser diminuídos com a autorização do superior máximo da organização.<sup>61</sup>

Os compositores, por sua vez, eram geralmente treinados como intérpretes, sendo que grande número frequentava escolas corais de capelas e catedrais. Não havia treinamento formal em composição, mas mesmo assim não era difícil “identificar a escada que subia um indivíduo em particular”, numa espécie de “sucessão apostólica de relações mestre-aluno ligando os grandes dos Países Baixos aos compositores italianos do século XVI e os italianos aos principais alemães do século XVII”.<sup>62</sup> O importante a enfatizar, aqui, é que apesar da reprodução da música ser organizada (em igrejas, cidades e cortes) sua produção não era. Assim, o papel do compositor era pouco diferenciado: “embora a palavra *compositore* ocorra algumas vezes, o termo mais comum é *musico*, muito mais vago, que às vezes não faz distinção entre alguém que inventa uma melodia e alguém que a toca”.<sup>63</sup> Todos os 49 compositores da “elite criativa” analisada por Peter Burke no Renascimento italiano, por exemplo, “eram considerados escritores de teoria da música, ou cantores, ou instrumentistas, como podem sugerir alguns de seus nomes, como Alfonso della Viola e Antonio degli Organi”.<sup>64</sup> É preciso levar em conta, além disso, que a arte de compor, até o século XVI, é a arte do contraponto vocal<sup>65</sup>, uma prática improvisatória, transmitida e ensinada oralmente. Não que não houvesse composição, mas se trata de uma estética *writing-indifferent* [indiferente à escrita], na qual “percepções de autoria necessariamente seriam muito diferente do que se tornariam mais adiante”.<sup>66</sup>

Por outro lado, estudos revelam que a partir do século XVI, quando a música instrumental começa a se autonomizar em relação à música vocal e a profissionalização do compositor começa a se instituir, existe uma grande diferença de *status* social e cultural entre os próprios músicos, o que dificulta muito qualquer tipo de generalização sobre sua formação:

É, portanto, particularmente importante [...] enfatizar vigorosamente esta diferença de situação cultural e social entre o compositor de polifonia vocal,

---

<sup>61</sup> SLOCUM, 1995, p. 269.

<sup>62</sup> BURKE, 2010, p. 74. Burke nomeia essa sucessão: “Josquin ensinou Jean Mouton que ensinou Adriaan Willaert, nascido nos Países Baixos e que foi para Veneza e ensinou Andrea Gabrieli que, no final de nosso período, ensinou seu sobrinho Giovanni Gabrieli que ensinou Heinrich Schütz”.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> O contraponto é a técnica utilizada para a composição de polifonia, o canto de duas (às vezes mais) linhas melódicas simultâneas, de maneira homogênea e consonante, geralmente sobre uma dada melodia. O oposto da polifonia seria a monodia do cantochão, em que todos cantam a mesma coisa ao mesmo tempo. Na polifonia, são cantadas coisas diferentes ao mesmo tempo, num todo consoante.

<sup>66</sup> WEGMAN, Rob C. From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 49, n. 3, outono 1996, p. 478. [Online]. Esse extenso artigo faz uma excelente análise sobre o início da separação entre as funções de tocar/cantar e compor, bem como o início do uso do termo “compositor” para denotar uma nova função do músico.

músico erudito pertencente na maioria das vezes ao mundo dos clérigos, e o instrumentista, membro da corporação dos menestréis, cuja atividade musical, sobretudo manual, se inscreve numa tradição puramente oral até a aurora do século XVI.<sup>67</sup>

Essa hierarquização da condição dos músicos pode ser recuada até Boécio (480-524), filósofo romano dos primórdios do cristianismo, em seu *De institutione musica*, uma importante fonte para os teóricos da música da época carolíngia até o *Quattrocento* italiano.<sup>68</sup> A filosofia de Boécio, que estabelece uma hierarquia entre os sentidos (a audição é superior à visão), influencia a própria concepção das funções do músico, rigidamente diferenciadas:

Em primeiro lugar, o teórico que reflete de maneira puramente abstrata sobre a organização e a função da música; depois, o compositor e, em seguida a este, o crítico que julga, segundo critérios científicos, o valor das composições. Em último lugar vêm o instrumentista ignorante e o cantor, que executam a música sem compreendê-la.<sup>69</sup>

Existe, portanto, uma diferença entre compor e apenas tocar. Isso transparece, séculos adiante, no fato de nenhum compositor fazer parte da corporação de menestréis de Paris (uma confraria formada unicamente por compositores será constituída mais adiante no século XVI):

A corporação medieval de instrumentistas chamada de “Ménéstrandise”, devotada a St. Julien, reúne sobretudo os músicos populares, aqueles que se encarregam de animar os festejos públicos (festas, procissões, entradas etc.) ou privados (casamentos, banquetes etc.). Os instrumentistas ligados em particular aos palacetes ou castelos são mais independentes, mas são obrigados a se filiarem à comunidade. Claro está que nenhum compositor faz parte da corporação.<sup>70</sup>

Lembre-se também que a prática pessoal de um instrumento musical, para deleite íntimo e caseiro, começará a se desenvolver somente a partir dessa época, meados do século XVI, em particular na Itália, onde tocar deixa de ser apenas coisa de profissionais: “os próprios cortesãos e até os príncipes começaram a interessar-se por cantar e tocar instrumentos. [...] Mesmo em Roma, um papa como Leão X não se contentava em cantar: chegou mesmo a compor, e, segundo diziam, era incomparável no alaúde”.<sup>71</sup> A música passa a fazer parte de uma nova arte de viver, e “ainda mais surpreendente é constatar a que ponto a prática musical amadora expandiu-se até nas camadas

<sup>67</sup> VACCARO, Jean-Michel, *La Musique de luth em France au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, C.N.R.S., 1981, p. 18, *apud* SUPIČIĆ, Ivo. L’histoire sociale de la musique em France: Quelques aspects de base (I). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 19, n. 2, dez. 1988, p. 245. [Online].

<sup>68</sup> FERRAND, Françoise. Pensar a música na Idade Média. In: MASSIN, Jean & Brigitte (org.). *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 126.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>70</sup> VACCARO, 1981, p. 19, *apud* SUPIČIĆ, 1988, p. 245.

<sup>71</sup> OUVRARD, Jean-Pierre. A música no século XVI: Europa do Norte, França, Itália, Espanha. In: MASSIN, *op. cit.*, p. 241 e 242

burguesas da sociedade. Os inventários feitos depois das mortes bem o atestam: os instrumentos eram numerosos, sobretudo as espinetas, os alaúdes, as guitarras e as cítaras”.<sup>72</sup>

Isso na Itália, porque na França,

[a] música instrumental, apesar de presente em toda parte da vida cotidiana da elite social e intelectual da época, permanece sendo a atividade de uma corporação especializada. Tocar um instrumento constitui uma função particular para a qual se recebe salário ou recompensa. Salvo raras e tardias exceções, a prática pessoal de um instrumento musical ainda não faz parte da cultura individual.<sup>73</sup>

É importante observar, nesse âmbito, que a autonomia da música instrumental (composta visando apenas o instrumento, sem o apoio da voz) só se firmaria de fato no século XVII, com o aperfeiçoamento da fabricação dos instrumentos, sobretudo da família dos violinos:

A grande evolução da música instrumental, e particularmente da que era executada por conjuntos musicais, com suas novas formas de concerto, sonata e outras, só teve início no século XVII, tornada em parte possível pelo desenvolvimento do artesanato ao qual estavam ligadas novas técnicas de produção mais aperfeiçoadas, das quais dependia o fabrico de certos instrumentos. Até então, a música vocal predominava sobre a instrumental, em quantidade e em qualidade; e ainda no século XVI a primeira exercia sobre a segunda uma influência mais ou menos acentuada.<sup>74</sup>

Da mesma forma, o amadorismo musical se expandiria nos meios burgueses, sobretudo na Alemanha, e no século XVIII ajudaria a burguesia “a tomar consciência de si mesma”.<sup>75</sup> Este mesmo século veria, por outro lado, “um acontecimento de imensa importância para a vida musical”: o nascimento da crítica musical.<sup>76</sup>

Antes de passar a isso, mais algumas palavras sobre o ensino da música. Apesar de um véu de obscuridade se estender sobre a maneira como se dava o aprendizado dos músicos, é mais que provável que este ocorresse também em tenra idade. Quanto mais se avança nos séculos mais há registros de compositores e instrumentistas que começam cedo sua educação musical, como meninos cantores em coros de igrejas ou como aprendizes de algum mestre de capela. Guillaume

<sup>72</sup> OUVRARD, Jean-Pierre. A música no século XVI: Europa do Norte, França, Itália, Espanha. In: MASSIN, 1997, p. 242.

<sup>73</sup> VACCARO, Jean-Michel, *La Musique de luth em France au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, C.N.R.S., 1981, p. 18, *apud* SUPIČIĆ, 1998, p. 246.

<sup>74</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XVII. In: MASSIN, *op. cit.*, p. 324. Note-se também que uma guilda de fabricantes de instrumentos musicais se separaria da guilda parisiense de instrumentistas justamente na virada do século, em 1599. Cf. HUNT, John N. Jurors of the Guild of Musical Instrument Makers of Paris. *The Galpin Society Journal*, vol. 51, p. 110-113, jul. 1998. [Online].

<sup>75</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XVIII. In: MASSIN, *op. cit.*, p. 413.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 414. Sobre a questão da autonomia estética da música instrumental na Alemanha, e comentários sobre a crítica musical, cf. VIDEIRA JÚNIOR, Mario Rodrigues. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. 244 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Dufay (c.1400-1474), por exemplo, teria começado seus estudos musicais como menino cantor da catedral de Cambrai aos 9 anos de idade. Josquin Des Prez (c.1450-1521) já trabalhava como cantor na catedral de Milão aos 19 anos.<sup>77</sup> Não é incomum, já no século XVII, descobrir vários exemplos de músicos aos vinte anos como organistas de alguma catedral ou basílica. Isso acontecia porque historicamente as igrejas eram lugares privilegiados para se fazer música erudita, sendo os principais empregadores de músicos:

Com seus mestres de capela, as catedrais eram na época verdadeiros conservatórios de música. No século XV, como no XVI, as catedrais das províncias do Norte (Flandres, Países Baixos) detinham tal fama, que todas as cortes da Europa para lá mandavam enviados em busca de belas vozes. [...]

Com efeito, nas *maîtrises de chapelle* das catedrais, os meninos eram inicialmente formados como cantores. Ali também aprendiam a técnica instrumental, e, caso demonstrassem talento, depois de dominar as técnicas da escrita musical, tornavam-se compositores. Mais tarde, essas crianças podiam ir parar tanto nas fileiras das *maîtrises* das catedrais e das capelas quanto nas confrarias de tocadores de instrumentos.<sup>78</sup>

Um exemplo desse tipo de formação é fornecido por Pamela F. Starr em sua análise da carreira de quatro músicos do século XV: Jean Cordier, Jean Puylois, Jacob Obercht e Josquin Des Prez. Os “currículos” desses músicos, muito similares, poderiam começar todos da seguinte maneira:

[N]ascido numa cidade ou aldeia dos Países Baixos ou da França do Norte; admitido aos sete ou oito anos numa *maîtrise*, escola coral de uma cidade grande ou município das vizinhanças de onde nasceu; intenso treinamento, até a adolescência, em leitura, escrita, gramática, aritmética, rudimentos de teologia e – mais importantes de todas – na arte e práticas da sagrada *performance* musical. Ao fim dos estudos, o jovem músico podia, e geralmente o fazia, assumir o cargo de cantor no coro onde fora treinado, ou numa igreja próxima, onde poderia celebrar o Opus Dei através do canto, da improvisação polifônica sobre cantochão e da *performance* de polifonia escrita. Ali, em geral recebia as ordens sacras, talvez até fosse ordenado padre, com o plano de seguir carreira dentro da igreja. O que ele fizesse a seguir para complementar sua educação – de que maneira explorava as habilidades aprendidas na *maîtrise* e o talento natural de que era dotado numa carreira de distinção, ou pelo menos de realização profissional usual – dependia inteiramente ao próprio músico.<sup>79</sup>

Os músicos que não seguissem esse caminho, nem o da corporação, poderiam ainda recorrer à universidade. A música ocupava um lugar no *quadrivium* ao lado da aritmética, da geometria e da astronomia, no grande conjunto das sete artes liberais (que ainda eram formadas pelo *trivium*: gramática, lógica e retórica). Esse estudo musical enquanto parte essencial do *quadrivium* enfatizaria

<sup>77</sup> GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. **A history of western music**. 5. ed. Nova York: W. W. Norton & Company, 1996, p. 141 (Dufay) e p. 174 (Josquin).

<sup>78</sup> OUVRARD, Jean-Pierre. A música no século XVI: Europa do Norte, França, Itália, Espanha. In: MASSIN, 1997, p. 238.

<sup>79</sup> STARR, Pamela F. Musical entrepreneurship in 15th-century Europe. **Early Music**, vol. 32, n. 1, p. 119, 2004. [Online].

os elementos matemáticos do som, isto é, a *musica especulativa* (a teoria), em oposição à *musica practica* (a composição).<sup>80</sup> Os estudos universitários seriam divididos em quatro anos, em que se estudaria gramática, retórica, dialética, aritmética e *musica Boetium*, pelo menos no caso da universidade de Oxford.<sup>81</sup> Mesmo assim, é interessante constatar que “muitos compositores – entre os maiores – não parecem, até segunda análise, ser produtos da universidade: nem Machaut, nem Dunstable, nem Ockeghem, nem Josquin”.<sup>82</sup> No entanto, é preciso assinalar que “diversos compositores de elite tinham diplomas; Guillaume Dufay era bacharel em lei canônica, e Johannes de Tinctoris doutor em lei e teologia”.<sup>83</sup> Assim, a grande questão que restaria a esclarecer seria a relação entre “o ensino recebido pelos músicos nas *maîtrises* eclesiásticas (que desde o início do século XV comportava um ensino geral) e o que eles iam buscar nas universidades”, pois “os arquivos de todas as *maîtrises* são ricos em informações sobre as crianças que são enviadas na época da mudança de voz ou em outro momento para os ‘estudos’ ou para as ‘escolas’”.<sup>84</sup>

Estudos mais recentes sobre o estudo medieval da música na Universidade de Paris revelam, no entanto, que

No início da Idade Média, *quadrivium musica* (o estudo de proporções matemáticas abstratas) era parte do programa educacional das artes liberais; o texto fundamental era o *De institutione musica*, de Boécio. Com o surgimento das universidades no século XIII, os objetivos da educação e o conteúdo do currículo mudaram dramaticamente. A lógica aristotélica e a ciência natural virtualmente extinguiram o interesse pelo *quadrivium* – e necessariamente pela música – a nível universitário. A análise de currículos, métodos de ensino, *questiones disputates* (um derivativo do debate universitária) e exames de estudantes na Universidade de Paris revela que a música não tinha espaço no programa educacional oficial da universidade. Poucas fontes, no entanto, indicam que o *De institutione musica* de Boécio ainda despertava interesse em alguns círculos, particularmente em Oxford e na Europa Central, no século XIV.<sup>85</sup>

A questão do peso do ensino de música nas universidades é controversa, portanto. O que interessa para um trabalho do fôlego de um mestrado como este aqui, no entanto, é mostrar que o músico sempre teve diversos ambientes para sua formação. Em qualquer deles, ao que tudo indica, devia começar cedo, principalmente para se tornar um perito na prática de um instrumento. Mozart, menino prodígio, é o paradigma da tenra idade ao extremo: começa a se interessar por música aos três anos, aos quatro já toca, aos cinco compõe, e aos seis faz sua primeira turnê de apresentações.

<sup>80</sup> SEAY, Albert. Review. **Comparative Literature**, vol. 11. N. 4, outono 1959, p. 368-369. [Online].

<sup>81</sup> CARPENTER, Nan Cooke. The study of music at the University of Oxford in the Renaissance (1450-1600). **The Musical Quarterly**, vol. 41, n. 2, abril 1955, p. 191. [Online]. Note-se que estudar música era sinônimo de estudar o já citado livro de Boécio, *De institutione musica*.

<sup>82</sup> LESURE, F. Review. **Revue de Musicologie**, vol. 46e, n. 122e, dez. 1960, p. 230. [Online].

<sup>83</sup> BURKE, 2010, p. 72.

<sup>84</sup> LESURE, *op. cit.*, p. 230.

<sup>85</sup> DYER, Joseph. Speculative ‘musica’ and the medieval University of Paris. **Music & Letters**, vol. 90, n. 2, 2009, p. 204. [Online].

Mesmo no caso de um músico mediano, considerava-se e considera-se que quanto mais cedo ele começar, melhor.

(Dando outro salto no tempo e indo para Porto Alegre no início do século XX, essa marca de precocidade também pode ser detectada no Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio grande do Sul, por exemplo, sendo possível estabelecer pelos Livros de Matrícula, com registros a partir de 1914, a idade com que os alunos foram admitidos, sendo alguns os seguintes: Dora Assmuss aos 11 anos (em 1915), Sotero Cosme aos 12 anos (em 1917), Demóphilo Xavier aos 12 anos (em 1918), Paulo Coelho aos 9 anos (em 1919), Radamés Gnattali aos 14 anos (em 1920), Carlos Barone aos 9 anos (em 1921), Antonietta Barone aos 11 anos (em 1922), Luiz Cosme aos 15 anos (em 1923).<sup>86</sup> Vários inclusive devem ter começado os estudos não “formais” ainda antes, como é o caso de Radamés Gnattali, que começou os estudos de piano aos 3-4 anos de idade, com a mãe, que, além de dona de casa, tocava piano<sup>87</sup>. A mãe de Radamés, Adélia Fossati, era filha de uma família em que vários irmãos se tornariam músicos profissionais. O pai de Radamés, Alessandro Gnattali, também era músico (fagotista e maestro), e sua atuação na cena musical de Porto Alegre será visível no capítulo 4.)

Aqui entra em cena outro elemento histórico da formação do músico, em comum com a tradição dos ofícios artesanais: a família. A estrutura da tradição familiar, antiga, é que explica, para Elias, “por que famílias de artistas como os Mozart, ou os Bach são tão comuns na Alemanha”.<sup>88</sup> O pai de Mozart, Leopold, também era músico (conhecido, inclusive, por escrever um manual para violino), e por sua vez filho de uma família de artesãos (o pai e o irmão eram encadernadores). Bach estudou com o pai e com um irmão e ensinou música a seus muitos filhos, que também se tornariam músicos. Beethoven aprendeu com o pai, que também tinha um pai músico. Na França também eram encontradas essas famílias, como os Couperin, “daquelas tribos de músicos produzidas pela sociedade de antigamente”, bem como na Itália, onde “a família Scarlatti se deslocava, agia, ocupava os espaços com o *esprit de corps* e a disciplina de uma verdadeira tribo siciliana”.<sup>89</sup> Como afirma Elias, “[n]o interior de tal estrutura era comum o pai assumir o papel de mestre e ensinar ao filho as artes do ofício, talvez até mesmo desejando que algum dia o filho excedesse sua própria perícia”.<sup>90</sup> Somente no século XIX a carreira do músico se tornaria mais móvel:

<sup>86</sup> Alguns podem ter sido admitidos antes dessas datas, visto que em alguns registros não consta se esta é a primeira matrícula e os livros de matrícula do período anterior a 1914 não constarem em arquivo. LIVRO de Matrícula nº 1, nº 2 e nº 3 do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. (IA-UFRGS).

<sup>87</sup> Depoimento extraído da seção “Autobiografia” do site oficial Radamés Gnattali, disponível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>.

<sup>88</sup> ELIAS, 1995, p. 26n.

<sup>89</sup> BEAUSSANT, Philippe. A música barroca da França “clássica”; As invenções italianas do espírito barroco. In: MASSIN, 1997, p. 364 (Couperin) e 346 (Scarlatti).

<sup>90</sup> ELIAS, 1995, p. 26.

Ele já não provinha – como em geral acontecia até o século XVIII – de famílias de músicos, numa linhagem de pai para filho respaldada pelo espírito corporativo. Ao contrário, tinha origem social e profissional das mais diversificadas, como demonstram os casos de Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Franck e Wagner.<sup>91</sup>

Mas recuemos novamente, em busca de mais exemplos. No caso da Itália renascentista, no recorte de 600 artistas e escritores estudados por Peter Burke, “[d]e fato, os artistas tendiam a ser filhos de artesãos e donos de ateliês”; além disso, “quanto mais próxima é uma atividade da pintura ou da escultura, maior a chance de o filho desse artesão se tornar um artista”.<sup>92</sup> Assim, “[é] claro que as artes ficavam nas famílias”, sendo alguns exemplos os de Masaccio, cujo “irmão Giovanni era pintor, e Giovanni teve dois filhos, um neto e um bisneto que eram também pintores”, Ticiano, que “tinha um irmão e um filho artistas” e Tintoretto, que “tinha dois filhos artistas, além da filha, Marietta”.<sup>93</sup> Burke se pergunta sobre o significado dessas “dinastias artísticas”. Uma explicação seria que “na Itália do Renascimento, a pintura e a escultura eram negócios de família, assim com uma quitanda ou uma tecelagem”. Mas a explicação mais eloquente talvez seja a de que “[o]s regulamentos das guildas encorajavam os negócios de família reduzindo as taxas de adesão para os parentes dos mestres”, e que “[a]o mestre era também permitido tomar um parente como aprendiz, sem pagar taxa”.<sup>94</sup>

No âmbito das corporações, a relação entre professor e aluno era uma relação de mestre e discípulo, mas também era uma relação familiar, em que ambos tinham obrigações. O jovem iniciado morava com o mestre de quem recebia os ensinamentos, mas “[e]m compensação, o mestre esperava que o aprendiz lhe prestasse toda sorte de serviços”.<sup>95</sup> Um contrato entre um aprendiz e dois menestréis de Dijon fornece uma amostra dessas “cláusulas recíprocas”:

Nesse contrato o aprendiz se associa a dois mestres em períodos consecutivos de três anos; ele jura servi-los e trabalhar para aprender a tocar o instrumento que eles achassem o mais adequado. Em contrapartida eles supririam suas necessidades, e no fim do período eles lhe pagariam quatro francos de ouro e comprariam para ele um instrumento como o que ele viesse tocando.<sup>96</sup>

O mesmo se dava no caso de um jovem pintor ou escultor. Quando da criação da Académie Royale de Peinture et de Sculpture (fundada em 1648), a Academia de Paris, que justamente procurava se manter afastada das corporações, o principiante devia fazer seu aprendizado prático “no ateliê, ou, para ser mais exato, na oficina de seu mestre, onde continuava a morar e sob cujas

<sup>91</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XIX. In: MASSIN, 1997, p. 672.

<sup>92</sup> BURKE, 2010, p. 61.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> PEVSNER, 2005, p. 97.

<sup>96</sup> SLOCUM, 1995, p. 269.

ordens continuava a trabalhar quase da mesma maneira que na Idade Média”.<sup>97</sup> Além disso, os filhos dos acadêmicos não precisavam pagar para assistir aos cursos, e o fato de ser considerada “natural a transmissão de uma profissão de pai para filho [...] mostra que ainda estamos longe da concepção da arte e do artista que irá prevalecer no século XIX”.<sup>98</sup>

Por outro lado, um autor aponta que nas origens das corporações de ofício parecem estar as *schola*, associações de artesãos, da Roma antiga. O que interessa apontar, com isso, é o fato de que “o uso do termo ‘escola’ para indicar o lugar e as formas de um tirocínio não morreu nem mesmo hoje quando se diz que ‘Fulano’ provém da escola de ‘Ciclano’, em que este último pode ser não só um professor ou um erudito, mas também um marceneiro ou um açougueiro”.<sup>99</sup> Em música, até os dias de hoje isso é das coisas que mais conta. Os currículos (e as biografias) continuam a ser escritos assim. A primeira maneira de apresentar a si mesmo ou a outrem é dizer com quem se estudou (o nome de seu professor), ou então referir a escola em que se obteve a formação musical, como a escola russa, a escola francesa etc. Um exemplo de como isso se manifesta hoje em dia aparece no artigo de José Alberto Salgado e Silva, “Observações sobre uma orquestra”, em que é identificada a importância de uma “linhagem artística” ou “linha de formação” nos discursos dos integrantes da orquestra, que veem essa linhagem como uma “escola”, sendo que “a menção de ascendência/descendência é recíproca nas falas de discípulos e mestre”.<sup>100</sup>

Essa linhagem formativa, ou linhagem pedagógica, também é mencionada por Henry Kingsbury ao analisar, entre outras coisas, a transmissão de prestígio num conservatório universitário norte-americano:

As linhagens pedagógicas apresentadas no quadro do conservatório são indicações de autoridade musical, e portanto são fontes potenciais de recrutamento de estudantes para os professores. “Estude comigo”, diz a mensagem implícita, “e eu o apresentarei à maneira que a música foi transmitida a mim por estes mestres”.<sup>101</sup>

Além da importância da linhagem pedagógica, que é deliberadamente invocada nos currículos atuais e que pretende apresentar o músico como um “mantenedor de uma distinta e ilustre herança musical”<sup>102</sup>, o ensino musical passou a atribuir grande importância à formação do músico como solista, o que se deveria a “uma determinada mentalidade romântica do ‘artista puro’

<sup>97</sup> PEVSNER, 2005, p. 148.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>99</sup> RUGIU, 1998, p. 25-26.

<sup>100</sup> SILVA, José Alberto Salgado e. Observações sobre uma orquestra. **Cadernos do Colóquio 2001**. Rio de Janeiro, PPGM/CLA/Uni-Rio, ano IV, ago. 2003, p. 29. [Online]

<sup>101</sup> KINGSBURY, Henry. **Music, Talent and Performance** – A Conservatory Cultural System. Philadelphia: Temple University Press, 1988, p. 45. [Online]

<sup>102</sup> *Ibid.* “A mensagem implícita é que se a pessoa estudar com um professor específico, então ela entrará numa linha específica de descendência musical”.



que está vinculada à ideia da ‘carreira solo’ e ao conceito de ‘vocação’, elemento relacionado ao contexto da formação dos músicos, sob uma perspectiva simbólica do artista enquanto solista”.<sup>103</sup>

Isso talvez possa ser referido a outro aspecto da própria condição do artista-artesão: a possibilidade dele se tornar dono de sua própria oficina.

Concluído seu aprendizado, o jovem saía como oficial e alguns anos depois podia tirar seu certificado de mestre da guilda local de pintores ou da associação à qual os pintores pertencessem, e só então tinha permissão para estabelecer-se por conta própria.<sup>104</sup>

Após o período de aprendizado existia a possibilidade de se chegar ao comando. Nos séculos XVII e XVIII, tornar-se mestre, trabalhando em ateliê próprio, ainda era uma possibilidade. No caso francês, onde existia a Academia de Paris, o jovem artista “podia filiar-se a uma corporação de pintores, em qualquer cidade da França, bastando-lhe apresentar um atestado do seu mestre na academia de que ele havia cumprido o período regulamentar de aprendizagem no ateliê e na academia. Esta era a prática medieval tradicional”.<sup>105</sup> Mas também havia um caminho alternativo, que era postular a dignidade superior de acadêmico. Essa carreira definida apresentava, segundo Pevsner, claras vantagens:

Ela despertava a ambição do jovem artista desde o momento de seu ingresso no curso básico. De fato, ele podia contar com uma progressão gradual na carreira até o nível de *académicien*, e como o número de acadêmicos era ilimitado, todo pintor ou escultor talentoso (e sensato) tinha todas as chances possíveis de mais cedo ou mais tarde alcançar esse objetivo, que era apenas o começo de uma nova ascensão, que o levaria talvez à dignidade almejada de professor, ou mesmo de reitor.<sup>106</sup>

No século XVIII, portanto, apesar de “ainda vigorar o sistema medieval de aprender o ofício de pintor no ateliê particular de um mestre”, a academia se configurava como “uma instituição à parte, voltada exclusivamente para as belas-artes”.<sup>107</sup> Os membros das guildas eram criticados como “mera gente de ofício”, “simples artesãos”, mas as academias, por sua vez, passam a ser vistas como transformadoras da arte numa mera disciplina. Surgem novas ideias sobre a arte, e, no fim do século se daria, segundo Gombrich, uma “ruptura na tradição”. Afinal, “as academias e exposições, os críticos e *connoisseurs*, tinham-se esforçado por introduzir uma distinção entre Arte com A maiúsculo e o mero exercício de um ofício, fosse o de pintor ou de construtor”.<sup>108</sup>

<sup>103</sup> COLI, 2008, p. 93.

<sup>104</sup> PEVSNER, 2005, p. 97.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 215 e 207.

<sup>108</sup> GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000, p. 499.

(Isso não é uma novidade absoluta: já no século XVI se concebia “romper completamente com o sistema medieval de guildas de artistas”, porque “um artista não devia estar na mesma situação de dependência do artesão”.<sup>109</sup> Leonardo da Vinci e Michelangelo são exemplos de artistas que com suas vidas exemplificam uma mudança na posição do artista.)

No século XIX é que se daria a “revolução permanente”.<sup>110</sup> Mas depois da extinção das guildas e, conseqüentemente, do aprendizado regulamentado em oficinas ou ateliês, as academias também seriam criticadas, pois nenhum dos novos artistas se interessava pelos aspectos ensináveis da arte:

A nova geração não tinha como reconhecer a *raison d'être* das academias, pois para o gênio todo ensino devia ser supérfluo; de mais a mais, os românticos não se interessavam pela educação dos talentos menores e dos artesãos. Para eles, só o que interessava era a Arte (com a maiúsculo); os que não se sentiam grandes artistas não deviam se meter a desenhar, pintar ou esculpir.<sup>111</sup>

Aí é que se dá a ascensão ao *status* de artista, não mais de artesão: “Só agora – ou como diziam os artistas: agora, enfim – a arte não era mais um artesanato, um ofício manual”.<sup>112</sup> Quanto ao ensino da arte, Pevsner aponta que não faltavam sugestões de reforma:

“Não gaste muito tempo fazendo cópias; experimente inventar, uma atividade beatífica!” [Kleist]. [...]  
 “Aquele que crê num sistema, arrancou do coração todo amor universal” [Wackenroder]. [...]  
 “Isso não se aprende como se aprende a contar; a arte é livre, não é assunto para professores” [Heinse]. [...]  
 “Deixem que cada um trabalhe à sua maneira, segundo sua forma de expressão, e ajudem o estudante com seus conselhos, em vez de lhe impor a regra” [Friedrich].<sup>113</sup>

No âmbito da profissão musical, no século XVII esta continuava organizada em guildas ou corporações, “e continuou a ser regida por toda uma série de regulamentações estatutárias, postas em prática por corporações que previam em detalhes todos os direitos e deveres dos músicos profissionais que trabalhassem em tempo integral, exclusivamente como músicos”.<sup>114</sup> No entanto, a música começou a individualizar-se. O músico que antes devia ser ao mesmo tempo “compositor, diretor de música, professor, instrumentista, cantor e ainda ter um domínio relativamente amplo de todos os gêneros de música exigidos pelo posto”, passou a conhecer certa tendência à especialização: “[a]s necessidades ditadas pela emancipação crescente da música instrumental e pelo

<sup>109</sup> PEVSNER, 2005, p. 113.

<sup>110</sup> GOMBRICH, 2000, p. 499.

<sup>111</sup> PEVSNER, *op. cit.*, p. 249.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>114</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XVII. In: MASSIN, 1997, p. 322-323.

desenvolvimento da ópera tornaram necessário o aparecimento de instrumentistas e de cantores virtuosos que se orientavam em sua carreira artística quase exclusivamente na busca de mestria em sua arte particular”.<sup>115</sup> Apesar da crescente individualização, não se deve esquecer que “a quase totalidade dos compositores desse tempo servia a cortes, principalmente os compositores mais importantes, como Monteverdi, Schütz e Lully”.<sup>116</sup>

Somente no século XVIII, “paralelamente à vida musical da corte e dos salões aristocráticos, desenvolveu-se aos poucos uma vida musical nova, a da burguesia”.<sup>117</sup> A música, que antes era vista como uma arte “inferior”, no sentido de subordinada à poesia, passa a “ser concebida cada vez mais como uma arte distinta, em sua autonomia e especificidade”.<sup>118</sup> O músico, portanto, também passaria por uma elevação de sua posição social, sendo cada vez menos tratado como artesão. Além disso, na França, um decreto de Turgot (de 1776) põe fim a todas as corporações (dentre as quais a confraria dos menestréis de St. Julien), suprimindo os monopólios das guildas e tornando livres todas as artes e ofícios. O caso de uma guilda de Veneza, a Arte dei Suonatori [Guilda de Instrumentistas], talvez ajude a ilustrar melhor essa mudança, mesmo em contexto italiano. Em 1789, a Suonatori, que existia desde o século XIV e fazia parte das guildas “de indústria” (baseadas em habilidades especializadas), apresenta uma petição ao senado veneziano pedindo para ser declarada uma arte liberal, mostrando com seus argumentos que “a auto-imagem do grupo mudara no decorrer do século, passando de uma irmandade de artesãos para uma fraternidade de artistas individuais”.<sup>119</sup> Com a aceitação do senado, a guilda passa a constar ao lado da guilda dos pintores, que já se emancipara dos iluminadores, pintores de casas, douradores, vendedores de papel, desenhistas e que tais mais de um século antes, em 1682.<sup>120</sup> A posição social dos instrumentistas se elevou gradualmente na cidade, mas o monopólio exercido pelas guildas continuava, fazendo com que muitos pedissem sua total supressão, o que viria a acontecer na cidade de Veneza somente em 1806.<sup>121</sup> O certo é que com a mudança de nomeação:

A ênfase passou do artesanal para o artístico, de direito grupal para excelência individual. A elevação da profissão para a categoria de arte liberal em 1789 granjeou reconhecimento cívico ao novo *status* da música e à crescente participação de seus praticantes para o que mais importava para os venezianos – a honra e a glória que seus súditos obtinham em casa e no exterior em nome da República.<sup>122</sup>

<sup>115</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XVII. In: MASSIN, 1997, p. 322.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XVIII. In: MASSIN, *op. cit.*, p. 411.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>119</sup> BAUMAN, Thomas. Musicians in the marketplace: the Venetian guild of instrumentalists in the later 18th century. *Early Music*, vol. XIX, n. 3, ago. 1991, p. 347. [Online].

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>122</sup> *Ibid.*

No entanto, no século XIX é que se consolidaria uma nova função do músico, ou melhor, a música se “democratizaria”, entre outras coisas graças à expansão do público através dos concertos públicos:

A partir de então, um público que antes era restrito às cortes e palácios cede terreno a outro tipo de público, numericamente mais importante e formado em sua maioria de burgueses. Os patronos e os mecenas nobres foram abandonando aos poucos seu tradicional papel, afastados pelos empresários e pelos diversos grupos de músicos, profissionais e amadores, que cada vez mais organizavam eles próprios concertos públicos.<sup>123</sup>

Os músicos se emancipam de seus deveres para com as cortes e as corporações, e as turnês de compositores e virtuosos se tornam cada vez mais frequentes. A crítica musical e a musicologia se desenvolvem, e a música se emancipa em relação às outras artes, além de se desfuncionalizar, ou seja, passar a ter “uma função estetizante e culturalmente autônoma”.<sup>124</sup> A ênfase na autonomia do período romântico se contrapõe à ideia tradicional “de que a obra de arte deve estar a serviço da religião, da utilidade moral ou do entretenimento cortês ou burguês”.<sup>125</sup> Surge, portanto, uma nova figura de músico (apesar de ainda “subsistirem as diferentes funções do músico, como as de organista, *Kantor*, cantor, mestre de coro, diretor de ópera etc.”<sup>126</sup>): “apenas, ou sobretudo, compositor, vivendo exclusivamente, ou quase, de sua criação musical”.<sup>127</sup> Principalmente este compositor, e também os grandes virtuosos instrumentistas, passa a ser visto como um Artista, com a maiúsculo. Começa a ganhar força uma concepção da arte na qual esta “não deve imitar meramente o *produto* da natureza, mas sim o *ato* mesmo de produção. Em outras palavras, a arte deve ser *criadora*”.<sup>128</sup> Impõe-se a “figura do artista enquanto *gênio* criador”, e as consequências dessa mudança de estatuto serão consideráveis para a música:

Pois se até então a música era tida como uma arte incapaz de levar a cabo o princípio imitativo de maneira totalmente satisfatória, e se a música instrumental era desvalorizada por conta de seu significado obscuro e impreciso, a partir dessa mudança de concepção, a música pura – por não imitar nenhum modelo exterior, criando, por assim dizer, a partir de si mesma – passará a ser considerada justamente como a mais original [das *Ursprünglichste*] e, por isso mesmo, o modelo ao qual as demais artes deveriam aspirar.<sup>129</sup>

<sup>123</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XIX. In: MASSIN, 1997, p. 661.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 667.

<sup>125</sup> WAIZBORT, Leopoldo. Chaves para ouvir Schumann (paralipomena à Kreisleriana – I). **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 75, jul. 2006, p. 86. [Online].

<sup>126</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XIX. In: MASSIN, *op. cit.*, p. 669.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 669-670.

<sup>128</sup> VIDEIRA JÚNIOR, 2010, p. 35 (grifos do autor).

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 36.

Quanto ao músico, sobretudo o compositor, símbolo da individualização extrema da estética romântica, “tornava-se empresário de si mesmo, alguém que precisava vender seu produto no mercado dos bens musicais”, no exato momento em que o mecenato deixava de existir.<sup>130</sup>

Com o século XIX é que se configura a diferenciação proposta por Norbert Elias entre “arte de artesão” e “arte de artista”. A primeira seria marcada por “uma produção artística encomendada por patronos específicos, normalmente pessoas de nível social superior”, e a segunda por uma “produção dirigida ao mercado anônimo, a um público, no geral, de nível igual ao do artista”.<sup>131</sup> Não que o músico fosse, no século XVII e XVIII, apenas um artesão, mas segundo Elias ele gozava do *status* de um artesão, pois a música ainda mantinha muito do caráter do ofício e estaria marcada “por uma agudíssima desigualdade social entre produtor da arte e patrono”.<sup>132</sup> A transição de um tipo de arte para a outra teria sido um processo longo com muitos estágios intermediários, mas cabe observar que a transformação ocorreu mais tarde do que no caso da literatura e da filosofia, que graças ao mercado do livro podiam chegar a seu público de forma mais autônoma e direta, libertando-se do gosto aristocrático-cortesão.<sup>133</sup>

Na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos. Na outra fase, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte.<sup>134</sup>

Viver numa realidade em que se produz para um cliente conhecido, ou para um grupo fortemente homogêneo e integrado, com um propósito específico e socialmente determinado, é característica do tipo de arte do artista-artesão. O artista-artista, ou Artista, não faz uma arte utilitária, dirigindo sua obra antes a um público de indivíduos isolados,

tal como a variada audiência de um concerto, superficialmente integrada, ou a massa de visitantes de um museu, onde cada qual passa diante dos quadros sozinho ou, no máximo, em pares isolados. Ilhados uns dos outros, em segurança, cada um se questiona quanto à ressonância da obra, perguntando a si mesmo se, pessoalmente, gosta daquilo, e o que sente a respeito. [...] o consumidor de arte tem nítida consciência de que sua própria resposta individual constitui um aspecto relevante de cada obra.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> WAIZBORT, 2006, p. 190.

<sup>131</sup> ELIAS, 1995, p. 45-46.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 47. É importante notar, no entanto, que não se trata de sugerir que “a arte dos artistas ‘livres’, dirigida a um mercado de consumidores anônimos, seja melhor ou pior do que a dos artesãos, produzida para patronos” (p. 46). A condição das pessoas envolvidas pode ter melhorado, o que não quer dizer que o valor de suas obras é mais alto; o que muda é a estrutura da arte.

<sup>135</sup> ELIAS, *op. cit.*, p. 50-51.

Na fase de arte de artista, os artistas enquanto indivíduos seriam como verdadeiros guias do gosto artístico:

Tornou-se corriqueira a ideia de que os artistas têm uma tendência a apresentar um comportamento “selvagem”, ou ao menos incomum, que inventam novas formas que o público inicialmente não consegue perceber e, portanto, não entende; isso é quase um componente do trabalho do artista.<sup>136</sup>

A partir do século XIX, portanto, a balança passaria a pender para o lado dos produtores, e não mais para o dos consumidores:

Quando, em conjunção com um impulso rumo a uma maior democratização e a correspondente ampliação do mercado de arte, a relação de poder entre produtores e consumidores de arte gradualmente veio a pender em favor dos primeiros, chegamos a uma situação tal como se pode observar em alguns ramos da arte no século XX – especialmente na pintura, mas também na música de elite e mesmo na música popular. Neste caso, o padrão social dominante de arte é constituído de tal maneira que o artista individual tem muito mais espaço para a experimentação e a improvisação auto-regulada, individual. [...] Reduz-se a pressão coletiva da tradição e da sociedade local integrada sobre a produção da obra de arte; crescem os autocondicionamentos, impostos pela consciência do produtor de arte individual.<sup>137</sup>

Essa visão do músico como indivíduo especial, quase um gênio, se mantém até os dias de hoje, em que os cursos mais prestigiados em universidades de música, por exemplo, são os de Composição e Regência, e o de mais baixo *status* a licenciatura em Educação Musical, numa verdadeira hierarquização, ou, segundo Elizabeth Travassos, “institucionalização da desigualdade” entre os músicos:

A valorização da “criação” sobre a “reprodução” (tanto no sentido de realização sonora de um texto escrito, a partitura, quanto no de transmissão do saber), da regência sobre a execução instrumental e vocal, da execução solista sobre a coletiva, e de todas essas sobre o ensino de música, institui uma pirâmide que tem no seu ponto mais alto as práticas nas quais se exigem identificação individualizada do produtor de música, sua “assinatura”.<sup>138</sup>

Trata-se de uma herança da visão surgida com o romantismo, do músico como Artista, com uma carreira autônoma, de solista ou compositor, um indivíduo com vocação inata.<sup>139</sup> A vocação, de fato, se imporia como a grande responsável pela atividade artística, não mais o aprendizado. Assim,

---

<sup>136</sup> ELIAS, 1995, p. 51.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>138</sup> TRAVASSOS, 2005, p. 17.

<sup>139</sup> O seguinte artigo analisa como hoje em dia a própria escola e a crítica são responsáveis por reforçar supostos atributos necessários ao músico: genialidade, misticismo, intuição, talento/musicalidade e audição absoluta: SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, p. 109-118, mar. 2004. [Online].

a excelência, longe de ser definida como uma capacidade para dominar os cânones, é algo necessariamente singular: o criador, para ser realmente um artista, precisa saber dar provas de originalidade e, ao mesmo tempo, ter capacidade para expressar sua interioridade, de maneira tal que alcance uma forma de universalidade.<sup>140</sup>

O substantivo artista, portanto, que começa a se impor “no fim do século XVIII para designar os pintores e escultores que antes eram qualificados de ‘artesãos’”, a partir do século XIX “foi estendida aos intérpretes de música e de teatro”, e no século XX, “aos de cinema”.<sup>141</sup> Conforme sintetiza Nathalie Heinich, houve uma mutação da condição do artista, em três tipos de sistemas de atividade que mais ou menos se sucederam e superpuseram: do sistema artesanal de ofício para o sistema acadêmico da profissão, e deste para o sistema artístico da vocação.<sup>142</sup>

Em linhas gerais, pode-se resumir o processo aqui analisado, portanto, como uma transição do *status* de artesão para o de artista, numa emancipação das agora chamadas belas artes em relação ao restante das artes mecânicas. A música fazia parte das artes liberais do currículo universitário medieval, ao contrário das outras artes (como a pintura e a escultura, consideradas, no período, artes mecânicas). Isso porque a música podia ser expressa em termos matemáticos, podendo figurar no *quadrivium* ao lado das ciências da matéria, as matemáticas. Nesse sentido, a música sempre teve uma posição mais ambígua que as demais artes, pois apesar de sua teoria gozar de prestígio, sua prática era considerada inferior, mecânica.

A condição do músico também se modifica, acompanhando a condição de sua arte. Mesmo assim, apesar da conquista de um *status* mais elevado, ele continua tendo muito do artesão: em seu aprendizado técnico, em sua relação direta e imitativa com o professor, em sua dependência da oralidade, em sua prática diária e miúda de aperfeiçoamento. Nesse âmbito formativo e constitutivo, portanto, não houve ruptura, apenas modificação, adaptação, complementação. Em vez de definir o músico como um técnico (o que poderia ser feito em virtude de sua grande dependência numa maestria técnica), ele deve ser considerado um artesão e um artista. O objetivo desta seção foi mostrar, acompanhando a história, que não se deve optar por uma ou outra condição. Para melhor entender quem é o músico, suas ambiguidades, aspirações, conflitos internos e externos, sua inserção na sociedade, é preciso vê-lo como um indivíduo cuja atuação oscila entre dois polos.

---

<sup>140</sup> HEINICH, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002, p. 88.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 40.

## 2.2 O MUNDO DA PROFISSÃO

Falar do músico apenas enquanto artesão ou artista não abarca um importante aspecto de sua condição, já mencionado, mas que aqui será desenvolvido mais a fundo. Tende-se a esquecer que o músico também é um trabalhador, quase sempre um empregado, um indivíduo buscando seu sustento através da arte, trabalhando para viver em sociedade. Por desempenhar um trabalho não-alienado, ou seja, por não estar separado de seu produto e por controlar todo (ou quase todo) o processo, o músico, como os demais artistas, escapa à classificação habitual de trabalho remunerado. É fato que o artista profissional, seja pintor, escultor, músico, não cria ou interpreta apenas para si, em sua casa, ele produz para um público, um mercado, uma plateia. Assim, as possibilidades profissionais na carreira do músico serão analisadas a partir de uma perspectiva diacrônica, em que se verá, através de exemplos pontuais ou gerais, de que maneira o músico foi conquistando seu espaço também no mundo da profissão.

Para tanto, recuar brevemente até a Idade Média de novo se mostrará proveitoso. A música medieval se desenvolveu de maneira especial nos mosteiros, onde os religiosos cantavam melodias que em linhas gerais refletiam a forma como as palavras latinas eram pronunciadas durante as horas canônicas e as missas. Nesses mosteiros é que, a partir do século IX, os primeiros cantos começariam a ser preservados num sistema escrito. Junto com a necessidade de unificação dos reinos (sobretudo pelos monarcas francos), surge a necessidade da unificação da liturgia, com a notação sistemática das melodias dos cantos da igreja, que poderiam ser cantados do mesmo jeito em qualquer lugar, no que passou para a história como canto gregoriano ou cantochão.<sup>143</sup> Este é antes de tudo um repertório funcional, aplicado a um contexto específico: feito para os que pertencem à Igreja, vivem nela, para ela e dela. Como seus praticantes são monges anônimos, cumprindo uma tarefa religiosa, não se falará deles enquanto profissionais da música.

Com o desenvolvimento das cidades, “o olhar desvia-se dos mosteiros, fermentos do pensamento e da arte precedentes”, e há um movimento de deslocamento

para a catedral, igreja do bispo e do clero secular, que vão convergir as forças intelectuais e artísticas. Não mais Cluny, Clairvaux, nem mesmo Saint-Denis, mas Chartres, Soissons, Arras, Laon, Reims e, sobretudo, Paris, com a Notre-Dame em seu centro, e, na outra margem do Sena, a Universidade.<sup>144</sup>

Nessas cidades medievais é que floresceria a polifonia, no século XIII. Não se trata aqui de repassar a “história da música ocidental”. Apontar-se-á, apenas, que além da música religiosa, nas cidades a música não litúrgica e secular também se desenvolveu. Junto com essa música,

<sup>143</sup> GROUT; PALISCA, 1996, p. 42.

<sup>144</sup> FERRAND, Françoise. A polifonia, desde seus primórdios até o fim do século XIII. In: MASSIN, 1997, p. 188.



apareceriam seus praticantes, os primeiros jograis e menestréis, “uma classe de músicos profissionais”, a partir do século X:

Esses homens e mulheres vagavam sozinhos ou em pequenos grupos de aldeia em aldeia e castelo em castelo, vivendo precariamente de cantar, tocar, fazer truques e exhibir animais treinados; eles eram párias sociais, a quem muitas vezes se negavam a proteção das leis e os sacramentos da igreja.<sup>145</sup>

Aos poucos as condições de vida dos menestréis começaram a melhorar, sobretudo com a recuperação econômica da Europa no século XI e XII, em que a sociedade se tornou mais estabilizada e organizada e as cidades floresceram. No século XI, esses menestréis, como vimos, “se organizavam em irmandades, que mais tarde se transformaram em guildas de músicos que ofereciam treinamento profissional”.<sup>146</sup> Apesar de não serem poetas ou compositores no sentido tradicional do termo, suas tradições profissionais tiveram um papel importante no desenvolvimento da música secular na Europa, o que ficou conhecido como música dos trovadores medievais.<sup>147</sup>

No século XIV, enquanto a monarquia da França adquiria poderes crescentes e estabilidade, a Itália era uma miríade de cidades e reinos, cada um com suas tradições políticas, culturais e linguísticas. Mesmo assim, nos dois países os compositores e músicos continuavam associados à Igreja e às cortes. No entanto, em regiões altamente urbanizadas como o centro-sul da França, ligadas sobretudo ao comércio no Mediterrâneo (Montpellier e Toulouse são exemplos típicos), os menestréis tinham outras oportunidades de trabalho.<sup>148</sup> Os governos das cidades no sul da França, e em outras parte da Europa, “se tornaram importantes e regulares fontes de emprego para músicos durante a segunda metade do século XIV”.<sup>149</sup> Em Montpellier, por exemplo, uma banda municipal de instrumentos de sopros com cinco membros era empregada pelo conselho da cidade, além de dois trompetistas que tocavam no campanário, um pregoeiro público que tocava trompete e mais músicos para tocar em festas importantes. Em Toulouse, uma banda civil de sopros e dois trompetistas também constavam na lista de pagamento da cidade.<sup>150</sup> A vida urbana, portanto, criava uma nova necessidade de música: além de presente em festividades variadas (casamentos, funerais, dias-santos), era utilizada para fins de vigilância (informar sobre incêndios e anunciar a aproximação de viajantes) e notificação (convocar ao pagamento de taxas ou à inspeção anual das lareiras).<sup>151</sup> Essa era uma segura fonte de renda para muitos músicos, pois estas eram posições contratadas

<sup>145</sup> GROUT; PALISCA, 1996, p. 61.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> PETERS, Gretchen. Urban minstrels in late medieval southern France: opportunities, status and professional relationships. **Early Music History**, Cambridge University Press, vol. 19, 2000, p. 202. [Online].

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> RAYNOR, Henry. **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 70.

anualmente, e geralmente ocupadas por períodos de vinte a trinta anos, permanecendo nas famílias por várias gerações.<sup>152</sup> No entanto, o emprego municipal oferecia apenas uma parte da renda necessária aos músicos (estima-se que recebiam uma renda comparável a de modestos artesãos, como sapateiros e fazedores de velas, se não menor), além de nem todos se beneficiarem diretamente com o amparo urbano: “reunindo fragmentos de diferentes evidências em arquivos, é possível documentar uma grande população menestrel em aglomerações urbanas no fim do medievo no sul da França que era capaz de manter a si mesma através de uma multitude de atividades *freelance* e complexas relações de trabalho”.<sup>153</sup>

Uma das possibilidades de trabalho *freelancer* era ser contratado pelas inúmeras organizações profissionais e caritativas das cidades. Em Avignon, por exemplo, todo mês de agosto a confraria de Notre-Dame de la Major cidade celebrava a assunção da Virgem Maria, e para tal festividade alguns músicos eram regularmente contratados.<sup>154</sup> Em Marselha, “a ordem caritativa do Hôpital St. Jacques-des-épées também empregava músicos para a celebração anual em homenagem a seu santo padroeiro”. Quanto a organizações profissionais, em Avignon a confraria de carpinteiros empregava músicos para a procissão anual para acompanhar a imagem da Virgem Maria. Em Montpellier, a sociedade dos açougueiros era acompanhada por músicos no dia de Ascensão.<sup>155</sup>

Outro tipo de instituição que periodicamente contratava músicos, para celebrações especiais, era a universidade. “A cerimônia de graduação para estudantes de doutorado na Universidade de Montpellier no início do século XV, por exemplo, era bastante elaborada e envolvia músicos”.<sup>156</sup> Na Universidade de Toulouse, no fim do século XV, menestréis tocaram na graduação dos estudantes de doutorado e bacharelado. Já quando os músicos eram contratados por indivíduos, ou quando trabalhando independentemente, em vez de empregados por instituições, suas atividades são raramente documentadas. Dessas, tocar em casamentos “parece ter sido uma das principais fontes de emprego para os menestréis”. Tanto que a atividade profissional de menestréis mais mencionada nos estatutos da guilda de Toulouse é tocar em casamentos, e estes também mencionam celebrações de noivado como oportunidade profissional.<sup>157</sup>

Por outro lado, ordenações municipais “colocavam restrições para se tocar nas ruas das cidades, mostrando que essa era uma maneira aceita pela qual os músicos podiam ajudar a se manter”. Além de tocar nas ruas, os músicos “provavelmente encontravam públicos em lugares de entretenimento, como tavernas, albergues e casas de banho”. Além de se manterem como

---

<sup>152</sup> PETERS, 2000, p. 203.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>157</sup> *Ibid.* p. 208.

*performers*, os músicos podiam complementar suas rendas dando aulas, e também construindo instrumentos. Por fim, também podiam fazê-lo através de atividades não-musicais. No sul da França, “a grande maioria dos músicos possuía propriedades rurais, inclusive vinhedos, campos, olivais, pomares, e evidentemente trabalhavam na terra”.<sup>158</sup>

O que podemos observar com todos esses exemplos é que o menestrel vai aos poucos conquistando uma condição social mais estável, deixando de ser o pária itinerante que parece ter sido no início da Idade Média. Aos poucos ele vai se tornando parte de uma “cultura urbana vital”. Assim, conhece uma dramática mudança de *status*, tornando-se elemento estável e respeitável de sua comunidade, formando guildas profissionais, cumprindo obrigações e contribuindo para a prosperidade de seus concidadãos.<sup>159</sup>

Outro tipo de músico bastante ativo na época, talvez o mais comumente lembrado hoje em dia, é o músico empregado pela igreja, quase sempre também membro dela. Em artigo sobre o empreendedorismo musical na Europa do século XV, Pamela Starr apresenta três modelos de carreira possíveis para o músico da época ligado à igreja, alguns disponíveis desde tempos medievais. No primeiro tipo de carreira, de músico itinerante, o exemplo que serve de modelo é a vida do *tenorista* Jean Cordier (c.1435-1501).<sup>160</sup> Apesar de itinerante, sua trajetória foi sempre vinculada a algum tipo de empregador. Depois de ordenado sacerdote, seu primeiro emprego profissional seria no coro da igreja de St. Donatian, em Bruges, por volta de 1460. Em cinco anos, chegaria à posição de capelão do coro, e parecia trilhar a maneira padrão de se ter êxito musical na época: “constantemente subindo a posição e o salário como cantor numa grande e bem-provida catedral local ou coro colegiado, quem sabe um dia chegando à posição de cômico dessa igreja”.<sup>161</sup> A grande maioria dos músicos não aspiraria a mais do que “semelhante carreira confortável e tranquila, celebrando os serviços diários em ambiente familiar, perto dos amigos e colegas agradáveis”.<sup>162</sup> Mas Cordier era um homem de ambições, e sentia atração por uma carreira de músico internacional. Assim, ele passaria a cantar no coro da capela San Giovanni de Florença, a convite da família Médici. O cargo, que implicava acompanhar os Médici em suas visitas a Milão, Mântua e demais praças, lhe possibilitaria uma exposição e um contato com estabelecimentos musicais diversos que lhe garantiriam cada vez mais incrementar seu prestígio pelas cortes principescas italianas. Assim, ele trabalharia como cantor nas capelas da corte papal e das cortes de Nápoles, Milão e da Burgúndia, seguindo uma consistente estratégia de auto-empreendedorismo: “(1) aceitar uma posição apropriada a suas capacidades e grau de reputação; (2) tirar proveito da posição em todos os

<sup>158</sup> PETERS, 2000, p. 209, 210 e 212.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 227 e 228.

<sup>160</sup> STARR, 2004, p. 119-124.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 121.

benefícios profissionais e financeiros que ela puder oferecer; e quando esses benefícios parecerem exauridos; (3) mudar para uma nova, mais prestigiosa e lucrativa posição”.<sup>163</sup>

É interessante notar que por isso Cordier não ficaria muito tempo na capela papal, onde reinava um “indubitável estímulo artístico ao canto com um coro excelente”, e onde conseguira o *status* privilegiado de adquirir excelentes benefícios eclesiásticos, “os planos de pensão vitalícia que os músicos avidamente buscavam através do Vaticano”. Mais importante que isso, depois de passar por várias capelas de prestígio, no final da vida ele “fora bem sucedido em alcançar o objetivo vitalício de um músico do século XV: a posição de cônego na igreja em que fora treinado, na cidade em que nascera, Bruges”. Note-se que apesar de vários músicos da geração de Cordier aspirarem a uma carreira como a dele, “satisfatória, ilustre e financeiramente compensadora”, muito poucos a atingiram.<sup>164</sup>

O segundo modelo de empreendedorismo musical possível no século XV, desde o fim da Idade Média até meados do século XVI, envolvia “o acúmulo de benefícios absentistas concomitante a uma segura posição clerical”, como foi o caso de Johannes Puyllouis (c.1420s-1478). Desinteressado por uma carreira itinerante, Puyllouis atingiria o ápice de suas ambições musicais ao entrar para a capela papal em 1447. Ali, “ele cumpria suas tarefas diárias como cantor papal de uma maneira supostamente responsável”, o que lhe daria “todo o tempo para cultivar seu passatempo: a coleção de benefícios eclesiásticos”. Roma e a Cúria papal eram como ímãs para o clero da época, pois eram “bancos de benefícios eclesiásticos – posições eclesiásticas com uma renda anual vitalícia garantida, e a possibilidades de coletar as rendas de mais de uma posição sem precisar pessoalmente desempenhar as tarefas do ofício”.<sup>165</sup> Puyllouis seria um mestre para lidar com a burocracia papal que controlava o fornecimento de benefícios. Combinando essa capacidade com sua posição privilegiada como membro da casa papal, ele obteria resultados surpreendentes: em 21 anos de Vaticano e 41 súplicas individuais de benefícios, ele obteria treze destes:

Dentre esses benefícios havia um sortimento de posições e rendas, de simples capelanias com rendas de 10 ou 12 florins, a reitorias em paróquias, pagando cerca de 24 florins por ano, e a uma confortável posição de cônego na igreja de Notre Dame na Antuérpia, até chegar ao ápice dos benefícios, a posição de cônego na catedral de Cambrai [a diocese de seu nascimento e ordenação].<sup>166</sup>

Assim, Puyllouis deixaria um enorme espólio a seus três filhos ilegítimos e variadas dádivas caritativas. Esse tipo de carreira, com um *day job* como músico da corte papal e um *hobby* lucrativo

---

<sup>163</sup> STARR, 2004, p. 122.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 122, 123 e 124.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 124 e 125.

<sup>166</sup> *Ibid.*

(busca de benefícios) “ocupava muitos membros do clero no século XV”<sup>167</sup>, apesar de muito poucos terem sido tão exitosos quanto Puyllouis, que além dos 96 florins anuais de salário que recebia como músico papal acumulou ao longo de 21 anos impressionantes 425 florins anuais com seus benefícios.<sup>168</sup> É importante enfatizar que esse tipo de carreira, como a de Cordier enquanto músico itinerante, estava fadada à extinção logo depois da virada do século XVI: “nesse caso não foram mudanças de gosto na música sacra, mas mudanças radicais na lei canônica que levaram à Reforma protestante que levaram ao fim do pluralismo clerical”.<sup>169</sup>

Quanto ao terceiro modelo de empreendedorismo musical proposto por Pamela Starr, as carreiras de Jacob Obrecht (c.1456-1505) e Josquin Des Prez (c.1450-1521) seriam as mais representativas de fracasso, no primeiro caso, e sucesso, no segundo. A maioria dos compositores do início da Renascença se mantinham empregados como cantores em alguma capela secular ou em algum coro de igreja. Poucos eram os conhecidos principalmente *enquanto* compositores.<sup>170</sup> Obrecht e Josquin são exemplos de como o compositor do século XV começava a buscar maneiras de estruturar sua carreira de maneira a ser reconhecido e recompensado justamente por suas capacidades composicionais.

O caminho que Obrecht vislumbrou, em vez de “procurar emprego em capelas principescas com prestígio crescente, como Cordier”, e em vez de “estabelecer-se a longo prazo em uma boa capela com excelentes perspectivas de benefícios, como Puyllouis”, foi diferente, ele decidiu tentar ser um administrador: “alguns compositores do século XV serviam em posições semelhantes em capelas seculares, como mestres dos meninos do coro, ou dos *petit-vicaires*, ou até – se afortunados e extremamente hábeis – como *maître de chapelle* da capela musical de algum príncipe”. Mas o cargo de administrador musical era complexo, e Obrecht parece não ter tido habilidade suficiente para se confirmar em posições administrativas. Apesar de ter sido um compositor consumado (e nesse sentido ele teria “tido um sucesso maravilhoso” em sua carreira, segundo Starr), ele “morreu um fracasso, no sentido entendido pelos músicos de seu tempo: nunca progredindo num emprego, nunca tendo obtido a dignidade e o conforto na velhice que um bom benefício eclesiástico – ou vários – poderiam ter garantido”.<sup>171</sup>

Nesse sentido, a estratégia de Josquin foi oposta à de Obrecht. “Josquin intuiu que seus talentos seriam melhor apreciados – e recompensados – por um patrono humanista, culto e amante da música. O que significava uma corte da França ou da Itália”. Assim, depois de trabalhar como

---

<sup>167</sup> STARR, 2004, p. 126.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 125. A quantia é tão surpreendente que Starr afirma que “a fortuna de Puyllouis no momento de sua morte deve ter, portanto, ultrapassado de longe a de qualquer outro músico do século XV que conheçamos”.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 127.

cantor para o cardeal Ascanio Sforza e na capela papal, ele obteria o cargo de *maestro di cappella* de Ercole, duque de Ferrara, em vez de aceitar a função de compositor da corte do mesmo duque. Com isso, ele mataria “sua independência artística”, compondo, como conhecidamente se diria, “somente quando queria”, e não conforme indicado por seu empregador.<sup>172</sup>

Os séculos XV e XVI viam o desenvolvimento e a proliferação do músico profissional, “cantores e compositores que consideravam a música uma vocação suficiente em si mesma”.<sup>173</sup> As principais diferenças entre o antigo e o novo tipo de carreira para os músicos foram apontadas por Christopher Reynolds em artigo que procura explicar essa mudança, sobretudo em seus fatores econômicos. Assim, em “tempos mais remotos os cantores e compositores de polifonia eram homens de talentos diversificados e educação extensiva, com realizações em variadas atividades não-musicais”. Por outro lado, o novo tipo de músico se sustentava apenas com a música: “uma bonita voz, uma fascinante destreza instrumental ou um furo para a composição eram suficiente para garantir à maioria deles uma renda vitalícia, enquanto os melhores podiam esperar tanto riquezas quanto reconhecimento”.<sup>174</sup>

Apesar do tipo medieval de músico persistir ao longo da Renascença, a emergência do músico especialista parece estar ligada sobretudo à forma mais influente de patronato musical na Renascença, a concessão de benefícios eclesiásticos, como vimos acima nos modelos propostos por Pamela Starr. É importante enfatizar, nesse sentido, “que a música era a arte mais suscetível à exploração de benefícios como principal forma de patronato. Ao contrário da maioria dos arquitetos, artistas, artífices e que tais, os músicos frequentemente eram membros do clero”.<sup>175</sup> Os músicos eram atraídos para Roma, em busca de benefícios, porque estes “benefícios representavam uma invejável combinação de uma renda relativamente segura, assistência na velhice e liberdade para se dedicar a um meio de vida musical”.<sup>176</sup> Assim, os benefícios seriam a forma de remuneração que mais teria contribuído para a evolução do “generalista medieval” para o “especialista da Renascença”.<sup>177</sup> Por outro lado, para os patrões que não tinham benefícios a conferir, ou para músicos que não podiam recebê-los, havia a possibilidade de rendas de fontes não-clericais: terras, arrendamentos, casas. Esse tipo de renda podia competir com os benefícios, mas exauria as próprias fontes de renda do patrono, além de se tornarem propriedades hereditárias.<sup>178</sup>

---

<sup>172</sup> STARR, 2004, p. 128.

<sup>173</sup> REYNOLDS, Christopher. Musical Careers, Ecclesiastical Benefices, and the Example of Johannes Brunnet. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 37, n. 1, spring 1984, p. 49. [Online].

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 49 e 50.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 87. Em outro artigo, em vez de analisar a irresistível atração em direção ao sul, para a Itália, Reynolds se pergunta por que os músicos do norte viajavam para a Itália, invertendo o foco de sua análise para

O patronato da corte e da igreja eram os casos típicos de patronato, pois estes locais naturalmente se constituíam como pontos focais da atividade musical. Mas não se deve esquecer que havia outros tipos de patronatos possíveis para o músico e para o compositor:

A ampla variedade de dedicatários nomeados no frontispício de publicações musicais contemporâneas deixa bem claro: indivíduos e instituições de posição mais baixa também tinham um papel a desempenhar em toda a gama do fazer musical do século XVI. Apesar de seu patronato dever ter sido mais limitado do que o de uma corte ou grande igreja, ele não pode ser ignorado.<sup>179</sup>

Em relação à Florença da segunda metade do século XVI, por exemplo, conforme analisado por Tim Carter, o historiador da música precisa “ampliar seus horizontes” em relação ao patronato. Embora o serviço na corte dos Médici representasse o tipo de emprego mais desejável e rentável para o músico florentino, outras áreas da vida da cidade também possibilitavam o desenvolvimento de atividades musicais intensas e talvez mais ousadas que a da corte, dentre as quais as irmandades religiosas e confrarias, de um lado, e os salões e academias patrocinados pela iniciativa privada, do outro. É nessa segunda área que se insere as atividades do patrono Jacopo Corsi, filho de uma tradicional família de mercadores florentinos. É provável que Jacopo devesse seu interesse pelas artes a sua ampla educação, que incluía aulas de música regulares (para ele e seus dois irmãos) com um professor particular, que lhe ensinava canto, teclado e teoria da música. Apesar de patrocinar e apoiar artistas de diversas áreas, seu interesse principal era a música (inclusive possuía uma grande coleção de instrumentos e de partituras e manuscritos). Além de ajudar diretamente os músicos com dinheiro, empréstimos, presentes, alimentos e demais favores, Jacopo patrocinava uma *camerata* e estaria por trás das primeiras encenações de ópera em Florença. Isso tudo, segundo Carter, em parte seria motivado por seu desejo de estabelecer um nome e uma reputação.<sup>180</sup>

No século XVII, a música de corte assume uma importância quase desmesurada, sobretudo nos rituais e cerimoniais da corte francesa de Luís XIV, em que foi usada como ferramenta política. Não se acompanhará aqui o desenvolvimento tradicional da história da música, falando sobre o nascimento da ópera, o desenvolvimento do oratório, a complexificação da música instrumental autônoma, a criação de novas formas musicais como a sonata, o concerto e a suíte, o balé de corte. O importante é notar que o patrocínio ou o mecenato continuavam consistindo na mais estável e segura fonte de renda para o músico, sobretudo o compositor. Monteverdi, por exemplo, foi mestre de música na corte de Mântua por longos anos, antes de se tornar mestre de capela da Basílica de

---

o norte em si, para as potenciais razões desses músicos deixarem-no em primeiro lugar. Cf. REYNOLDS, Christopher. Aspects of Clerical Patronage and Musical Migration in the Renaissance. I **Tatti Studies: Essays in the Renaissance**, vol. 5, 1993, p. 245-264. [Online].

<sup>179</sup> CARTER, Tim. Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence: the case of Jacopo Corsi (1561-1602). I **Tatti Studies: Essays in the Renaissance**, vol. 1, 1985, p. 57. [Online].

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 58, 60, 71 e 78.

São Marcos. Schütz era o compositor da corte da Saxônia. Lully era o superintendente de música da corte de Luís XIV.

A quase totalidade dos compositores desse tempo servia a cortes, principalmente os compositores mais importantes, como Monteverdi, Schütz e Lully. Alguns deles vestiam uma *libré*, o que era regra, e eram assimilados aos empregados domésticos. Um número muito pequeno escapava dessa situação graças a circunstâncias variadas, como o acesso à nobreza, o reconhecimento geral de um talento fora do comum, o encargo de uma importante missão fora da música. Este foi o caso de Ahle, Hassler, Kerll, Lully, Schütz e Steffani.<sup>181</sup>

A condição de subalterno da corte permaneceria até meados do século XVIII, quando “com o fim do barroco, por volta dos anos 1750, a arte monárquica entrou em declínio”.<sup>182</sup> Essa “dependência do favor”, conforme definiu Norbert Elias, foi por ele descrita de maneira um pouco mais crua:

Os músicos eram tão indispensáveis nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo *status* na hierarquia da corte. Eles eram o que se chamava, um tanto pejorativamente, de criados de *libré*.<sup>183</sup>

O emblemático caso de Mozart, foco do interesse de Elias, se passa no contexto da situação social do músico de sua época, que era a de “serviçal da corte, onde recebia ordens de um indivíduo todo-poderoso situado muito acima na hierarquia”.<sup>184</sup> A diferença de Mozart é que ele teria antecipado

as atitudes e os sentimentos de um tipo posterior de artista. Institucionalmente, a situação que prevalecia à sua época ainda era a do artista assalariado, oficial. Mas a estrutura de sua personalidade era a de alguém que desejava, acima de tudo, seguir sua própria imaginação. Em outras palavras, Mozart representava o artista livre que confia acima de tudo em sua inspiração individual, numa época em que a execução e a composição da música mais valorizada pela sociedade repousavam, a bem dizer, exclusivamente nas mãos de músicos artesãos com postos permanentes, seja nas cortes ou nas igrejas das cidades.<sup>185</sup>

O problema de Mozart foi ter tentado cedo demais alcançar o *status* de autônomo, “numa época em que o desenvolvimento social já permitia tal passo mas ainda não estava, institucionalmente, preparado para o mesmo”. Beethoven e outros artistas do século XIX é que seriam capazes de passar para o outro lado, mesmo que num sentido limitado.<sup>186</sup>

<sup>181</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XVII. In: MASSIN, 1997, p. 322.

<sup>182</sup> *Id.* Situação sócio-histórica da música no século XVIII. In: MASSIN, *op. cit.*, p. 411.

<sup>183</sup> ELIAS, 1995, p. 18.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 40.



O pai de Mozart já estava entre os que não se satisfaziam em apenas terem sua subsistência garantida, mas não podia escapar às circunstâncias de seu tempo:

Ele era empregado, ou, mais precisamente, funcionário do arcebispo de Salzburgo, que era, naturalmente, o príncipe governante de um pequeno Estado. Como todos os governantes do tipo, o arcebispo tinha, mesmo que em escala reduzida, todo o aparato oficial que era parte e obrigação de uma corte absolutista, inclusive uma orquestra. Leopold Mozart era regente-substituto. Tais cargos eram ocupados e pagos de maneira semelhante à dos empregados numa empresa privada do século XIX. Os sinais de subordinação que se esperavam de um empregado da corte eram provavelmente ainda mais evidentes, dada a maior diferença de poder, assim como os gestos de superioridade por parte dos governantes, tidos por naturais.<sup>187</sup>

Mesmo levando-se em conta a fracassada tentativa de emancipação de Mozart, na segunda metade do século XVIII o *status* social do músico começa a mudar, bem como seu *status* econômico. O instrumentista e o compositor começam a ter um número crescente de “opções econômicas que não o tradicional sistema de ‘protetorado’ ou patronato no qual era um empregado de uma corte real ou alguma *maison* de um nobre, com o *status* de um simples criado”.<sup>188</sup> Ao lado da vida musical da corte, da igreja e dos salões aristocráticos, desenvolve-se uma nova vida musical, a da burguesia:

Gozando de considerável prosperidade econômica, a burguesia em parte retomou elementos da vida musical da corte e dos salões da aristocracia, e em parte criou, já em meados do século, os elementos de uma cultura musical autônoma, sobretudo nas grandes cidades européias como Londres, Paris, Leipzig, Hamburgo, Viena, Veneza e Nápoles.<sup>189</sup>

Alie-se a isso o nascimento da crítica musical, a expansão do amadorismo musical burguês, o impulso ao virtuosismo dos instrumentistas, a publicação das primeiras histórias da música propriamente ditas, a ampliação do público, a multiplicação das salas de concerto e dos concertos públicos, a intensificação da impessoalidade entre ouvintes e *performers*, o crescimento da indústria editorial musical e a valorização dos “mestres clássicos” da composição musical. O historiador William Weber define o período entre 1770 e 1870 como o do surgimento da cultura de massa na vida musical europeia.<sup>190</sup> Em suma: “a música passa de uma posição de ornamento secundário na

<sup>187</sup> ELIAS, 1995, p. 20-21.

<sup>188</sup> TICK, Judith. Musician and Mécène: Some Observations on Patronage in Late 18th-Century France. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 4, n. 2, dez. 1973, p. 245-246. [Online]. Nesse artigo, a autora está preocupada em analisar as mudanças no patronato sob o ponto de vista dos que participavam dele. Assim, analisa sátiras contemporâneas do teatro francês e as dedicatórias que acompanhavam variadas publicações musicais do período.

<sup>189</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XVIII. In: MASSIN, 1997, p. 412.

<sup>190</sup> Cf. WEBER, William. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 25, n. ½, jun.-dez. 1994, p. 175-190. [Online]. Weber analisa sobretudo a relação “simbiótica” entre o crescimento da indústria editorial, o novo tipo de estrutura impessoal dos concertos e a reverência aos mestres do passado.

vida da elite social e de instrumento do culto religioso, da festa e do cerimonial, ao estatuto de importante item da vida cultural”.<sup>191</sup>

Grande foi a importância, para a emancipação dos músicos, do surgimento das sociedades de concertos, que financiavam pelo mecenato particular e por um sistema de assinatura os compositores e intérpretes:

No momento em que explode a Revolução Francesa, aquilo que se pode chamar de “profissão de músico” estava começando a definir-se como tal. Intérpretes e compositores passariam doravante a exercer um tipo de “profissão liberal” cujos rendimentos seriam provenientes das receitas de concertos ou de direitos autorais, algo já diferente de uma simples atividade “assalariada” que dependesse da existência de uma capela ou de alguma instituição eclesiástica.<sup>192</sup>

Mesmo assim, somente com o correr do século XIX a figura do músico autônomo se imporia. Para tanto, as audiências teriam que ser ensinadas a tratar o artista-músico da maneira como ele exigia, como um igual e não mais como um empregado. Também deveriam ser educadas sobre como o novo tipo de música deveria ser ouvida: “Os esteticistas ajudaram a estabelecer os padrões definidores de como as audiências deveriam ouvir a música especificamente com contemplação e desinteressada absorção”.<sup>193</sup> Não se deveria mais falar, comer ou cuspir durante as audições da “música absoluta”, “que deveria ser ouvida por seu próprio valor e não por qualquer tipo de objetivo externo. A música absoluta não contava uma história, retratava uma pessoa, ou representava uma cena. A música absoluta só tinha um sentido musical, mais nenhum outro”.<sup>194</sup>

O músico sempre teve várias possibilidades de trabalho, seja vinculado a cidades, a igrejas ou a cortes, seja trabalhando diretamente para guildas e confrarias religiosas, universidades, centros de entretenimento (como tavernas e casas de banhos) ou diretamente para indivíduos. Para os menos afortunados, ganhar a vida nas ruas poderia ser um importante meio de subsistência. Para outros, recorrer ao ensino ou à construção de instrumentos serviria de complemento à renda. Por outro lado, sempre se poderia recorrer a atividades não-musicais para tirar seu sustento.

O que se procurou fazer nessa seção foi posicionar o músico numa linhagem trabalhista, mostrando de que maneira a música enquanto profissão apresenta uma problemática diferente da manifestada quando considerada apenas enquanto arte. A partir do que foi exposto poder-se-ia passar a vários tipos de análises mais profundas, por exemplo enfatizando os conflitos entre músicos e seus empregadores, questionando em que medida os próprios músicos se veem como

<sup>191</sup> SUPIČIĆ, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XVIII. In: MASSIN, 1997, p. 415.

<sup>192</sup> GEFEN, Gérard. A música da Revolução Francesa. In: MASSIN, *op. cit.*, p. 584.

<sup>193</sup> FREDERICKSON, Jon; ROONEY, James F. How the Music Occupation Failed to Become a Profession. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 21, n. 2, dez. 1990, p. 192.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 191 e 195.

trabalhadores, sublinhando como a visão do músico enquanto indivíduo possuidor de uma aptidão natural dificultou a constituição de uma visão de grupo e classe entre os músicos, e outras mais. O centro de interesse, aqui, no entanto, foi passar uma perspectiva de conjunto.

### 2.3 ENTRE DOIS (OU MAIS) MUNDOS

Ao acompanhar o desenvolvimento da condição do músico tanto em sua habilitação pessoal quanto em sua inserção no mercado, percebe-se a pertinência das palavras usadas por Eliot Freidson para definir a dificuldade de análise da profissão artística, muito pertinentes para o caso da profissão musical: ambiguidade e desafio. Diversas são as competências e qualidades de um tipo de trabalho não-alienado como o do músico. Este se movimenta entre dois mundos, sendo artista – criando, interpretando –, mas também trabalhador – vendendo sua força de trabalho no mercado. Sua atividade, analisada sob a perspectiva atual, não pode ser definida como lazer, apesar de prazerosa e muitas vezes sem fins lucrativos, mas também escapa à categorização usual de trabalho remunerado, pois nem sempre o critério econômico é suficiente para diferenciar o amador do profissional. O próprio termo escolhido por Freidson para abarcar a situação dos artistas no mundo do trabalho vai ao encontro do que sugiro aqui: “profissões artísticas”. Aliar arte e profissão parece constituir um desafio e uma ambiguidade, tanto para os analistas da matéria quanto para seus protagonistas.

Nos Estados Unidos, por exemplo, Eliot Freidson aponta que o recenseamento oficial norte-americano abrange três grandes possibilidades de classificação profissional: *white-collar*, *manual and services workers* e *farm workers*. No interior do primeiro tipo, os colarinhos-brancos, haveria a categoria dos *professional and technical workers* (onde se inserem os artistas), além das categorias dos *managers*, *officials and proprietors*, dos *clerical workers* e dos *sale’s workers*. Freidson se pergunta por que não classificar os artistas entre os trabalhadores qualificados ou artesãos, em vez de na categoria dos técnicos, visto sua formação não estar ligada necessariamente ao ensino superior. Para ele, isso se deve ao fato de os artistas, “à diferença dos simples artesãos”, serem fundamentalmente considerados “trabalhadores intelectuais”: “seu trabalho e sua personalidade são suficientemente valorizados culturalmente para constarem como objeto de estudos acadêmicos eruditos, de análises críticas: universitários de disciplinas variadas dedicam-lhes amplas reflexões teóricas”.<sup>195</sup> No caso brasileiro, este parece ser o caso sobretudo de artistas visuais e suas produções. O músico figura em outra categoria ainda, pois sua produção, mais imaterial, apenas começa a se tornar objeto de estudos acadêmicos.

---

<sup>195</sup> FREIDSON, 1986, p. 434 e nota nº 2.

Mesmo valorizados, para Freidson os artistas não exercem nenhum dos dois tipos de profissões certificadas norte-americanas, que são: 1) as atividades de natureza aplicada e prática, fundadas na tradicional economia de mercado, reunindo os profissionais que resolvem os problemas de seus clientes mediante pagamento, como médicos, advogados, contadores, engenheiros e arquitetos; 2) as disciplinas universitárias das ciências humanas e exatas, de natureza não aplicada, que se caracterizam pela ausência de relação com uma clientela profana, que não têm um valor de mercado imediato, e que procuram resolver problemas intelectuais formulados pelos próprios membros da categoria, como história, sociologia, física teórica.<sup>196</sup> A citada “profissão artística”, por sua vez, constitui uma terceira categoria. Apesar de submetida ao mercado (os artistas procuram vender suas obras para ganhar a vida) e a uma clientela de não-especialistas, a demanda por seu trabalho é complexa e instável:

As profissões artísticas nos Estados Unidos nos apresentam, portanto, um *imbróglío* conceitual ainda maior do que o das profissões acadêmicas. Sem dúvida, seus produtos têm grande alcance cultural, elas exigem uma competência, uma inspiração e uma formação extremas, critérios que justificam que as qualifiquemos de profissões. Mas, por falta de uma organização formal da profissão, de um sistema de títulos, de uma proteção estatutária sobre o mercado, não podemos aplicar-lhes os métodos comuns de estudo de profissões para circunscrever nitidamente os ofícios de artistas e com isso determinar seus membros. Nas profissões práticas e universitárias, o pertencimento não apresenta problemas. Para as artes, nos Estados Unidos, nenhuma associação, nenhum sindicato reúne membros suficientes para poder reivindicar ser representativo; nenhum diploma, nenhum certificado atesta sem possibilidade de contestação uma formação ou um reconhecimento dignos de confiança; por fim, e talvez acima de tudo, pouquíssimos artistas vivem de sua arte ou de uma atividade profissional aparentada para nos permitirem detectá-los numa pesquisa ou num recenseamento.<sup>197</sup>

No caso da música no Brasil, foco do presente trabalho, apesar do alcance cultural da música, da competência, da inspiração, da formação continuada do músico, tampouco existe uma organização formal obrigatória da profissão, com um convencionado sistema de títulos. Não que estes sejam necessários para a existência de trabalhos de qualidade; são necessários, conforme indicado por Freidson, para a aplicação dos métodos usuais de estudo de profissões. A música popular brasileira se caracteriza pela extrema informalidade e inexistência de hierarquia normativa; o título máximo, concedido por respeito, admiração, reconhecimento, prestígio, é o de “maestro”, que se aplica a várias condições. Quem contrataria um músico baseado apenas em seu currículo escrito? (Nem mesmo a universidade, que em seus concursos sempre inclui uma prova prática.) O que se quer é ouvi-lo, apreciá-lo. No caso da música erudita, apesar de raros os casos de aprendizado não-formal (é muito improvável acontecer de alguém aprender a tocar Chopin de ouvido, ou com um

<sup>196</sup> FREIDSON, 1986, p. 435.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 439.

vizinho que tinha um teclado em casa), os títulos (bacharel, mestre, doutor) têm pouquíssimo valor fora da universidade. Concursos para orquestras, por exemplo, exigem um repertório básico que o candidato precisa demonstrar saber interpretar com perícia (afinação e ritmo, além de musicalidade e outras qualidades subjetivas). Quanto a associações ou sindicatos, tampouco parecem indispensáveis, sendo pouco representativos. Ao contrário de um médico ou de um advogado não devidamente qualificado e licenciado, o músico não apresenta risco à sociedade; no máximo fere os ouvidos de um ouvinte mais exigente.

O que Freidson sugere, para se poder considerar a atividade artística uma profissão, é ir-se além de uma definição que leve em conta apenas critérios econômicos, “definição por muito tempo dominante, a ponto de nos cegar sobre o alcance teórico da prática contemporânea das artes”.<sup>198</sup> Seria melhor considerar a profissão “um empreendimento humano organizado visando ao cumprimento de tarefas especializadas às quais se reconhece um valor social”. Tratar-se-ia do exercício de uma “competência especializada dentro da divisão do trabalho”<sup>199</sup>, ou, como Norbert Elias formulou e foi apontado no início do capítulo, de uma função social especializada.

Por outro lado, estudiosos como Frederickson e Rooney, em artigo com o chamativo título de “Como a ocupação musical fracassou em se tornar uma profissão”, definem a música como uma semiprofissão, basicamente por três motivos:

1) músicos dominam um corpo de conhecimento especializado e técnicas, mas não são exigidos a completar um treinamento *padronizado*; 2) eles fracassaram em assegurar um monopólio legal sobre o campo da *performance* através da exigência de teste e licenciamento de graduados; e 3) eles têm autonomia limitada: precisam rigorosamente coordenar seu tocar sob a direção de um regente, e a função de sua *performance* é muitas vezes controlada pelo cliente.<sup>200</sup>

Para Frederickson e Rooney, o sucesso em música pode ser “medido através de habilidades facilmente observáveis, não através de certificação de conhecimento”, conforme atestado pelo fato de um diploma não ser um pré-requisito para a entrada em orquestras. Assim, “em sua ênfase em habilidades observáveis, a música revela sua essencial orientação de ofício: fazer é mais importante do que saber”.<sup>201</sup> Ao contrário da formação como a de um historiador, por exemplo, cujo aprendizado “compreende exposição a uma ampla variedade de pontos de vista teóricos concorrentes, treinamento em pensamento independente e em métodos de pesquisa para que o estudante possa criticamente avaliar o trabalho de seus professores e colegas”, a formação do músico está baseada num aprendizado de artífice/artesão, ou seja, na “habilidade manifesta de

---

<sup>198</sup> FREIDSON, 1986, p. 442.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>200</sup> FREDERICKSON; ROONEY, 1990, p. 191.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 198.

copiar a *performance* do professor: análises críticas das tradições do ofício são desencorajadas, e consentimento mútuo dos procedimentos é a base na qual uma lealdade é estabelecida”.<sup>202</sup> Claro que esse não é o caso no ensino de pós-graduação em música, em que se procura colocar o estudo da música mais próximo das demais áreas, mas em linhas gerais o ensino musical depende muito mais de observação direta e trabalho sob a batuta de um mestre do que em um aprendizado cognitivo e em prática supervisionada.

Ao contrário de outras profissões, que adotaram os valores do universo nascente do capitalismo industrial, isto é, “conhecimento objetivamente mensurável”, a ocupação musical “se fiou em valores do universo simbólico antigo sem adotar os valores do novo. Por isso, ao longo do tempo a ocupação musical foi sendo percebida como antiquada e mais elitista que as profissões porque fazia uso de valores que tinham perdido sua plausibilidade”.<sup>203</sup> Trata-se de uma boa explicação para o fenômeno: a música erudita sempre foi tachada de elitista, talvez pelo fato de que para ser um músico erudito não basta escolher entre a universidade federal ou particular e seguir o curso até o fim, como é o caso de medicina e direito, por exemplo, que, nesse sentido, têm um acesso mais democrático (pois qualquer um pode, teoricamente, entrar no curso e completá-lo). Para se fazer música erudita é quase preciso preencher uma série de pré-requisitos: depende-se muito mais da situação financeira da família, da escolaridade, do aprendizado de um instrumento desde a infância etc. Historicamente, a educação e a certificação em música seguiram um caminho diferente das demais profissões, pois não passaram a depender de treinamento formal específico e unificado, e de certificação de competência, continuando a se basear em modelos de poder e prestígio. Em outras palavras: “Enquanto as profissões se baseavam em controle estatal, licenciamento, certificação e treinamento padronizado para asseverar suas ideologias, a música se baseava quase que exclusivamente em esteticistas, compositores, romancistas e filósofos para criar um público em busca de satisfação estética”.<sup>204</sup>

A música seria uma semiprofissão, portanto, basicamente por possuir características tanto de ofício quanto de profissão. Seu fracasso em se emancipar totalmente viria sobretudo do fato de não conseguir constituir um monopólio sobre sua prática. E esse fracasso justamente “ajudaria a explicar a confusão contemporânea sobre o incerto *status* da música enquanto profissão”.<sup>205</sup> Falar em fracasso, no entanto, é fazer uso de uma expressão um tanto forte, como se houvesse culpa por parte dos músicos pelo fato de a música não ter se tornado uma profissão, como se esse fosse o horizonte ideal a ser alcançado. O *status* incerto de que ela goza enquanto profissão talvez se deva às

---

<sup>202</sup> FREDERICKSON; ROONEY, 1990, p. 197.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 203.

características intrínsecas da prática da música, que necessariamente implicam ambiguidade, como se vem tentando mostrar. Aplicar métodos de medição científica de conhecimento baseados em testes e sancionados por conselhos profissionais talvez não faça sentido em música. Muito mais comum é o músico participar de concursos internacionais em busca de prêmios, estes sim reconhecidos pela comunidade musical como certificados de proficiência, ou, mais ainda, devido ao grau de dificuldade, como verdadeiros impulsos para as carreiras dos seletos talentos que conseguem obtê-los. Mais um aspecto, portanto, para se considerar a certificação de competência em música como estando baseada em prestígio e poder.

Outros sociólogos, no entanto, vão mais além e simplesmente não consideram algumas especializações em música atividades profissionais. Jack Kamerman, por exemplo, faz uma análise segundo a qual a regência (a atuação do maestro) não se constitui uma profissão, apenas uma ocupação. Isso porque se trataria, em primeiro lugar, de um trabalho “sujeito quase que exclusivamente a avaliação externa”<sup>206</sup>, ou seja, feita por não-músicos (público, crítica, empregadores e empresários). Em segundo lugar, porque um regente nunca precisou “convencer ninguém de que o licenciamento de seu ofício é crucial para o bem-estar da sociedade em geral ou de qualquer grupo em particular”.<sup>207</sup> Trata-se do mesmo argumento apresentado acima, de que nenhum maestro jamais foi, nem jamais será, preso por reger sem licença. O mais importante para definir a regência como uma não-profissão, no entanto, seria o fato de que apesar de haver ensino formal em regência em conservatórios e universidades, o aprendizado continua acontecendo, como em outros ofícios, sobretudo através da relação mestre-aprendiz com um regente experiente, com intenso treinamento prático.<sup>208</sup>

Um interessante estudo sociológico sobre a estrutura organizacional de orquestras sinfônicas, por outro lado, sugere que os músicos dessas orquestras se tornam proletarizados a partir do fim do século XIX: “[o] músico começou esse processo como um empresário independente (no jargão musical, um *freelancer*) e, na maioria dos casos, acabou sendo assimilado à classe trabalhadora, vendendo seu trabalho àqueles que têm (ou têm acesso) ao capital”.<sup>209</sup> Grandes orquestras que antes funcionavam como cooperativas de músicos, como a New York Philharmonic (fundada em 1842), abrem mão do controle que tinham sobre a orquestra pela estabilidade

---

<sup>206</sup> KAMERMAN, Jack B. *Symphony Conducting as an Occupation*. In: KAMERMAN, Jack B.; MARTORELLA, Rosanne (Org.). **Performers & Performances – The Social Organization of Artistic Work**. Massachusetts: Bergin & Garvey, 1983, p. 52.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>209</sup> COUCH, Stephen R. *Patronage and Organizational Structure in Symphony Orchestras in London and New York*. In: KAMERMAN, Jack B. & MARTORELLA, Rosanne (Org.), *op. cit.*, p. 111.

financeira proporcionada por patronos (os conselhos diretivos ou *board of directors*): os músicos se tornam simples empregados.<sup>210</sup>

Falar em músicos como proletários pode trazer à mente a analogia entre a fábrica e a orquestra, que no século XIX chega a ter mais de cem integrantes. Lewis Mumford explica por que a orquestra sinfônica do século XIX seria a contraparte ideal da sociedade industrial:

[C]om o aumento do número de instrumentos, a divisão de trabalho dentro da orquestra correspondia ao da fábrica: a divisão desse processo tornou-se notável nas mais novas sinfonias. O maestro era o superintendente e o gerente de produção, encarregado da manufatura e da montagem do produto, a saber, a peça musical, enquanto o compositor correspondia ao inventor, engenheiro ou projetista que tinha calculado no papel, com a ajuda de alguns instrumentos menores, como o piano, a natureza do produto final – retocando seus últimos detalhes antes que um só passo fosse dado na fábrica. Para composições difíceis, novos instrumentos foram inventados, ou velhos, ressuscitados; mas na orquestra a eficiência coletiva, a harmonia coletiva, a divisão funcional de trabalho, a interação cooperativa legal entre os líderes e os liderados produziam um uníssono coletivo maior do que aquele que se conseguia, com toda a probabilidade, dentro de qualquer fábrica. Por uma razão: o ritmo era mais sutil; e o tempo das sucessivas operações era aperfeiçoado, na orquestra sinfônica, muitos antes que qualquer coisa semelhante à mesma eficiente rotina chegasse à fábrica.

Aqui, pois na constituição da orquestra, estava o modelo ideal da nova sociedade. Esse modelo foi adquirido pela arte antes de ser abordado pela técnica. [...] Tempo, ritmo, tom, harmonia, melodia, polifonia, contraponto e mesmo dissonância e atonalidade foram todos utilizados livremente para criar um novo mundo ideal, onde o trágico destino, os desejos sombrios, os heróicos destinos dos homens poderiam ser entretidos mais uma vez. Limitados por suas novas rotinas pragmáticas, dirigidos pela feira livre e pela fábrica, o espírito humano ascendeu a uma nova supremacia na sala de concerto.<sup>211</sup>

Divisão do trabalho, alienação, eficiência. Esses seriam os atributos da nova ordem vivida pelos músicos, sobretudo os que tocavam em orquestras sinfônicas a partir do século XIX. Note-se que o historiador Reginald Nettel, ao analisar a trajetória de músicos bem-sucedidos no livro *The Orchestra in England*, afirma que um século antes, no fim do XVIII, “a fronteira entre música como profissão e música como negócio já desaparecera”.<sup>212</sup> Trata-se dos primórdios de um terceiro “mundo” a ser levado em conta fortemente sobretudo a partir do século XIX: o mundo dos negócios. Nesse sentido, estudiosos (historiadores, musicólogos, sociólogos) estão preocupados em analisar de que maneira os músicos se comportavam também enquanto empreendedores<sup>213</sup>, precisando, por

<sup>210</sup> COUCH, Stephen R. Patronage and Organizational Structure in Symphony Orchestras in London and New York. In: KARMERMAN, Jack B. & MARTORELLA, Rosanne (Org.), 1983, p. 114.

<sup>211</sup> MUMFORD, Lewis. **Technics and Civilization**. New York, 1934, p. 202-203. *Apud* SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: UNESP, 2001, p. 157-158.

<sup>212</sup> NETTEL, Reginald. **The Orchestra in England: A Social History**. London: J. Cape, 1956, p. 95, *apud* ROHR, 2001, p. 152.

<sup>213</sup> Cf. WEBER, 2004. Para as linhas que seguem, ver o primeiro artigo da primeira parte do livro (intitulada Overview of the Subject): WEBER, William. *The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914*, p. 3-24.



exemplo, se lançar em carreiras *freelance* e viver independentemente de patrões ou instituições. A título de exemplo, basta mencionar aqui que o músico precisa ocupar-se em diversas atividades: instrumentista, compositor, arranjador e, acima de tudo, professor. Em todas, precisa ser oportunista, no sentido de desenvolver uma habilidade para perceber oportunidades e tirar vantagem delas. Caso contrário, pode colocar em risco seu modo de vida. No século XIX, a “economia musical” começaria visivelmente a mudar, sendo que “as principais fontes de mudança viriam de avanços técnicos na construção de pianos e na impressão de partituras, e da expansão de estratégias de negócio e *marketing* para vendê-los”.<sup>214</sup> Ao mesmo tempo surgiria a crítica a esse mundo do negócio musical (constituindo em si uma “dimensão essencial do próprio comércio”), junto com a distinção entre a música séria e a música ligeira, em grande parte contra a natureza altamente comercial da impressão de partituras para amadores pianistas, em oposição ao elevado reino da “música pura”.<sup>215</sup>

No século XX, o reinado dos amadores do século anterior começaria a ruir (entre outros fatores que contribuiriam para isso foi o surgimento da gravação, conforme se verá no capítulo seguinte). A profissionalização dos músicos se torna comum, e o crítico musical norte-americano Edward Rothstein resume o novo panorama em seu país: “A música se tornou, dizendo de maneira simples, um negócio”.<sup>216</sup> No Brasil o mesmo aconteceu, em especial graças ao grande alcance das rádios e, depois, dos programas musicais das televisões. Mesmo assim, talvez não se possa fazer a mesma comparação em relação à formação dos músicos, mas parece se estar trilhando o mesmo caminho: “os músicos não são jovens senhoritas elegantemente se divertindo com a última sonata para piano, mas jovens porém refinados graduados de nossos melhores conservatórios”.<sup>217</sup> Note-se que, segundo o mesmo analista, apesar do profissionalismo e da mercadização de tudo, nem tudo é sinônimo de qualidade.<sup>218</sup>

Procurou-se mostrar neste capítulo, portanto, que as visões (hegemônicas desde o Romantismo, mas existentes desde o Renascimento) de que o oposto do conceito de arte-artesanato é o conceito de arte-criatividade e de que o oposto do gênio é o artesão são visões historicamente constituídas e não verdades eternas (como inclusive muitos músicos acreditam ou querem dar a entender). A divisão entre os dois opostos não necessariamente precisa ser tão rígida e excludente, e, mais ainda, implicar um juízo de valor tão desmerecedor para o artesão.

<sup>214</sup> WEBER, 2004, p. 13. No capítulo seguinte se verá como se manifestaram estratégias do tipo no Brasil.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>216</sup> ROTHSTEIN, Edward. The New Amateur Player and Listener. In: PEYSER, Joan (Org.). **The Orchestra: a Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations**. Milwaukee: Hal Leonard, 2006 [1986], p. 529.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 530.

<sup>218</sup> *Ibid.* (“Everything is professional, everything is marketable, but very little is worth hearing”).

Ao longo dos capítulos restantes, se procurará enfatizar o caráter profissional da atividade dos músicos, colocando-os numa linhagem trabalhista (bastante esquecida quando se considera a música enquanto arte), bem como mostrar a música como um importante item da vida cultural urbana, além de procurar detectar indícios de diferenciação e emancipação do *status* do músico – tudo isso no Brasil e especificamente no caso de Porto Alegre, no início do século XX. Todo esse primeiro capítulo, portanto, seria um preâmbulo para se passar a casos mais concretos, mais próximos, inclusive.

### 3. VIVER DA MÚSICA (NO BRASIL)

E no Brasil, como foi o desenvolvimento histórico do “ser músico”? Seria interessante poder fazer o mesmo tipo de análise do capítulo anterior exclusivamente no âmbito brasileiro, repassando a condição do músico e suas possibilidades de formação e atuação desde os tempos de Colônia e Império até a Primeira República. Devido à falta de tempo e espaço, o presente capítulo se dedicará a acompanhar essa trajetória sobretudo no âmbito do exercício profissional, a partir da virada do século XIX para o XX, até mais ou menos 1930, que dizem respeito direto ao estudo de caso que se fará no capítulo seguinte.

Não se trata de fazer um apanhado sobre a presença da música, que aparecia em situações e locais heterogêneos como retretas de praças, espetáculos circenses, desfiles e festividades sacras e profanas, serenatas, cantorias e pregões de ruas, mas também em teatros, revistas, bailes, saraus familiares, sociedades recreativas e associações musicais, e, também, em cafés e confeitarias, salas de cinema e clubes noturnos. Não se mapeará os espaços sociais em que a música se fazia presente, de maneira genérica. O objetivo do presente capítulo é ajudar a enxergar o músico, o instrumentista, para ser mais exato, colocando-o em primeiro plano.

Por outro lado, muitas dessas situações e locais de prática musical abrigavam manifestações espontâneas da música, não remuneradas, e por isso ligadas ao amadorismo. Aqui, se procurará mapear as possibilidades de ocupação profissional para os músicos instrumentistas (remuneradas, estáveis ou não, exclusivas ou não), focando nas mais significativas do início do século XX: o teatro de revista, as casas de música, a gravação, o cinema e o rádio em seus primórdios.

#### 3.1 TEATRO DE REVISTA

A música sempre se fez presente nos palcos teatrais brasileiros. Nas décadas iniciais do século XX, os teatros abrigavam manifestações tipicamente musicais como as proporcionadas pelas companhias de ópera e operetas, e também espetáculos dramáticos e cômicos apresentados por companhias líricas. A maior parte dessas companhias, é bom frisar, era composta por atores e músicos estrangeiros em turnê pela América. A presença dos músicos brasileiros no teatro só se tornaria de fato representativa com a consolidação de um formato tipicamente nacional para as chamadas revistas de ano: uma estrutura “equilibrada entre o texto declamado e os números musicais”, obedecendo a um “tema, quase um fio condutor, porém muito mais frágil ainda,

geralmente ligado a um acontecimento atual”.<sup>219</sup> Nem sempre houve essa igualdade de condição entre a música e o texto, mas o importante a assinalar é que o teatro de revista assumiria esse perfil tipicamente nacional na década de 1920, abandonando o modelo importado, sobretudo português:

Após a explosão da Primeira Grande Guerra, a música, que até então tinha sido incidental e reduzida a meras ilustrações, adquiriu o mesmo peso do texto. Um grande apuro e cuidado fizeram-se sentir nas composições musicais. Chegou-se a uma nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês. A melodia, agora, era parte integrante do conjunto.<sup>220</sup>

A síntese nacional, com ênfase na música, vinha se desenhando desde cedo. No início do século XX, em 1906, quando *Vem Cá, Mulata* se torna um sucesso nacional graças às chapas dos gramofones, os compositores passam a descobrir “a vantagem de incluir suas músicas em números de revista, como primeiro passo para torná-las nacionalmente conhecidas”.<sup>221</sup> Note-se que *Vem Cá, Mulata* é uma canção de um quadro da revista *Maxixe*, em número de apoteose do terceiro ato, que se popularizaria gravada pela dupla de músicos gaúchos Os Geraldos (Geraldo Magalhães e Nina Teixeira), pela Casa Edison do Rio de Janeiro. Segundo o músico e jornalista Arthur de Faria, a gravação fez um sucesso estrondoso no carnaval: “Tornou-se um dos seis discos mais vendidos e executados da primeira década do século, com novos surtos de popularidade a cada carnaval”.<sup>222</sup> Nesse início de século, portanto, as revistas começam a se delinear como “deliberadamente musicais”, sendo pelo menos responsáveis por lançarem “composições com vista ao carnaval”<sup>223</sup> (seriam substituídas, nesse trabalho de lançamento e divulgação musical, pelos filmes carnavalescos da década de 1930<sup>224</sup>).

Apesar da forte presença da música, pouco se sabe sobre os músicos que tornavam possíveis os espetáculos, os simples membros das orquestras de fosso das companhias de revista. A ênfase, nos estudos existentes, recai principalmente sobre os autores e compositores desse universo (de Chiquinha Gonzaga a Ari Barroso). Um dos poucos músicos que se destaca, ou melhor, cujo nome se conhece, é Pixinguinha. Destaque esse que se dá, no entanto, de maneira retrospectiva, depois de Pixinguinha se tornar um dos principais compositores da música popular brasileira e sua trajetória

<sup>219</sup> VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991, p. 92 e 93.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 42. Para uma análise mais detalhada dos desenvolvimentos do teatro de revista no país, ver o Capítulo II (“A Revista no Brasil”) deste livro.

<sup>221</sup> TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: teatro e cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972, p. p. 20-21.

<sup>222</sup> FARIA, Arthur de. **Um século de música**. Porto Alegre: [s. n.], [2001], p. 24-25. O livro vem acompanhado por 5 CDs, sendo que no primeiro deles, à faixa 3, pode-se ouvir a gravação original dos Geraldos extraída do 78 rpm da Casa Edison.

<sup>223</sup> TINHORÃO, *op. cit.*, p. 17.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 20.

peçoal começar a ser biografada. Enquanto simples flautista de orquestra, sua presença passava despercebida.<sup>225</sup>

O teatro de revista, “o maior mercado de trabalho de músicos” no início do século<sup>226</sup>, no Rio de Janeiro, foi responsável “pela divulgação de grandes sucessos da música popular e pelo aproveitamento de tantos compositores”, ao mesmo tempo se antecipando “ao disco e ao rádio no lançamento de vários cantores, recrutados quase sempre pelo reconhecimento da sua especialidade na interpretação de novos gêneros populares que iam enriquecendo o ‘teatro com música’”.<sup>227</sup> Note-se que a partir da década de 1930 os programas de auditório das rádios substituiriam “o teatro de revista no contato direto entre o cantor e o público (com a vantagem de difundir ao mesmo tempo sua voz impessoalmente)”.<sup>228</sup>

Por outro lado, o “teatro de revista ia acabar atraindo também músicos que, por sua formação teórica mais apurada, ficariam como pioneiros das modernas gerações de compositores populares de nível universitário”.<sup>229</sup> Tinhorão define a formação desses músicos como semi-erudita, por buscarem ensino formal, com professores reconhecidos, mas não de maneira continuada. Hekel Tavares, típico representante da categoria, aumentaria “o número de músicos das orquestras de poço”, por exemplo, “incluindo o oboé na partitura da revista *Plus Ultra*, de Zé Expedito, em 1926”<sup>230</sup>, ou seja, utilizando um instrumento tipicamente sinfônico, com o qual talvez entrara em contato ou com o qual se familiarizara graças a seu interesse por música erudita.<sup>231</sup> Note-se que um analista como Luiz Tatit fala em “estilo semi-erudito” ao se referir a compositores que “[d]esejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, [...] carregam suas obras com indícios de outro registro causando impressão de maior sofisticação”. Por outro lado, talvez a sonoridade que se buscava para o teatro de revista estivesse começando a mudar. Segundo Tinhorão, por exemplo, de 1920 a 1930 desenrola-se um processo de “ascensão social da música das camadas mais humildes, que assim era levada ao conhecimento do heterogêneo público das camadas médias”. Para isto, essa música aparecia “vestida já com a roupagem enobrecedora dos arranjos para orquestra de cordas e de sopro dos teatros”.<sup>232</sup>

As orquestras das companhias de revista por certo atraíam vários músicos, tanto populares quanto eruditos. Pelo menos a demanda por músicos era estável, havia um verdadeiro mercado

<sup>225</sup> Cf. CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha**: vida e obra. [3. ed.] Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997, p. 32.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 29. Sérgio Cabral se refere ao ano de 1911, quando o garoto Pixinguinha, de 14 anos, é contratado pela primeira vez como flautista para tocar no teatro.

<sup>227</sup> TINHORÃO, 1972, p. 31.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 33. É quando se destacam, por exemplo, Sílvio Caldas e Carmen Miranda.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>231</sup> TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 32.

<sup>232</sup> TINHORÃO, *op. cit.*, p. 30. Nas páginas seguintes Tinhorão explica por que essa ascensão social provocaria, por outro lado, entre 1930 e 1950, a decadência do teatro de revista.

envolvendo empresários, atores, autores, compositores, músicos, público e crítica – sobretudo no Rio de Janeiro, cidade-tema do maior número de estudos e pesquisas. O emprego em si podia ser instável, visto as contratações acontecerem por temporadas, com data para acabar, e visto algumas companhias terem vida curta. Mas os músicos circulavam, e o que havia de certo é que o teatro de revista precisava de música, sem música ele não existiria.

Quanto ao compositor de músicas para o teatro de revista, ele não vivia exclusivamente de compor para esse tipo de espetáculo. O revisteiro Freire Júnior, por exemplo, além de formado em odontologia e nomeado dentista do Ministério de Justiça (onde se aposentaria), escreve suas músicas também “para discos e até para propaganda comercial (sambas-carnavalescos *Fructal*, feito para o remédio regulador das funções digestivas, e *Jataí*, destinado a promover o fortificante fabricado pelo Laboratório Jataí Prado)”.<sup>233</sup> Já um músico como Sinhô é levado ao teatro de revista devido à popularidade de suas músicas no carnaval, que acabam inspirando ou figurando em mais de 20 revistas, começando pela peça *O Pé de Anjo*, que se manteve em cartaz por 300 representações.<sup>234</sup> Para os que se profissionalizavam exclusivamente na música, era preciso recorrer a diversas atividades. Além de autores de músicas para revistas, muitos compunham músicas para carnaval, para discos, e eram pianistas de cafés-concertos ou casas de música, como foi o caso de José Francisco de Freitas:

Todas as tardes, durante algumas horas, os fregueses que entravam na Casa Carlos Wehrs à procura das últimas novidades musicais [...] encontravam na loja o pianista Freitinhas, sempre disposto a repassar uma de suas músicas pensando nos dois mil réis de direitos que lhe cabiam na venda de cada exemplar.<sup>235</sup>

O que uma autora chamou de “circuito da partitura”<sup>236</sup>, que envolve aspectos de produção (composição musical e configuração gráfica em oficinas de impressão), aspectos de circulação (comercialização e execução) e aspectos de recepção (entre público, músicos e professores de música), de fato foi muito importante para esses compositores:

As partituras musicais constituíram nesses inícios do século uma eficiente forma de comunicação, pois ampliavam em muito a possibilidade de alcance das músicas, principalmente porque era através delas que os músicos e admiradores tomavam conhecimento das “novidades musicais”.<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> TINHORÃO, 1972, p. 70.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 123 e 124.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>236</sup> GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura**. 316 f. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 1995.

<sup>237</sup> IKEDA, Alberto Tsuyoshi. **Música na cidade em tempo de transformação: São Paulo: 1900-1930**. 201 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA, USP, São Paulo, 1988, p. 100.

Esse circuito compreendia “três fenômenos conjugados – o teatro, a impressão musical e o piano”, no que Avelino Pereira apontou como uma incipiente indústria cultural, ou antes manufatura cultural, que girava em torno dos investimentos feitos pelos empresários teatrais e companhias editoras. Este historiador identifica

[n]o teatro da virada do século, especialmente o musicado, e na impressão de partituras os meios de formação de uma cultura urbana produzida em torno de um mercado em expansão. Tal produção, de caráter empresarial, despejava no mercado enorme quantidade de canções e danças, dos mais variados gêneros, que se valiam do teatro ou da partitura para piano solo, ou canto e piano, como veículos de divulgação. Uma canção ou uma dança que alcançassem sucesso nos palcos, dias depois saíam à luz impressas, para serem vendidas nas casas de música e avidamente consumidas por diletantes que as executavam em casa ao piano.<sup>238</sup>

A comercialização dessas partituras ocorria nas chamadas casas de música, que funcionavam como revendedoras de músicas, instrumentos e acessórios, mas também podiam ser editoras, além de funcionarem como local de encontro dos músicos com seu público.

### 3.2 CASAS DE MÚSICA

Antes da possibilidade de reprodução mecânica do som através do fonógrafo e do gramofone, havia basicamente “duas maneiras de circulação e reprodução de música. Uma, a notação musical – expressa principalmente pela partitura – e, outra, a circulação oral”.<sup>239</sup> Assim como o gramofone substituiu o piano nas salas de estar das classes médias (como se verá no item seguinte), a partitura possibilitou a transmissão do conhecimento musical não mais exclusivamente pela tradição oral. Não se trata de acompanhar a história do desenvolvimento da escrita musical, mas de apontar como a difusão da música através da partitura impressa possibilita um maior número praticantes. É interessante observar que “alguns autores creditam às partituras e a um de seus reprodutores, o piano, as origens da ‘música de massa’”, sendo os editores os “primeiros empresários fonográficos, constituindo verdadeiros centros de comércio de edições, como o de Tin Pan Alley, em Nova York, que, no final do século passado [XIX] e no início deste [XX], difundiu amplamente a música popular americana, sobretudo o jazz”.<sup>240</sup> Não seria demasiado afirmar que no

<sup>238</sup> PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 226.

<sup>239</sup> BORGES, Jane. Partitura Musical: um instrumento de investigação em História da Educação. In: Congresso da ANPPOM, 16., 2006, Brasília. **Anais eletrônicos...** Educação Musical, p. 43. [Online].

<sup>240</sup> DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 33.

Brasil algo similar acontecia, sobretudo devido à difusão do piano, já no século XIX. A relação entre esse instrumento e a partitura é apontada por Luiz Heitor:

A predileção dos brasileiros, ou melhor, das brasileiras, pelo piano tornou-se proverbial. No século XIX numerosos editores de música fizeram fortuna, no Rio de Janeiro, publicando as fantasias de concerto e galopes brilhantes que constituíram o repertório em voga. E o número dos professores de piano crescia sempre [...].<sup>241</sup>

A importância da partitura não seria exclusividade da música erudita:

Até o fim do século XIX, a única forma de comercializar a música popular era através da venda de partituras para piano, o que envolvia um complexo de interesses limitado: o do autor (isoladamente ou com parceiros, geralmente letristas), o do editor-impressor da música (reduzida a símbolos reproduzidos no papel) e dos fabricantes de instrumentos musicais, cujas vendas aumentavam à maneira que a música destinada ao lazer urbano se popularizava.<sup>242</sup>

No início do século XX, esse quadro ainda se mantinha. As casas de música, que vendiam instrumentos, acessórios de música e partituras, também funcionavam como editoras, imprimindo novas composições e comercializando-as. O quadro não se refere apenas à música popular, foco do estudo de Tinhorão; também a música erudita dependia dessas lojas para comercializar as partituras dos compositores, vivos ou mortos. Mas numa época em que a noção de direito autoral ainda não existia, a mera venda de partituras não poderia garantir o sustento mensal dos músicos, como acontecia com Ernesto Nazareth: “*Brejeiro*, que foi o grande sucesso do ano de 1894, foi vendido aos editores por 50 mil réis, numa época em que se pagava quatro mil réis, nas casas de música, por um exemplar novo de um *Noturno* de Chopin”.<sup>243</sup> Para se sustentar, Nazareth dependia de atividades que desempenhava enquanto intérprete e professor, não enquanto compositor:

Chegou aos 30 anos de idade como um compositor que vivia do trabalho de pianista demonstrador de partituras, nas casas de música do Rio de Janeiro, e como professor particular das jovens da aristocracia. Na realidade, essas eram as duas atividades que lhe rendiam dinheiro para o sustento mensal, porque suas partituras originais eram vendidas por valores ínfimos.<sup>244</sup>

Nas lojas de música seriam empregados pianistas como Nazareth (conhecidos nomes da música popular desempenhariam a mesma função, como Sinhô e Zequinha de Abreu, dentre inúmeros outros), responsáveis por experimentar e apresentar os instrumentos, além de demonstrar

<sup>241</sup> HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 217.

<sup>242</sup> TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 247.

<sup>243</sup> MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007, p. 89. Note-se que, seguindo Cacá Machado, “até a década de 1920 [portanto até os 60 anos] Nazareth não teve reconhecimento ‘oficial’, embora fosse um compositor de retumbante sucesso popular” [*Ibid.*, p. 13, grifo do autor].

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 89.



aos interessados as partituras que despertavam sua atenção, numa espécie de teste de qualidade preventivo:

Naquele tempo, a única maneira de conhecer as novidades musicais era através dos pianistas que as casas contratavam para as “demonstrações”. Não havia rádio, os discos eram raros e o cinema, mudo. Isso obrigava o público a fazer música em casa. Quem gostava de música devia fazê-la, comprando-a escrita. Escolhia, ouvindo o pianista da casa.<sup>245</sup>



Figura 1 – Pianista executando música em casa de venda de partituras e instrumentos, Rio de Janeiro, c. 1910. (Acervo Tinhorão / Instituto Moreira Salles).

Mas não eram só os potenciais compradores que acabavam sendo atraídos pela música dos pianistas demonstradores. A figura de Nazareth, por exemplo, causava generalizado *frisson*: “Algumas moças, para receberem dele uma atenção maior, apresentavam-lhe, não apenas uma ou duas novidades para que ele tocasse, mas, sim, calhamaços de partituras, com músicas tanto novas quanto velhas”.<sup>246</sup> Outras, mais pretensiosas, gostavam de fazer demonstrações técnicas ao compositor, que chegava a dar pequenas aulas de interpretação.<sup>247</sup> É de crer, além disso, que curiosos em geral também afluíssem às casas de música para ouvir um pouco de música, que antes do surgimento do rádio e de uma maior difusão do disco necessariamente era, como se faz

<sup>245</sup> Depoimento de um vendedor da loja de música em que Nazareth trabalhava in VASCONCELOS, Ary, **Panorama da música popular brasileira na belle époque**. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 84-85, *apud* MACHADO, 2007, p. 96.

<sup>246</sup> Depoimento da neta de Nazareth, Julita Nazareth Siston in ALMEIDA, Luiz Antônio de. **Coração que sente**. Manuscrito Original. *Apud* MACHADO, *op. cit.*, p. 94.

<sup>247</sup> MACHADO, *op. cit.*, p. 96.

necessário especificar hoje em dia, ao vivo. Em São Paulo, “podia-se escutar as concorridas apresentações de Zequinha de Abreu tocando, durante as tardes, suas composições ou fazendo demonstrações nas casas Beethoven e Sotero, para atrair a freguesia”.<sup>248</sup> No Rio, Nazareth por certo atraía vários ouvintes às lojas, como fazia quando tocava nas salas de espera do cinema Odeon. À diferença que, nos cinemas, Nazareth devia tocar exclusivamente composições próprias, e não Chopin, conforme teria respondido a uma amiga: “Também adoro Chopin, mas se tocar aqui [*no salão de espera do cinema*], serei despedido no dia seguinte”. Ao que tudo indica, são comuns depoimentos como o dessa mesma amiga da família Nazareth ao pesquisador Luiz Antônio de Almeida: “Conhecemos Nazareth ao tempo em que ele tocava na ante-sala de um dos tradicionais cinemas da então Avenida Central. Tal era seu fascínio, que não era raro nos deixarmos ficar ali a ouvi-lo, ao invés de penetrar no salão para ver a fita muda”.<sup>249</sup> Compositores também ficavam impactados com a figura de Nazareth, como é o caso de Brasília Itiberê (“fiquei inteiramente fascinado”; “surgiam melodias tão belas, ritmos tão ágeis – que me deixaram completamente basbaque”<sup>250</sup>) e Radamés Gnattali:

Conheci Nazareth com 25, 26 anos, quando ele tocava no Cinema Odeon, na Rio Branco com Sete de Setembro [*no centro do Rio de Janeiro*]. Um dia eu estava passando, ouvi aquele som e era o próprio Nazareth tocando. Eu não entrava porque não tinha dinheiro pro cinema, mas do lado de fora eu o ouvia. Sempre juntava um povinho para ouvir.<sup>251</sup>

O afluxo às salas de cinema para ouvir música não era exclusividade dos ouvintes de Nazareth, apesar de o compositor carioca ser o mais emblemático representante da categoria. Ao que tudo indica, havia uma verdadeira cultura de apreciação musical, sobretudo nas salas de espera, por ocasião das movimentadas sessões do início do século:

Era hábito, na época, dirigir-se ao cinema pelo menos uma hora antes da sessão. Dentro de um programa de “atrações”, as empresas exibidoras davam-se ao luxo de apresentar ao público, na “sala de espera”, audições com os melhores conjuntos musicais que, em turnês, passavam pelo Rio. Sextetos, quintetos, “orquestras de cordas de moças francesas”, conjuntos tziganos, e, como atração nacional, o mais popular dos nossos compositores de música de dança: Ernesto Nazareth. Sua presença no Odeon tornou-se acontecimento significativo para a vida musical da cidade.

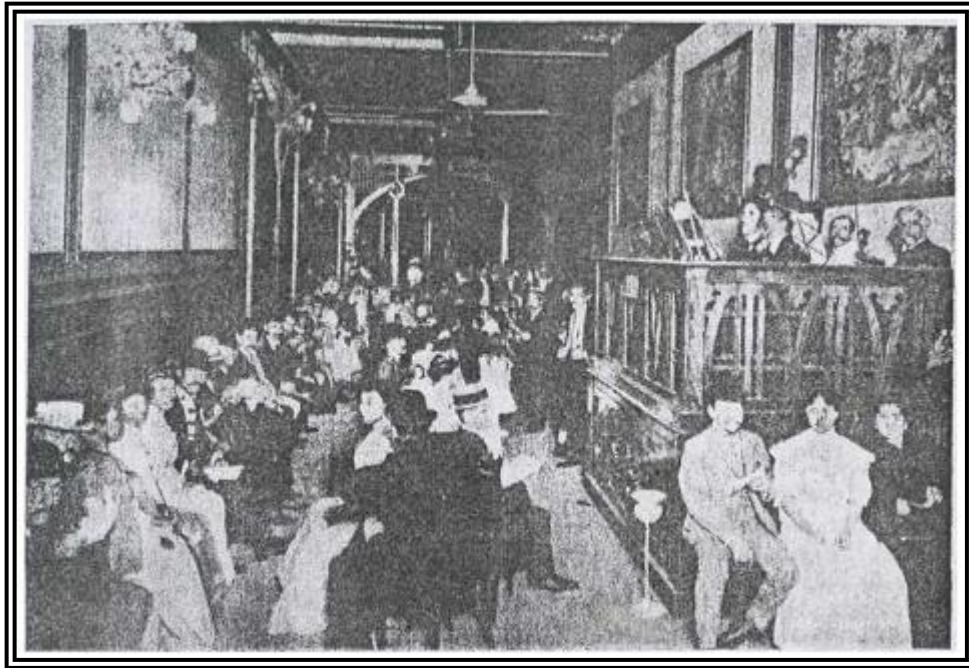
<sup>248</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas**: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p. 163.

<sup>249</sup> ALMEIDA, Luiz Antônio de. **Coração que sente**. Manuscrito Original, p. 101, *apud* MACHADO, 2007, p. 94.

<sup>250</sup> ITIBERÊ, Brasília. “Ernesto Nazareth na música brasileira”. **Boletim Latino-americano de Música**. Rio de Janeiro, abril de 1946, p. 68-69, *apud* MACHADO, *op. cit.*, p. 95.

<sup>251</sup> Depoimento extraído da seção “Autobiografia” do site oficial de Radamés Gnattali, disponível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>.

Havia muita gente que comprava o ingresso e, em lugar de entrar nas salas de projeção, ficava ali, junto ao estrado, a ouvi-lo horas a fio...<sup>252</sup>



**Figura 2** – Sala de espera (“às 7 horas da noite!”) do Cinematógrafo Avenida, no Rio de Janeiro. (*O Malho*, n. 307, 1 ago. 1908, *apud* PINTO, 1963, p. 39).

Interessante é ressaltar que um músico também poderia se tornar dono de uma casa de música, por que não. É o caso do compositor carioca e revisteiro Eduardo Souto, que em 1917 abandona seu emprego no Banco Francês do Rio de Janeiro para se dedicar exclusivamente à música, abrindo uma “casa de música que lança definitivamente seu nome nos meios musicais: a Casa Carlos Gomes”. Eduardo Souto transforma sua loja “em um ponto de encontro de músicos e de moças, atraídas em parte pelas suas composições, em parte pela atração pessoal do compositor e pianista”.<sup>253</sup> Na verdade, vários músicos eram donos de casa de música. Em São Paulo, a Casa Levy, a Casa Manon e a Casa Wagner são exemplos de estabelecimentos dirigidos por músicos nas primeiras décadas do século XX. No Rio de Janeiro, para citar apenas uma, a Casa Arthur Napoleão. Em Porto Alegre, a Casa D’Aló.

Muitas dessas casas de música também eram editoras, como mencionado, e também nesse setor o pianista demonstrador atuava, testando as músicas a serem editadas:

No século passado as músicas destinadas à publicação eram submetidas previamente a determinadas experiências feitas por músicos contratados pelas casas comerciais da época.

<sup>252</sup> PINTO, Aloysio de Alencar. Ernesto Nazareth – Flagrantes. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, ano II, n. 6, 1963, p. 41. [Online]

<sup>253</sup> TINHORÃO, 1972, p. 162.

Não só o dono do estabelecimento era, quase sempre, grande músico, como ouvia a opinião dos executores. O entusiasmo era o primeiro sinal de vitória, do ato da publicação oportuna.<sup>254</sup>

A figura do pianista demonstrador de partituras, portanto, e a da casa de música, eram partes constituintes do mercado da música, tanto popular quanto erudita, sobretudo popular, pelo benefício direto aos compositores, através das edições de suas composições:

A editora de música teve para o músico popular deste período praticamente a mesma importância que teve a indústria do disco após a década de 30. Ainda, na devida proporção, as casas de instrumentos e partituras musicais tiveram nesse tempo o mesmo vigor das lojas de disco da atualidade.<sup>255</sup>

O cronista porto-alegrense Nilo Ruschel diz mais ou menos a mesma coisa ao se referir à Casa Mariante, uma das várias representantes sulinas do comércio musical de instrumentos e partituras no início do século XX: “Como hoje se vendem discos – mas não tanto – vendiam as músicas em voga e, também, alguns clássicos mais acessíveis, que pudessem desmanchar a monotonia do ‘cachorro vai, cachorro vem’”.<sup>256</sup> Opção ao tédio do estudo de escalas, portanto, as partituras da moda, segundo Nilo, “tinham muita saída”. Quanto ao pianista demonstrador, no entanto, o cronista só o valoriza quando este se destaca (como foi o caso de Nazareth, no Rio), dando a entender que se tratava de um emprego desprestigiado e burocrático:

A casa punha à disposição dos fregueses um tocador de piano para a escolha das novidades que iam aparecendo: tocador esse que fazia figura, hoje, numa repartição, como datilógrafo (não me refiro, é claro, a um Fossati ou a um Bischoff, que passaram por essa incômoda profissão).<sup>257</sup>

Ainda em Porto Alegre, a Casa Beethoven, fundada em 1931 em pleno centro de Porto Alegre (no número 1133 da Rua dos Andradas, ou Rua da Praia, defronte à Praça Senador Florêncio, atual Praça da Alfândega), já na década que seria marcada pela presença do disco e do rádio, mesmo assim continua vendendo apenas partituras, acessórios e instrumentos musicais.<sup>258</sup> Representante da marca de pianos Essenfelder, de Curitiba, é mais do que provável que tivesse também um pianista demonstrador. Pelo menos quando a loja se transfere, entre 1932 e 1933, para um local de consumo elegante, o nº 1 da moderna Galeria Chaves, figurando ao lado de outros estabelecimentos

<sup>254</sup> BAPTISTA SIQUEIRA, J. **Ernesto Nazareth na música brasileira (ensaio histórico-científico)**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1967, p. 102-103. [Online]

<sup>255</sup> IKEDA, 1988, p. 101.

<sup>256</sup> RUSCHEL, Nilo. **Rua da praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971, p. 95.

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> Para essas e outras informações sobre a Casa Beethoven, cf. SIMÕES, *op. cit.* Para algumas informações sobre outras lojas de música de Porto Alegre, no início do século XX, que vendiam instrumentos e partituras (e que também podiam editá-las e imprimi-las), cf. SOUZA, Márcio de. **Mágoas do violão: mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935)**. 224 f. Tese (Doutorado em História) – FFCH, PUCRS, Porto Alegre, 2010, p. 90-94.

comerciais, é certo que abrigava o piano de armário que possui até hoje (a loja ainda existe, em ainda outro endereço, na Rua Senhor dos Passos, em frente ao Instituto de Artes da UFRGS) e que empregava algum pianista demonstrador, como foi o caso de João E. M. Bischoff (que só pode ser o mesmo mencionado acima por Nilo Ruschel), pianista alemão que em 1935 se registra no Sindicato Musical de Porto Alegre declarando como endereço profissional: “Casa Beethoven, Galeria Chaves”.<sup>259</sup> Além disso, a Casa passou para o imaginário da cidade como local de atração de músicos, que para lá iam, conversar e tocar informalmente, antes ou depois de tomarem um café nas dependências da Galeria. O mesmo por certo acontecia com outras casas de música, sobretudo as localizadas na principal rua de comércio da capital à época, a Rua dos Andradas. Um episódio acontecido na Casa Mariante e narrado por Nilo Ruschel é bastante rico em indícios disto. O pai de um menino prodígio ao piano marcou encontro na dita loja com o renomado professor do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes, Guilherme Fontainha, para que este ouvisse seu filho tocar. Era preciso um piano para a demonstração, e o escolhido foi o da Casa Mariante, talvez por sua localização central, em plena Rua dos Andradas:

O menino sentou-se ao piano e disse que ia tocar o “Minueto”, de Paderewski. Mas deu as primeiras notas e retirou as mãozinhas do teclado. A afinação do piano da Mariante não combinava com a do instrumento em que tocava em casa. E num instante, o garoto fez a transposição para outro tom e executou o minueto. Assombro do prof Fontainha: aquilo era realmente de surpreender pois ele estava fazendo uma coisa que muito adulto adestrado na arte seria incapaz sequer de tentar. O pequeno pianista chamava-se Paulo Coelho. Como não podia deixar de ser, o garoto foi encaminhado para o Conservatório onde fez o curso completo. Seria fácil vaticinar uma carreira para esse estudante. Estava ali um futuro concertista, que honraria o seu país nos palcos do mundo.<sup>260</sup>

Apesar de Nilo Ruschel não especificar fontes e datas, a anedota deve ter se passado no ano de 1918 ou nos primeiros meses de 1919 (nascido em 1911, Nilo não poderia ter presenciado a cena na vida adulta, portanto). Pode-se afirmar isso porque o Livro de Matrícula nº 2 do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, à inscrição nº 150, “aos quatorze dias do mês de março de mil novecentos e dezenove”, corrobora que “o menino Paulo Coelho”, que contava 9 anos recém feitos (nascera a 11 de fevereiro de 1910), foi “matriculado por indicação da Diretoria” (provavelmente o próprio Fontainha) no curso de piano, sendo nesta data “matriculado pela 1ª vez”.<sup>261</sup> Paulo Coelho ainda estava longe de se tornar o renomado e talentoso Gordo que trocava a música clássica pela popular (um “talento desperdiçado” teriam sido as palavras de Tasso Corrêa, outro importante professor do Belas Artes), mas já se sentia à vontade no ambiente de uma casa de música, mesmo que acompanhado pelo pai – que, diga-se de passagem, também era músico, talvez por isso

<sup>259</sup> REGISTRO de Sócios do Sindicato Musical de Porto Alegre, p. 1. (ASMPERGS).

<sup>260</sup> RUSCHEL, 1971, p. 95-96.

<sup>261</sup> LIVRO de Matrícula nº 2 do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. (IA-UFRGS).

conhecendo bem os ambientes frequentados pela categoria: “Seu pai, Luiz Machado Coelho, era professor de violoncelo, sua mãe, dona Aspásia, lecionava piano e, além disso, seu padrinho de batismo foi o não menos famoso Araújo Viana”.<sup>262</sup>

Por sinal, a geração do famoso compositor José de Araújo Viana (1871-1916) também era constituída de músicos que se sentiam à vontade nas casas de música, fazendo destas locais de reunião e pontos de encontro. O próprio compositor seria responsável por introduzir os músicos visitantes no ambiente musical da cidade, começando pelas casas de música:

Sempre que chegavam à Capital gaúcha concertistas ou músicos de outros lugares, de Rio, São Paulo, Buenos Aires ou Montevideú, Araújo Viana era quem os apresentava oficialmente à cidade. Levava-os primeiramente ao Bazar Musical, situado na rua da Praia, defronte ao local onde hoje funciona o cinema Ópera. O proprietário desta casa de música, sr. José Gertum, constantemente recebia dos grandes centros as últimas novidades em matéria de música. Quem quisesse tocar piano, cantar ou musicar por qualquer meio, sentia-se à vontade para fazê-lo no Bazar Musical. Este era o principal centro de reunião dos músicos nossos antepassados. O próprio Araújo Viana, quando estava a compor uma nova obra, trazia ao Bazar os rascunhos dela a fim de executar para os amigos e admiradores.<sup>263</sup>

Um episódio protagonizado por Araújo Viana ilustra outro papel desempenhado pelas casas de música das primeiras décadas do século, o de palcos para fraternas disputas instrumentais:

Quando Araújo Viana compareceu ao Bazar acompanhado do virtuose A. C. Guimarães, apresentou-lhes o sr. Gertum uma obra para piano, de Grieg, que acabara de receber. A obra agradou aos dois artistas, que amigavelmente se desafiaram a decorá-la dentro do prazo de vinte e quatro horas, comparecendo após ao Bazar para executá-la. E assim foi feito.<sup>264</sup>

Falando em palcos, um desses estabelecimentos musicais, a Casa Beethoven porto-alegrense, de 1931, se diferencia das demais lojas de música da cidade por possuir uma ampla sala para recitais e apresentações diversas, com um piano de meia-cauda. Localizada no prédio do antigo teatro Petit Casino, o local possuía um palco (e lugares para 450 espectadores!) que recebera, na década anterior, peças de teatro, operetas, revistas, atrações musicais e inclusive filmes cinematográficos. É tentador pensar na novidade da sala de concertos anexa à loja de música como uma ampliação do espaço para o pianista demonstrador. Se a música atraía clientes, curiosos e músicos, nada mais lógico do que oferecer-lhes um local adequado e confortável para audição. O dono da Casa Beethoven, Arthur Pizzoli, era um conhecido comerciante da cidade, com tino empreendedor (fundará, em 1934, a Rádio Difusora Porto-Alegrense, a “primeira emissora voltada ao lucro no Rio Grande do Sul”, e depois se tornará diretor e principal acionista da Rádio Sociedade

<sup>262</sup> VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 38.

<sup>263</sup> CAVALHEIRO LIMA, J. C. **Araújo Viana, vida e obra**. Porto Alegre: Divisão de Cultura/SEC, 1956, p. 33.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

Gaúcha<sup>265</sup>). Pizzoli se revelaria um homem de discernimento suficiente para perceber suas limitações no âmbito da música ao se associar a um professor de piano do Conservatório de Música e futuro diretor do Instituto de Belas-Artes, Tasso Corrêa, que se responsabilizaria pela programação musical da Sala de concertos da Casa Beethoven, tornando-se seu diretor artístico.

Talvez a novidade da Casa Beethoven porto-alegrense tenha sido uma inovação no sentido de proporcionar um palco para os músicos, mas não pelo fato de agenciar concertos e apresentações. O historiador José Geraldo Vinci de Moraes afirma que, em São Paulo, “muitos dos proprietários das casas de música agenciavam e formavam orquestras para se apresentarem em bailes, peças de teatro, operetas etc.”.<sup>266</sup> Em 1924, uma das mais tradicionais casas de música de São Paulo, a Casa Manon, chegaria a manter “uma orquestra denominada Jazz Band Manon”, que tocava em festas, bailes e clubes.<sup>267</sup> O certo é que em Porto Alegre também as casas de música procuram ocupar um espaço aberto pelas variadas atividades musicais surgidas durante a virada do século, e não deixam de contribuir para que ocorra uma abertura para a profissionalização do músico.<sup>268</sup> A Casa Beethoven, a seu tempo, possibilitaria trabalho aos músicos locais promovendo recitais, ciclos de concertos (como os Concertos Beethovenianos e a Série de Concertos Culturais, precedidos por palestras sobre a vida e a obra do compositor apresentado), e noites temáticas, como a Noite Romântica (na primeira parte, composições de Schumann, Mendelssohn e Schubert, interpretadas pela cantora Maria Moritz e pela pianista Jacy Martins de Horne; na segunda parte, uma conferência intitulada “Mulheres inspiradoras”, apresentada pelo artista, professor e crítico de arte Ângelo Guido; na terceira parte, final, o pianista Radamés Gnattali tocando peças de Chopin) e a Noite Brasileira (concerto exclusivo de Luiz Cosme e Radamés Gnattali, que apresentarão unicamente composições próprias).<sup>269</sup> Apesar de não haver registro de remuneração aos músicos participantes, os eventos eram pagos (os ingressos podiam ser adquiridos com desconto por “professores de música, profissionais e alunos de Institutos oficiais”<sup>270</sup>), e o diretor artístico da casa era um músico, o que leva a crer que algum tipo de compensação financeira deveria existir.

---

<sup>265</sup> FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40):** dos pioneiros às emissoras comerciais. Canoas: Ed. da ULBRA, 2002, p. 229.

<sup>266</sup> MORAES, 1995, p. 164.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>268</sup> *Ibid.*, especialmente o capítulo 3, “As novas sonoridades urbanas”. Apesar de fundamentalmente interessado na condição do músico popular, a abertura para a profissionalização também ocorre no domínio da música erudita, por se tratarem de espaços que favoreciam uma aproximação dos dois universos.

<sup>269</sup> Cf. SIMÕES, 2008.

<sup>270</sup> SALA Beethoven – Concertos Culturais. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 set. 1931.



**Figura 3** – O interior da Casa Beethoven, em Porto Alegre (Rua dos Andradas, nº 1133), provavelmente em 1931. (IA – UFRGS).

Na foto acima vemos seis pianos de armário à venda, alinhados, com bustos de compositores e plaquinhas com os dizeres “Pianos Essenfelder”, na ante-sala da Casa Beethoven – separada da sala de concertos por pesadas cortinas de veludo e um pequeno *hall*. Ao fundo, no palco, o piano de meia-cauda da mesma marca. Note-se, nas laterais da foto, balcões de vidro que serviam de mostruário aos acessórios (palhetas, bocais, metrônomos, surdinas, breus) e demais instrumentos (clarinetes, pandeiros, acordeons, trompetes, bandolins). À direita, os escaninhos onde ficavam as partituras que podiam ser compradas no local.

É interessante apontar, como prenúncio dos novos tempos do disco e do rádio, que a Casa Beethoven fecharia as portas do Petit Casino e seria substituída por um bar, a Casa Antonello. Um cronista do jornal *Correio do Povo*, Fábio de Barros, médico que assinava críticas de arte e colaborava para o citado jornal, em tom de denúncia lamenta o final da casa de música, substituída pelas vitrolas e o barulho de suas músicas:

O velho Beethoven, depois de glorificar um século e de perder aquela carreira atada com o capadócio do “jazz”, retirou-se à vida privada. Não queria saber de mais nada, ele o gênio da harmonia, miseravelmente derrotado pela caçarola da bateria jazzbandística. Queria repouso. Alugou uma sala, outrora teatro, e escondeu ali, durante algum tempo a sua neurastenia musical. Felizmente era surdo. Aquilo que foi infortúnio nos tempos áureos da glória, servia-lhe agora para fazer, à força, ouvidos de mercador à epilepsia musical das vitrolas. Resolveu ser, então, uma espécie de anjo da guarda de sua arte e de qualquer outra arte. Começou a dar recepções em sua casa modesta ornamentada com a saudade do



passado. Transformou a sala de seu sonho em uma reminiscência de Mlle. Lespinasse. Recebeu pintores, músicos, conferencistas, cantores, bons e maus, arte e mediocridade, esperanças e realizações. Estimulou vocações e confortou fracassos. Depois... faltaram-lhe as forças e os recursos. Começou a diminuir a frequência em sua casa de artista. O rádio do vizinho, papagaiando besteiras irradiadas em nome da cultura, desviou os seus “habitués”. Sentiu a necessidade de acabar com aquilo. Fechou seus salões entregues às moscas. Lamentou em dó maior a fatalidade de ter gênio e entregou a casa.

Surgiu Antonello, um antiquário original e arrematou a casa do artista. Montou no ambiente das sonatas a orquestra modernista do *chopp* na clave *rouge et noir* do sol e da neve, do inverno e do verão. Contratou o novo inquilino um bailado de lâmpadas e um núcleo de mesas que bailam misteriosamente ao compasso do *chopp*, de acordo com a sensibilidade de cada um.

Beethoven desapareceu num mergulho dentro de si mesmo. Tinha que ser assim. Antonello marcou com a batuta da “Registradora” a marcha do Vermouth. A orquestra tocou “O teu cabelo não nega” em homenagem ao homem que, desbancando Beethoven, soube dar uma vida nova à mortuária insipidez das noites porto-alegrenses.<sup>271</sup>

Sua visão parece um tanto saudosista, mas dá conta do fato de que logo adiante o rádio se imporia como pólo difusor de música, e de que as vitrolas (popularizadas em Porto Alegre sobretudo no final da década de 1920<sup>272</sup>) começavam a invadir as casas. Mas para tanto, primeiro é preciso abordar uma grande transformação na difusão da música: a gravação.

### 3.3 GRAVAÇÃO

Apesar de muito contribuir para a difusão da música e para a promoção dos músicos, como se viu, as partituras apresentam um limite: a necessidade de mediação por um instrumento musical, “e a conseqüente exigência de conhecimento técnico acumulado, em algum momento da reprodução”.<sup>273</sup> Ora, nem todos sabem tocar instrumentos musicais, nem todos têm a capacidade de usufruir de uma canção produzindo-a por conta própria. Para colocar um disco no gramofone, por outro lado, muito menos conhecimento prévio é exigido. Além disso, conforme apontado pelo musicólogo Mark Katz, a portabilidade dos discos permite aos ouvintes determinar “não apenas quando e onde” ouvir música, mas também “com quem” ouvi-la. “Antes do advento da gravação,

<sup>271</sup> BEETHOVEN versus Antonello. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 09 jun. 1932.

<sup>272</sup> TRUSZ, Alice Dubina. **A publicidade nas revistas ilustradas**: o informativo da modernidade. Porto Alegre – Anos 1920. 266 f. Mestrado (Dissertação em História) – IFCH, UFRGS, Porto Alegre, 2002, p. 193 a 197.

<sup>273</sup> DIAS, 2000, p. 33-34. Marcia Dias também afirma que esse limite é “característico de toda mercadoria musical, independentemente do seu formato”.

ouvir música sempre foi uma atividade comunitária”, sendo quase impossível e impraticável ouvir música sozinho.<sup>274</sup>

A possibilidade comercial de gravação e reprodução de sons, graças ao fonógrafo de Thomas Edison (de 1877), portanto, provoca uma verdadeira revolução na música e na maneira como se ouve música. O cilindro fonográfico (e logo mais o disco do gramofone, produzido comercialmente nos EUA a partir de 1889) constitui um tipo de objeto musical radicalmente novo: enquanto uma partitura prescreve e descreve a música, e os instrumentos produzem essa música, a gravação pode efetivamente preservar os sons.<sup>275</sup> Para Katz, esta seria, inclusive, a característica mais notável da gravação sonora: sua tangibilidade. Esta e outras características (portabilidade, invisibilidade, repetibilidade e manipulabilidade, dentre as mais significativas), muitas das quais não exclusivas do som gravado, precisam ser levadas em conta para se poder entender a natureza da gravação sonora, e de que forma esta “encorajou novas maneiras de se ouvir música, levou *performers* a mudar suas práticas e permitiu que gêneros musicais completamente novos surgissem”.<sup>276</sup>

Essas transformações não serão acompanhadas a fundo neste trabalho, tampouco o desenvolvimento dos aparelhos de gravação e reprodução sonora. Também não se repetirá a história da implantação das primeiras casas gravadoras no Brasil.<sup>277</sup> O músico é a figura de interesse central, por isso se procurará analisar de que maneira a gravação influenciou sua vida prática e profissional. Mesmo assim, é importante apontar, recorrendo a uma análise de Umberto Eco, que com a invenção do disco e do gramofone, e a produção industrial desses instrumentos (sobretudo depois da Primeira Guerra Mundial), o consumo de música reproduzida assume uma proporção de massa: “O advento da música reproduzida mudou as condições do consumo e da produção musicais, da mesma maneira que a tipografia mudara as condições de leitura e produção literárias. Uma mudança quantitativa produziu nos dois casos uma mudança qualitativa”.<sup>278</sup> Ao analisar a nova situação que se configura, Eco enumera uma série de consequências do surgimento do disco (e também da difusão radiofônica de música). Dentre esses efeitos, bastante importante é o fato de que “[a] difusão do disco leva a um desencorajamento progressivo do diletantismo musical”.<sup>279</sup> A música, agora disponível em versão

---

<sup>274</sup> KATZ, Mark. **Capturing sound: how technology has changed music**. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 17. A possibilidade de “audição solitária, portanto, [surgida com a portabilidade da gravação sonora] contradizia séculos de tradição”.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>277</sup> Ver, por exemplo: TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981; FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

<sup>278</sup> ECO, Umberto. La musique et la machine. **Communications**, vol. 6, n. 6, 1965, p. 12. [Online]. Peço desculpas por usar a versão francesa deste ensaio, que aponta este ser originalmente parte do livro *Apocalípticos e Integrados*. Curiosamente, para indignação do leitor brasileiro, ele foi omitido sem maiores explicações da versão brasileira do livro. Cf. ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

<sup>279</sup> ECO, 1965, p. 12.

“feita à máquina” ou “enlatada” (adjetivos usados nas críticas dos “moralistas da cultura”, que para Eco preferem apenas apontar os elementos negativos dos fenômenos novos), começa a tornar o estudo musical compulsório do século XIX dispensável, fazendo com que o “executante amador, a jovem de boa família que toca piano em casa, desapareçam”.<sup>280</sup> O piano, que contribuíra “para a formação de um novo apreciador musical: geralmente um indivíduo curioso por conhecer e por experimentar os sons musicais, quer de uma canção nova, quer de uma antiga”<sup>281</sup>, e que fora associado ao lar e ao exercício diletante de música – sobretudo por figurar como uma prenda doméstica necessária “para se fazer um bom casamento e, assim, exercer as funções de esposa e mãe dedicada, papéis para os quais a educação feminina deveria ser orientada e bem cristalizada”<sup>282</sup> –, vai perdendo espaço no ambiente doméstico e se tornando instrumento de profissionalização, tanto no âmbito da música popular quanto no da música erudita (na década de 1920, o piano passa a poder abrir portas até mesmo para a profissionalização da mulher, antes relegada a cultivar o piano como um dote<sup>283</sup>).

O importante a enfatizar, nessa consequência apontada por Eco, é que a partir do momento em que se passa a ter a possibilidade passiva de apenas ouvir a música reproduzida, a antiga necessidade ativa de aprender a produzi-la vai desaparecendo. Esse aspecto é importante, para Eco, porque “entende-se a música a fundo ao produzi-la, não ao ouvi-la simplesmente”.<sup>284</sup> É de discutir a segunda parte do seu raciocínio, que lembra bastante a “regressão da audição” denunciada por Adorno. Afirmar que a música passa a não ser entendida a fundo quando é mais ouvida do que produzida, como se só os praticantes da arte musical pudessem viver uma experiência estética transcendente com a música, soa a elitismo e conservadorismo. Pensar a música como menos compreendida apenas porque menor o número de supostos iniciados é inconsistente quando se considera uma comparação com as demais artes: somente o pintor, somente o escultor, somente o escritor podem entender a fundo uma pintura, uma escultura, um livro? No entanto, é tentador pensar que sobretudo a música erudita seria melhor apreciada se por exemplo a educação escolar musical fosse mais efetiva desde que levasse em conta as novas formas e possibilidades de ensino e

---

<sup>280</sup> ECO, 1965, p. 12. É interessante notar que, no lado oposto aos “moralistas da cultura”, a Revista Phono-Arte, a Primeira Revista Brasileira do Phonographo, de notícias e crítica, usava o termo “música em conserva” para se referir aos discos, mas não de maneira pejorativa. Cf. GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações: “discos a todos os preços”** na São Paulo dos anos 30. 241 f. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH, USP, São Paulo, 2006, p. 28. [Online]

<sup>281</sup> TOFFANO, Maria Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminista**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, p. 34.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>283</sup> Ver o trabalho de TOFFANO (2007), que aborda casos típicos como o de Antonietta Rudge (1885-1974), Guiomar Novaes (1896-1979) e Magdalena Tagliaferro (1893-1991), pianistas que desenvolveram carreiras de concertistas a partir da década de 1920.

<sup>284</sup> ECO, *op. cit.*, p. 12.

difusão da música. Em linhas gerais, pode-se reconhecer como acertado o raciocínio de Eco em relação a seu desejo de levar o público a um nível mais aprofundado de compreensão musical. No entanto, a música gravada também poderia desempenhar esse papel educador, afinal a possibilidade de escuta atenta e repetida no conforto de casa pode consistir num inaudito método para se aprofundar a compreensão musical. Mário de Andrade, que, professor e pesquisador de música nascido em 1893, acompanhou os primeiros anos da indústria fonográfica no Brasil, tornando-se inclusive colecionador de discos, afirma algo do gênero:

Minha convicção é que as casas de ensino musical deviam possuir um bom aparelho fonográfico e uma Discoteca. Só mesmo com isso um professor de Histórica Musical, de Estética, ou mesmo um professor de instrumentos podia dar para os alunos um conhecimento verdadeiramente prático e útil.<sup>285</sup>

Mário de Andrade também assinala o lugar que a música reproduzida passa a ocupar dentro das casas: “O fonógrafo é essencialmente um instrumento de lar”, uma possibilidade de se levar o “prazer pra dentro de casa”.<sup>286</sup> Pode-se aqui retomar o argumento anterior e voltar a falar do piano, o antigo instrumento doméstico por excelência. O Rio de Janeiro do século XIX, que chega a ser chamado por Araújo Porto Alegre de “cidade dos pianos”, e São Paulo, chamada por França Júnior de “verdadeira pianópolis”, começam a apresentar um perfil diferente nas décadas iniciais do século XX, com a difusão dos fonógrafos e gramofones – que “sob as janelas abertas” passam a difundir “discos roucos infernizando os vizinhos”, conforme lembrança do fim da década de 1920 e início da de 1930 do memorialista paulistano Jorge Americano.<sup>287</sup> Ao longo da década de 1930, seguindo-se à disseminação das vitrolas, o rádio parece ocupar definitivamente o lugar do piano na sala de estar das classes médias urbanas, numa trajetória bastante similar à deste no século XIX:

Além de o aparelho ingressar na maioria das residências como mobiliário de destaque, pois gradativamente se torna mais barato, o rádio atinge certa intimidade com o ambiente familiar. Presente todos os dias e funcionando a qualquer momento, a variada programação alcança toda a família, das crianças à dona-de-casa, do pai aos empregados. A linguagem, mais próxima do “amigo

<sup>285</sup> ANDRADE, Mário de. “Discos e fonógrafos”, em *Diário Nacional*, coluna Arte, São Paulo, 11-3-1928, *apud* TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p. 269. [Se não for cabotismo falar do meu caso quando estudante de música, o uso de gravações nas aulas de História da Música do professor Celso Loureiro Chaves era fundamental e muito esclarecedor.]

<sup>286</sup> ANDRADE, Mário de. “Cinema sincronizado e fonografia”, em *Diário Nacional*, coluna Quartas musicais, São Paulo, 29-1-1930, *apud* TONI, *op. cit.*, p. 273. Note-se que com esse discurso Mário de Andrade se aproximava do próprio discurso publicitário para a venda de vitrolas portáteis, que segundo TRUSZ (2002, p. 194) salientava “o valor da vitrola como instrumento que, ao permitir às pessoas desfrutarem da música no interior de suas próprias casas sem que fosse necessário sair à rua e se expor, garante mais espaço e liberdade para a fruição das individualidades, preservando a privacidade e a intimidade domésticas”.

<sup>287</sup> AMERICANO, Jorge. **São Paulo nesse tempo (1915-1935)**. São Paulo: Melhoramentos, 1962, p. 243, *apud* MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 17.

ouvinte” e adaptada ao tipo de programa e clientela de destino, de fato tornou-o um “amigo” diário, com o qual se criou forte identificação.<sup>288</sup>

Vale apontar, em meio a isso tudo, que ainda não foi feito um estudo aprofundado sobre se o desaparecimento do diletante em música devido à difusão da música reproduzida de fato ocorreu no Brasil (onde se tem a impressão de que todos os brasileiros têm música no sangue e, portanto, são diletantes ou amadores natos, sendo impossível a diminuição do número desse tipo de músico). Pode-se indicar, no entanto, um comentário de Luiz Heitor sobre o assunto, que vai na mesma direção:

É possível que a vida moderna, anulando velhos hábitos familiares, tenha contribuído para diminuir, no Brasil, a popularidade do piano, que, pelo elevado custo e pela carência de espaço, já não é, como outrora, um móvel obrigatório em todas as salas. É possível, também, que as jovens de hoje não recebam, de maneira tão generalizada, a instrução musical que fora apanágio de suas avós.<sup>289</sup>

A “vida moderna” de que o musicólogo está falando talvez se refira às novas tecnologias. Vale apontar, no entanto, que Luiz Heitor não vê semelhante diminuição no número de alunos dos conservatórios e escolas de música (leve-se em conta que seu livro é de 1956):

Mas se atentarmos no movimento de alunos que frequentam um número sempre crescente de conservatórios e escolas de música, podemos concluir que não se notam sinais de declínio nesse império secular do piano. As classes mais concorridas, em todos esses estabelecimentos, são, sem exceção, as de Piano. E quatro fábricas desses instrumentos, a primeiras das quais já tendo ultrapassado meio século de existência, fornecem aos lares, às escolas e aos auditórios do Brasil os pianos verticais ou de cauda que necessitam: *Essenfelder*, em Curitiba, *Brasil e Schwartzmann* em São Paulo, *Lux*, no Rio de Janeiro.<sup>290</sup>

Por outro lado, talvez uma análise sobre um possível fim do mercado de partituras para uso doméstico ajude a comprovar a hipótese do desaparecimento do músico diletante. O que se pode indicar, aqui, é que apesar de Umberto Eco usar os termos diletante e amador indistintamente, pesquisadores desiguais como José Geraldo Vinci de Moraes e José Ramos Tinhorão, por exemplo, usam o termo amador para se referir a músicos que se apresentam em público, mas que não recebem pagamento por isso. O músico diletante, por sua vez, que toca apenas em casa, para gozo próprio ou de sua família, é que talvez tenha desaparecido ou escasseado. Nos Estados Unidos também houve preocupação com o desaparecimento desse tipo de músico, sobretudo quando o fonógrafo começou a se espalhar pelos lares. Embora a grande maioria de comentários fosse a favor da nova tecnologia (por acabar inclusive com os diletantes incompetentes, tipicamente meninas ou mulheres), “uma considerável minoria se preocupava com a tecnologia, apreensiva de que ela

---

<sup>288</sup> MORAES, 2000, p. 68.

<sup>289</sup> HEITOR, 1956, p. 228.

<sup>290</sup> *Ibid.*

reprimiria a prática amadora e transformaria os americanos em consumidores musicais passivos”.<sup>291</sup> Uma estatística do governo norte-americano é bastante sugestiva (mas, como aponta Katz, “longe de conclusiva”): “Um estudo governamental de 1914 informava que a produção de fonógrafos havia ultrapassado a de pianos, e um levantamento de 1925, em 36 cidades do centro-oeste, descobriu que mais famílias possuíam fonógrafos do que pianos”.<sup>292</sup> Vale enfatizar, no entanto, que Mark Katz aponta que a tecnologia não constitui em si um agente de atividade ou passividade musical, como se houvesse algo inerente na máquina que levasse necessariamente ou inevitavelmente para algo (o pesquisador inclusive procura fugir de determinismos tecnológicos do gênero).<sup>293</sup>

De qualquer forma, parece correto afirmar-se que, como consequência anexa à proposta por Eco, a difusão da música gravada operou um reforço do processo de profissionalização do músico.<sup>294</sup> No Brasil, Tinhorão define essa profissionalização como pertencente a uma segunda fase, entre a fase de profissionalização de instrumentistas “iniciada com o aparecimento do teatro de revista” e a fase de “formação de orquestras e conjuntos de salas de espera e de projeção de cinema”.<sup>295</sup>

Com o aparecimento das gravações – primeiro em cilindros, e logo também em discos –, a produção de música popular iria ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria-prima.<sup>296</sup>

Um dos primeiros cantores a se profissionalizar foi o Baiano, por extenso Manuel Pedro dos Santos, que seria contratado por Fred Figner, dono da Casa Edison, para “gravar fonogramas com acompanhamento de violão, pagando um mil-réis por canção”.<sup>297</sup> Tinhorão transcreve o bordão final de uma modinha autobiográfica cantada pelo Baiano, anos mais tarde, indicativa da importância da

<sup>291</sup> KATZ, 2004, p. 68.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>293</sup> *Ibid.* No determinismo tecnológico, as ferramentas e máquinas têm consequências irresistíveis para seus usuários. Exemplos comuns são: “o automóvel criou o subúrbio”, “a pílula produziu a revolução sexual”, “a fotografia mudou a maneira como olhamos para o mundo” ou “o computador mudou tudo”. Mark Katz prefere falar em “influência” e “efeitos” da tecnologia na atividade humana, ao lado de historiadores que estudam a “construção social da tecnologia”: não é simplesmente a tecnologia, mas a relação entre a tecnologia e seus usuários que opera mudanças na sociedade em geral. (*Ibid.*, p. 3 e 4).

<sup>294</sup> Opinião oposta e bastante destoante é a do cronista porto-alegrense Athos Damasceno Ferreira, que afirma que “o gramofone foi uma das nossas grandes calamidades públicas”, pois “como os rádios de hoje, abafou a cidade e fez a primeira crise para os tocadores desbancados” (FERREIRA, Athos Damasceno. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940, p. 132).

<sup>295</sup> TINHORÃO, 1972, p. 229.

<sup>296</sup> *Id.*, 1998, p. 247.

<sup>297</sup> *Id.*, 1981, p. 20.

nascente indústria do disco para os músicos: “Canto a tantos anos e nunca arranjei nada. Finalmente, consegui um empregozinho nesta casa, com o que vou vivendo graças a Deus”.<sup>298</sup>

A Casa Edison seria responsável, assim, por uma verdadeira ampliação do mercado de trabalho do músico, sobretudo populares:

Até o aparecimento da Casa Edison, as únicas possibilidades de ganhar algum dinheiro com música, no Brasil, eram a edição de composições em partes para piano, o emprego em casas de música, o trabalho eventual em orquestras estrangeiras de teatro de passagem pelo Brasil, a conquista de um lugar nas orquestras do próprio teatro musicado brasileiro, o fornecimento de música para dançar (grupos de choro, ou apenas um piano) e, finalmente, o engajamento, como instrumentista, nas bandas militares.<sup>299</sup>

Esse balanço da situação do músico merece uma pequena digressão. Ao se comparar a inserção do músico popular com a do músico erudito no mercado, percebe-se, na verdade, que as possibilidades de profissionalização em música erudita parecem ainda menores. Os músicos com educação formal em música (mais até do que o repertório interpretado, essa parece ser a maior diferença entre os dois tipos de músicos, que ao que tudo indica compartilhavam assentos nos mesmos locais de trabalho) tinham poucas opções de trabalho estável. A única estabilidade para o músico erudito, quase exclusividade sua, parece ter sido o ensino, principalmente oficial (em escolas de música, conservatórios, institutos), mas também particular, em casa. Vários dos compositores da música erudita brasileira no início do século XX estavam vinculados ao ensino, que desempenhavam ao lado de variadas atividades musicais: Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Luciano Gallet.

Por outro lado, os grandes teatros das principais capitais (Teatro Municipal de São Paulo, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Teatro São Pedro de Porto Alegre), potenciais empregadores de músicos de orquestra (principalmente de ópera), abrigavam sobretudo as grandes companhias internacionais, com suas orquestras estrangeiras. Os músicos locais apenas complementavam os elencos de músicos. O inverso também podia acontecer: os músicos dessas orquestras estrangeiras às vezes resolviam ficar no Brasil, provavelmente percebendo maiores possibilidades de inserção num mercado musical com baixo nível de profissionalização e ainda em formação – como foi o caso do maestro Ignazio Stábile (1889-1955), italiano de nascimento que se tornaria o primeiro maestro da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, em 1938, e que “veio para o Brasil ainda moço, na turnê da ‘Grande Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss’” e acabou se fixando “na cidade de São Paulo,

---

<sup>298</sup> Modinha *Quem sou eu?!...*, disco Odeon da Casa Edison nº 120.917 (c. 1915), *apud* TINHORÃO, 1981, p. 21.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 23.

onde conduziu diversas bandas e orquestras”.<sup>300</sup> Cavalheiro Lima também comenta a fixação de instrumentistas estrangeiros em terras gaúchas: “As companhias líricas, cuja vinda a Porto Alegre era assídua, principalmente a partir de 1893, quando retornavam ao lugar de origem não raro deixavam na Capital gaúcha alguns músicos”.<sup>301</sup> Esses estrangeiros que se fixavam no Brasil contribuíam muito para alavancar o ensino e iniciativas musicais locais:

Entre os anos de 1915-16, durante a passagem por S. Paulo de uma Companhia Lírica Italiana, resolveu fixar residência em nossa Cidade o saudoso M<sup>o</sup> Francisco Murino, que era um de seus regentes.

A presença do M<sup>o</sup> Murino deu oportunidade ao desenvolvimento de uma escola de canto e a várias iniciativas de concertos sinfônicos, organizados por iniciativas de associações particulares.<sup>302</sup>

As possibilidades de trabalho estável em música erudita eram escassas, no entanto, e segundo uma análise um pouco amarga, “não havia sequer músicos suficientes para a formação de uma orquestra” na São Paulo do início do século XX, “pois a mania de piano que grassava na sociedade paulistana e brasileira impedia a formação de outros instrumentistas”.<sup>303</sup> O caso da cidade de São Paulo não devia ser muito diferente de outras cidades brasileiras: “A provinciana São Paulo não oferecia muitas oportunidades de trabalho a um instrumentista de orquestra, entidade musical até então inexistente na cidade, a não ser na forma de agrupamentos musicais heterogêneos arregimentados ocasionalmente”.<sup>304</sup> O músico Armando Belardi (1898-1989) afirma que “São Paulo, desde 1912, contava com reduzido número de profissionais de orquestra, em que se destacavam ótimos artistas, quase todos italianos”.<sup>305</sup> O quadro em São Paulo começaria a mudar na primeira década do século, com a criação da Sociedade de Cultura Artística, justamente em 1912, e a fundação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, em 1921, que finalmente “congregou uma orquestra com quadro regular de instrumentistas”.<sup>306</sup> Esta orquestra, no entanto, que passaria a ser chamada de Orquestra Sinfônica Municipal, só seria de fato oficializada em 1939, quando “passou a desenvolver um programa regular de atividades, incluindo concertos sinfônicos, espetáculos de balé e temporadas líricas”.<sup>307</sup> Seus músicos, por sua vez, só obteriam estabilidade funcional a partir de

<sup>300</sup> HADDAD, Gisele Laura. **Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP):** representações e significado social. 100f. Dissertação (Mestrado em Música) – IA, UNESP, São Paulo, 2009, p. 56.

<sup>301</sup> CAVALHEIRO LIMA, 1956, p. 34.

<sup>302</sup> BELARDI, Armando. **Vocação e arte:** memórias de uma vida para a música. São Paulo: Manon, 1986, p. 71.

<sup>303</sup> ÂNGELO, Ivan. **85 anos de cultura:** história da Sociedade de Cultura Artística. São Paulo: Studio Nobel, 1998, p. 21.

<sup>304</sup> RODRIGUES, Lutero. Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez. **Textos do Brasil**, “Música Erudita Brasileira”, n. 12, p. 98. [Online].

<sup>305</sup> BELARDI, *op. cit.*, p. 71.

<sup>306</sup> RODRIGUES, *op. cit.*, p. 98.

<sup>307</sup> ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL – PORTAL DA PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. Disponível em: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos\\_artisticos/index.php?p=1036](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1036)>.



1949. Quanto à Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, no entanto, esta não era uma entidade puramente musical, sendo seu objetivo original “promover a vulgarização das obras de arte e literatura nacionais, por meio de conferências, concertos e outras representações artísticas”.<sup>308</sup> Apesar de a música ser presença constante nos eventos organizados por esta sociedade, que chegou a ter um quarteto próprio e congregar “orquestras de sessenta a noventa músicos”<sup>309</sup>, suas atividades não poderiam ser consideradas como especialmente profissionalizantes, visto nem todas convocarem músicos profissionais e, principalmente, visto aos poucos se delinear uma vocação mais cosmopolita para a dita sociedade, com predominância de solistas internacionais convidados para deleitar seus associados.

No Rio de Janeiro, o Theatro Municipal, de 1909, também não possuía orquestra própria: “durante sua primeira década (1909-1919) as companhias vinham completas da Europa, mais precisamente da Itália, aqui desembarcando com centenas de artistas que formavam o coro e a orquestra, além dos solistas, maestros, pianistas, bailarinos e demais profissionais”.<sup>310</sup> Somente na “década seguinte (1920-1929) os empresários passaram a contratar elementos locais para completar suas companhias, em especial para a orquestra, isto porque já existiam orquestras locais destinadas ao gênero sinfônico”<sup>311</sup>, como a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos (fundada em 1912), que tinha como principal regente o maestro Francisco Braga. No entanto, segundo a análise do musicólogo Luiz Heitor sobre um suposto “movimento de decadência das atividades musicais, no Brasil” (leia-se Rio de Janeiro), em 1930, a Sociedade de Concertos Sinfônicos “ainda não conseguiu ser uma boa orquestra e as suas execuções deficientes, das grandes obras musicais, são perniciosas porque deixam no espírito do público uma falsa impressão de monotonia e de tédio”.<sup>312</sup> Vale observar que sua análise sobre a “derrocada” da cultura musical no Brasil, “completa, total”, é feita no exato momento em que a canção, especialmente o samba, começa a se afirmar enquanto modalidade musical efetiva, comunicativa e de enorme futuro, com o começo de carreira da geração de Noel Rosa e Ary Barroso, para citar apenas dois. Talvez Luiz Heitor esteja lamentando a perda de importância da música erudita (ele usa o termo “música de arte”), num universo em que a riqueza da música popular se evidencia. O pesquisador chega a afirmar algo que parece absurdo se a música de que está falando não for qualificada adequadamente de erudita: o Rio de Janeiro se encontra em

<sup>308</sup> “Primeiros estatutos da Sociedade de Cultura Artística”, *apud* ÂNGELO, 1998, p. 246.

<sup>309</sup> ÂNGELO, *op. cit.*, p. 52.

<sup>310</sup> THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Orquestra**. Disponível em:

<<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>>. Acesso em: 1 nov. 2010.

<sup>311</sup> *Ibid.*

<sup>312</sup> HEITOR, Luiz. **Música e músicos do Brasil: História – Crítica – Comentários**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 339.

“posição humilhante [...], sem vida musical própria, sem público, sem estímulo para os artistas”.<sup>313</sup> Por outro lado, Luiz Heitor não considera as rádio-sociedades as grandes provocadoras do mal, ao contrário do compositor Luciano Gallet, “que as considera ‘as principais causadoras e primeiras responsáveis pela atual degradingolada musical’”.<sup>314</sup>

Enfim, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro ganharia um corpo musical estável apenas em 1931, com a criação de uma “orquestra oficial permanente, terminando com o sistema de contratação de músicos avulsos que vigorara nas duas décadas precedentes”.<sup>315</sup> A Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro é a mais antiga orquestra brasileira ainda em atividade, e a primeira subvencionada pelo governo, com os músicos recrutados através de concurso.<sup>316</sup> Somente a partir dessa data começariam a surgir outras orquestras estáveis no país, como a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, em 1938, a já citada Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, em 1939, e a Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1940. Em Porto Alegre, a OSPA será fundada em 1950.

Assim, durante as primeiras três décadas do século XX as possibilidades de trabalho com música erudita para o músico instrumentista se resumiam ao ensino e aos poucos lugares disponíveis em orquestras de situação muitas vezes precária e irregular. O balanço do ano de 1934 feito pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, que tentava então viabilizar a constituição de uma orquestra sinfônica para a capital paulista, é ilustrativo das dificuldades gerais de manutenção de orquestras: o ano teria terminado “com um déficit de 67 contos de réis, não só por causa da sinfônica, mas também pelo custo dos artistas estrangeiros”.<sup>317</sup> Bancar, mesmo já na década de 1930, uma orquestra sinfônica, que pode chegar a quase 100 integrantes, não era simples: “Dada a relativa escassez de recursos, a Sociedade apenas pagava aos instrumentistas número de ensaios limitado, não lhes podendo oferecer remuneração que garantisse o indispensável trabalho, eficiente e sistemático”.<sup>318</sup>

O ensino, por outro lado, começa a se fortalecer no início do século XX através da criação de instituições oficiais, como o Conservatório Dramático e Musical, em São Paulo, fundado em 1906, e o Conservatório de Música de Porto Alegre, criado em 1909 (anexo ao Instituto Livre de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, fundado no ano anterior). Antes destes, note-se, o Instituto Nacional de Música,

<sup>313</sup> HEITOR, 1950, p. 341.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 340. Luiz Heitor vê para as rádio-sociedades um papel “em nossa educação artística”.

<sup>315</sup> THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Orquestra**. Disponível em:

<<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>>. Acesso em: 1 nov. 2010.

<sup>316</sup> Cf. RODRIGUES, Lutero. Música Sinfônica Brasileira. **Cadernos do Colóquio 2003**. Rio de Janeiro, PPGM/CLA/Uni-Rio, ano V, dez. 2005, p. 8-16 [online]; THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Orquestra**. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>>. Acesso em: 1 nov. 2010.

<sup>317</sup> ÂNGELO, 1998, p. 116.

<sup>318</sup> *Ibid.*

criado em 1890 a partir da reforma do antigo Conservatório de Música (existente desde 1848), constituía-se um importante marco para o século vindouro:

No novo horizonte descortinado pelo regime republicano, anunciavam-se bons tempos para os músicos que viviam no Rio de Janeiro, capitaneados por algumas de suas lideranças mais expressivas. Estas, livrando-se da tutela imperial, esperavam conquistar agora uma fase de prosperidade e realizações na senda do “progresso”. Para isso, contavam receber apoio mais eficaz e não sujeito aos caprichos do velho Imperador ou à carolice da Sereníssima Princesa: o Estado republicano.<sup>319</sup>

O historiador Avelino Pereira aponta que a substituição do Conservatório pelo Instituto Nacional de Música, capitaneada pelo compositor Leopoldo Miguéz, levaria à fundação de uma verdadeira “*República Musical* no Rio de Janeiro”, sendo que o Instituto Nacional de Música “converter-se-ia no centro de poder dessa República Musical que se formava, campo privilegiado, em torno do qual seriam travados seus maiores embates políticos, ideológicos e estéticos”.<sup>320</sup> No início do século XX, esse campo conheceria um episódio deveras interessante e eloquente. Com a morte de Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno assume a direção do Instituto Nacional de Música, em 1902, e procede a uma reforma geral dos regulamentos da instituição. Um conflito se instauraria já em 1903, quando da indicação dos membros honorários da Congregação que substituiria o antigo Conselho (“órgão meramente consultivo, que decidia somente sobre matrícula e concessão de prêmios aos alunos”), congregação esta cuja “função objetivava angariar para o Instituto o prestígio de ‘artistas notáveis’ que vivessem na cidade, os quais participariam de comissões julgadoras dos alunos e/ou referendariam no Conselho as decisões das mesmas”.<sup>321</sup> Nepomuceno, enquanto diretor do Instituto, leva ao conhecimento do governo a aceitação por 11 votos contra 10 do nome do crítico musical José Rodrigues Barbosa. Este não poderia ser aceito como membro da Congregação, segundo Nepomuceno, por não exercer “profissão artística”, conforme determinava o artigo 5º, que determinava que “os três membros honorários fossem indicados ‘dentre os artista mais notáveis residentes na Capital Federal e estranhos ao corpo docente do Instituto’”.<sup>322</sup> Segundo Avelino Pereira, Nepomuceno com isso procurou “resguardar com sua interpretação do art. 5º [...] o espaço de atuação profissional *do músico*, espaço que conhecia bem e pelo qual ele próprio lutava com tantos e tão penosos esforços”.<sup>323</sup> Num período em que pequenas são as chances de profissionalização, Nepomuceno parece estar consciente da necessidade de uma proteção de mercado, defendendo, segundo Pereira, que

---

<sup>319</sup> PEREIRA, 2007, p. 65.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 67, grifo do autor.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 147. Para um acompanhamento mais detalhada do conflito, cf. p. 147-154. À Congregação também caberia a indicação dos professores, inscritos em concurso, que seriam nomeados para lecionar no Instituto.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>323</sup> *Ibid.*, grifos do autor.

artista é aquele que professa a arte, ou seja, aquele que se dedica por inteiro à atividade artística, na maioria dos casos dela retirando a sua sobrevivência, tal como ele e aqueles tantos professores seus colegas faziam, embora houvesse exemplos, como o de Artur Napoleão, que se dedicava paralelamente à edição e ao comércio. Mas, ainda assim, era à edição e ao comércio de música.<sup>324</sup>

Portanto, o músico profissional seria “precisamente aquele que por suas qualidades técnicas e estéticas é reconhecido por seus pares, o que o habilita a exercer a profissão seja como solista, seja como integrante de orquestra ou outros conjuntos, ou ainda, como compositor ou regente”<sup>325</sup>, posições raramente alcançadas por amadores. A visão de Nepomuceno, no entanto, não era hegemônica, numa época em que a arte em geral e a música em particular dependiam dos favores e humores oficiais. Seu parecer, contrário à nomeação de Rodrigues Barbosa, não seria aceito no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o que levaria Nepomuceno a pedir demissão do cargo:

Preso ao emaranhado das relações de compadrio, nepotismo e trocas de favor típicas da República oligárquica, Nepomuceno via-se às voltas com interferências e intromissões alheias na repartição que dirigia e, por ser a parte mais frágil e não ceder, saía perdendo. Perdia o cargo, para não perder a dignidade.<sup>326</sup>

Apesar da fragilidade da posição ocupada por Nepomuceno, vale insistir no fato de que instituições de ensino oficiais, como o Instituto Nacional de Música, além de serem indicativas das “mudanças que ocorreram no setor e que levaram, por fim, à organização do ensino musical através de escolas que assegurassem um diploma no final do curso, legitimando socialmente a profissão, caso fosse exercida”<sup>327</sup>, eram lugares privilegiados para o exercício de uma profissão musical. Escolas privadas abundavam, e muito comum era o ensino particular, informal.<sup>328</sup> Mas instituições oficiais tinham a vantagem de poder lutar pela ampliação do espaço profissional do músico, conforme demonstrado por uma iniciativa importante de Leopoldo Miguéz continuada por Alberto Nepomuceno no Instituto Nacional de Música da capital federal: a criação de cursos noturnos, que visavam à formação de orquestras e coros (note-se que o piano era excluído dos cursos noturnos) e que só poderiam ser frequentados por alunos do sexo masculino – que ocupados em prover por sua

<sup>324</sup> PEREIRA, 2007, p. 148-149.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 154. Fato análogo acontece décadas mais tarde, em Porto Alegre, quando o pianista e professor do Conservatório de Música, Tasso Corrêa, é expulso por se manifestar contra o fato de a instituição ser regida por não-músicos. Cf. SIMÕES, 2008, p. 80-81; SIMON, Círio. **Origens do Instituto de Artes da UFRGS** – etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul. Tese (Doutorado em História) – FFCH, PUCRS, Porto Alegre, 2003, p. 292-295.

<sup>327</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, José H. e GONZAGA, Sergius (Org.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980, p. 167.

<sup>328</sup> Para o caso de Porto Alegre, ver RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. **Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)**. 236 f. Dissertação (Mestrado em Música) – IA, UFRGS, Porto Alegre, 2000.

subsistência durante o dia, poderiam buscar uma profissionalização em música no turno da noite. Buscava-se, portanto, uma opção à tradicional educação musical de moças e senhorinhas da sociedade, que quase sempre optavam pelo canto e pelo piano como prendas domésticas, sem se dedicarem profissionalmente à música. Ironicamente, como aponta Avelino Pereira, a defesa dos cursos noturnos, em 1900, seria feita pelo mesmo Rodrigues Barbosa que seria o pivô do episódio da demissão de Nepomuceno:

A criação de “cursos noturnos” é uma necessidade para o ensino profissional, e poderá proporcionar ao Instituto a formação de orquestras, dando-se ensino especial para esse fim à noite, quando pode afluir a frequência de alunos. Como é sabido, a grande frequência do Instituto nos cursos diurnos é quase exclusivamente de alunas, e destas mui raramente alguma se resolve a tomar parte em conjuntos instrumentais. Com os “cursos noturnos” teremos a frequência de alunos, que abraçarão a nova carreira profissional que se lhes depara. Daí a probabilidade da formação de orquestras-modelo, as execuções das obras dos grandes mestres, e a educação musical do grande público pela audição.<sup>329</sup>

Volta-se, aqui, também à questão da inexistência de orquestras sinfônicas no país. No entanto, o projeto de Miguéz e Nepomuceno seria suspenso em 1904 por Henrique Oswald, substituto de Nepomuceno à frente do Instituto Nacional após a demissão deste. Oswald, “revelando total insensibilidade para o alcance social dos cursos e um certo elitismo”, simplesmente “vedava o acesso a uma profissão artística a dezenas de aspirantes inscritos nos cursos para o ano de 1904”, dentre os quais um “ainda obscuro aluno de violoncelo e solfejo, um certo Heitor Villa-Lobos...”.<sup>330</sup>

Antes de retomar o fio dessa seção, que se perdeu numa digressão sobre uma citação de Tinhorão (à página 86), é importante enfatizar que as diferenças entre músicos eruditos e populares é menor do que parece (a distância entre a música interpretada por eles é que talvez seja maior). O historiador Avelino Pereira tece um comentário sobre a diferença entre a música “de concerto” (erudita) e a “de mercado” (popular):

A despeito do aparente afastamento, por diversas vezes, contudo, as fronteiras entre os gêneros de concerto e de mercado eram rompidas, num verdadeiro processo de circularidade cultural. Isso podia se dar pelo fato de os compositores e intérpretes transitarem entre os “dois mundos” ou pela incorporação de recursos de um gênero a outro.<sup>331</sup>

---

<sup>329</sup> BARBOSA, José Rodrigues. “Reforma do Instituto Nacional de Música”, apreciação do projeto de regulamento, 1º mar. 1900, *apud* PEREIRA, 2007, p. 161.

<sup>330</sup> PEREIRA, 2007, p. 162. Esta seria a razão, para Pereira, de Villa-Lobos “não ter prosseguido os estudos regulares no Instituto Nacional de Música. Na versão consagrada, o jovem músico teria abandonado o Instituto por não se adequar à disciplina de estudo ou ao conservadorismo do mesmo. Villa-Lobos não abandonou coisa alguma. Ao contrário, foi abandonado”.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 227.

Exemplos de músicos que “transitaram” ou “incorporaram” não faltam, e Pereira cita alguns músicos que se destacaram ao fazê-lo:

No primeiro caso, estavam Henrique Alves de Mesquita, professor do Instituto Nacional de Música e célebre por suas composições para teatro; Villa-Lobos, que foi instrumentista de orquestra nesses mesmos teatros e conviveu com as rodas de *chorões* e músicos boêmios do Rio de Janeiro do princípio do século, e o próprio Nepomuceno, ao se aventurar na opereta. O segundo caso é exemplificado pelo *Batuque*, pelo prelúdio d’*O Garatuja* e pela *Galhofeira* de Nepomuceno e ainda pelas valsas de Ernesto Nazareth, cuja influência de Chopin é facilmente reconhecida.<sup>332</sup>

Avelino Pereira menciona compositores que fizeram essa transição ou incorporação entre a música erudita e a popular. Os músicos miúdos, ou melhor, os instrumentistas, deviam fazê-lo ainda mais. É difícil, no entanto, transitar entre os dois mundos ao se tecer análises históricas, haja vista a grande separação entre os locais onde esses tipos de música eram feitas. Talvez seja por isso que um estudioso como Tinhorão, focado em analisar a profissionalização do músico popular, se esqueça de mencionar, em sua rica síntese, a possibilidade de ganhar algum dinheiro com o ensino, seja oficial (em escolas de música, conservatórios, institutos), seja particular, em casa. Ensino este que também abrangia os músicos populares, apesar de não ser regra, pois conforme afirma José Geraldo Vinci de Moraes ao analisar o caso dos músicos de choro (que segundo ele seria o estilo musical que mais colaborou para uma aproximação entre músicos populares e eruditos),

[c]omo a maioria dos chorões era proveniente dos extratos intermediários da sociedade paulistana, não havia condições de se frequentar e pagar qualquer escola de música. A técnica, aspectos teóricos e a sensibilidades eram transmitidos inicialmente através das relações pessoais informais (do mais velho para o mais moço; do vizinho experiente para o inexperiente; do adulto para a criança etc.), ou pela influência direta de familiares.<sup>333</sup>

A formação do músico popular em geral devia seguir o mesmo padrão e, diga-se de passagem, tinha (e continua tendo) muito da formação do artesão, como vista no capítulo 1. Linhagens musicais eram comuns, conforme apontado por Moraes: “Famílias completas como as de Vadico, Copinha e João Carrasqueira eram formadas inteiramente por músicos”.<sup>334</sup> Mesmo assim, sobretudo graças à “presença de vários professores estrangeiros, escolas de música e a proliferação de instrumentistas”, em São Paulo houve uma “aproximação do músico popular com os aspectos teóricos e técnicos da música erudita”. Assim, “[n]ão são raros os exemplos de músicos eruditos que se misturavam àqueles de formação popular ou, ao contrário, músicos populares que por diversos

<sup>332</sup> PEREIRA, 2007, p. 227.

<sup>333</sup> MORAES, 1995, p. 144.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 145.

motivos seguiram uma rígida formação musical”.<sup>335</sup> Este não seria apenas o caso em São Paulo. O próprio Tinhorão sinaliza o aprendizado de músicos que chama de “semi-eruditos” (por passarem por uma educação mais formal mas não se manterem nela continuamente), compositores de teatro de revista cariocas: Freire Júnior toma aulas com o professor Agnelo França, da Escola Nacional de Música; José Francisco de Freitas faz aulas com o maestro Francisco Braga no Instituto Profissional Marcelino; Henrique Vogeler aprende piano de ouvido, mas teria estudado teoria, solfejo, fuga e contraponto; Eduardo Souto toma aulas de piano com um professor particular; Heckel Tavares estuda com uma tia que era professora de piano.<sup>336</sup>

Um dos inúmeros compositores que ampliaria seu campo profissional com o desenvolvimento de um mercado nacional de gravações seria o já citado Eduardo Souto, que “se tornou diretor-artístico da fábrica de discos Odeon e sua subsidiária Parlophon”, fazendo com que suas músicas passassem “a rodar também mais do que nunca, mas sob a forma de discos, a maioria deles gravados a partir de 1928 por Francisco Alves, que então dominava como cantor de maior *cartaz*”.<sup>337</sup>

A fábrica Odeon, do Rio de Janeiro, começara a prensar os primeiros discos no país em 1913, ano em que o dono da Casa Edison (que vendia com exclusividade os discos Odeon), Fred Figner, “mandou a Porto Alegre um técnico, de nome Oscar Preuss, a fim de gravar uma série de músicas, apanhadas em uma sala situada nos fundos do estabelecimento de Theodoro Hartlieb”.<sup>338</sup> Em quarenta dias de trabalho são feitas nada menos que 102 gravações, que seriam prensadas no Rio de Janeiro e depois remetidas de volta a Porto Alegre para serem vendidas na Casa Hartlieb. O violonista e compositor Octávio Dutra seria dos que mais gravaram: 32 músicas. Músicos eruditos também chegavam a gravar, apesar de esta não ser a regra. A esmagadora maioria de gravações era de música popular, mas a famosa violinista gaúcha Olga Fossati, por exemplo, também grava pelos Discos Rio-grandense, bem como seu tio Pasqual Fossati (violoncelista) e seu pai César Fossati (violinista).<sup>339</sup>

Em 1914, também em Porto Alegre, a Casa A Elétrica inauguraria sua fábrica de discos, e seus Discos Gaúcho, “ao longo de pouco mais de uma década [...] lançaram mais de mil títulos diferentes, quase todos de artistas locais. Isso dá uma média de praticamente dez lançamentos novos por mês”.<sup>340</sup> Destacam-se, dentre esses músicos locais, a Banda da Brigada Militar, a Banda do 10º

<sup>335</sup> MORAES, 1995, p. 163.

<sup>336</sup> TINHORÃO, 1972, p. 70, 98, 148, 150 e 191-192.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 165. Note-se que a glória de Eduardo Souto não perduraria pela década de 1930 afora, em que o rádio se torna hegemônico. Souto acaba voltando a um emprego bancário para poder sustentar a família.

<sup>338</sup> VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: [s.n.], 2006, p. 31.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>340</sup> FARIA, [2001], p. 63.

Regimento de Infantaria do Exército, Octávio Dutra, um certo Grupo Porto-alegrense, Geraldo Magalhães e Os Geraldos, bem como artistas desconhecidos que faziam parte da Banda da Casa A Elétrica, do Sexteto da Casa, do Quinteto da Casa, do Quarteto da Casa, eram Artistas da Casa A Elétrica ou Solistas da Casa.<sup>341</sup> Um cantor como o já citado Geraldo Magalhães, da dupla Os Geraldos, por exemplo, chegava a ser “disputado a tapa pela Odeon e pelos Discos Gaúcho”, segundo as palavras cheias de verve de Arthur de Faria.<sup>342</sup>

A grande maioria das gravações, em todas as gravadoras brasileiras, eram de música brasileira. A Casa Edison, por exemplo, ao longo da Primeira Guerra Mundial, parece produzir “4 mil gravações” desse tipo de música.<sup>343</sup> Chama a atenção, por outro lado, o fato de que entre 1927 e 1942 as empresas fonográficas que atuaram no Brasil “não produziram gravações de ‘música erudita’ brasileira”:

Estes discos – que os documentos escritos denominam de “obras-primas” –, eram importados e possuíam selos de companhias fonográficas estrangeiras que, muitas vezes, não possuíam estúdios no Brasil [...] Assim, toda a produção *nacional* era considerada *popular* pelas gravadoras e pela imprensa especializada, e incluía majoritariamente a música urbana carioca e, em menor quantidade, a música urbana paulistana, gêneros rurais paulistas e nordestinos, afro-brasileiros, gêneros derivados do tango argentino, do fado português, entre outros menos recorrentes.<sup>344</sup>

Abria-se, com a gravação, uma nova via de inserção no mercado para o músico brasileiro. Ao mesmo tempo, com o impulso tecnológico da reprodução mecânica e da gravação (que será feita por meios elétricos a partir de 1927, ampliando as possibilidades de gravação através do uso de microfones), outras áreas também se beneficiaram e desenvolveram: o cinema mudo ganha som, e o rádio passa a difundir a música dos discos.

### 3.4 CINEMA (SILENCIOSO E SONORO)

A relação da música com o cinema, muito anterior ao surgimento dos filmes falados, data da primeira demonstração pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895, quando um pianista improvisou um acompanhamento.<sup>345</sup> Mesmo assim, apesar de muitos acreditarem sempre ter havido

<sup>341</sup> Cf. VEDANA, 2006.

<sup>342</sup> FARIA, [2001], p. 25.

<sup>343</sup> DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Casa Edison**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/casa-edison/dados-artisticos>>. Acesso em: 25 nov. 2010.

<sup>344</sup> GONÇALVES, 2006, p. 11.

<sup>345</sup> MARKS, Martin. Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research. **Notes**, Second Series, vol. 36, n. 2, dec. 1979, p. 282. [Online].



música para o acompanhamento dos filmes, pouco se sabe sobre esses primeiros recursos sonoros para as imagens em movimento.<sup>346</sup> Segundo Tim Anderson, “quando se trata das primeiras músicas para filmes, os acadêmicos geralmente se veem reduzidos, na melhor das hipóteses, a palpites informados [*educated guesses*]”.<sup>347</sup> Afinal de contas, a execução musical não era formada por um conjunto uniforme de músicas, consistia em improvisações, compilações, originais, adaptações. Além disso, pouco se sabe como era a *performance* em si: tocava-se continuamente ao longo de todo o filme? A música devia ser subordinada ao enredo? Deveria haver sincronização? Na impossibilidade de se responder com certeza a todas essas perguntas, e muitas outras, os estudiosos passaram a aceitar um certo número de pressupostos que uniformizavam as diversas e variadas práticas que deviam ocorrer nos cinemas.<sup>348</sup>

Dada essa primeira notícia, é preciso enfatizar que o que interessa analisar, aqui, é mais especificamente a relação dos músicos com a sétima arte, sobretudo ao longo da década de 1920, quando a presença da música e a participação dos músicos já estava consolidada. Comparar a maneira como se dava essa relação num país como os Estados Unidos, em que metade da população, em meados da década de 1920, já se tornara frequentadora assídua das salas de cinema e em que o cinema se tornara “a favorita e mais influente mídia de entretenimento e cultura da nação”<sup>349</sup>, ajudará a considerar-se mais amplamente a situação brasileira, por mais distinta que esta possa parecer à primeira vista. Naquele país,

[i]nvariavelmente, os donos de teatros proporcionavam música ao vivo para intensificar a impressão causada pelos filmes silenciosos, uma prática que tomaram emprestada dos teatros de vaudeville e das “combination houses” que exibiam filmes silenciosos entre os atos de vaudeville. Na virada do século, mais de mil teatros de vaudeville funcionavam por todo país, e apesar de alguns músicos viajarem com os atores de vaudeville, a maioria dos teatros empregava pequenas orquestras, ou pelo menos um pianista, para animar as atrações no palco. Uma típica orquestra compreendia de quatro a oito músicos. Esses pequenos conjuntos complementavam as apresentações dramáticas, espetáculos cômicos e vários outros números.<sup>350</sup>

No Brasil também se pode apontar a herança da música incidental dos teatros (em operetas, óperas-cômicas, burletas, vaudevilles, etc.), e o uso corrente da música nos teatros de revista, como

<sup>346</sup> Para não fugir demais ao escopo deste capítulo, apenas se indicará um excelente artigo de Rick Altman, que demonstra que os filmes mudos, ao contrário do se tornou comum acreditar, podiam ser apenas silenciosos, sem a presença de música de fundo ou de acompanhamento, sobretudo na fase entre 1895 e 1915. Cf. ALTMAN, Rick. The Silence of the Silents. **The Musical Quarterly**, vol. 80, n. 4, winter 1996, p. 648-718. [Online].

<sup>347</sup> ANDERSON, Tim. Reforming “Jackass Music”: The Problematic Aesthetics of Early American Film Music Accompaniment. **Cinema Journal**, vol. 37, n. 1, autumn 1997, p. 7. [Online].

<sup>348</sup> Para uma análise pormenorizada desses pressupostos e uniformizações, ver ALTMAN, *op. cit.*, p. 652-658.

<sup>349</sup> KRAFT, James P. The “pit” musicians: mechanization in the movie theaters, 1926-1934. **Labor History**, vol. 35, n. 1, winter 1994, p. 67. [Online]

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 68.

se viu. O uso de música em projeções cinematográficas, por sua vez, remonta ao tempo das itinerantes projeções ópticas do século XIX, que faziam parte de espetáculos de companhias de variedades.<sup>351</sup> A música ainda não era usada para acompanhamento das projeções, mas sim como preenchimento dos intervalos entre as diferentes atrações dos espetáculos. Mesmo essa oferta de música, no entanto, não ocorreu de maneira generalizada. As orquestras eram contratadas apenas em “ocasiões especiais, em inaugurações, espetáculos de gala e/ou comemorativos a alguma data histórica e de forma pontual”.<sup>352</sup> A historiadora Alice Trusz, em estudo sobre as origens dos espetáculos cinematográficos em Porto Alegre, sugere que a prática de se utilizar a música como elemento fundamental das sessões cinematográficas foi introduzida de fato a partir da sedentarização das exibições em salas fixas (1908, em Porto Alegre):

[U]m elemento novo que os cinematógrafos permanentes agregaram aos espetáculos de projeções cinematográficas já experimentados e que foi recebido como um esforço especial do proprietário em proporcionar uma “comodidade” maior aos espectadores: o acompanhamento das exibições por uma pequena orquestra. Como se sabe, em nenhum momento ao longo de toda a fase anterior, da exibição itinerante, a música ao vivo foi empregada com tal objetivo. Quando os espetáculos especiais, de gala, de estreia ou de encerramento contavam com a participação de uma orquestra ou banda, esta geralmente tocava hinos cívicos no momento da projeção de vistas fixas de personalidades políticas. Quando foram empregados instrumentos sonoros mecânicos, estes foram utilizados para sonoplastia, para acompanhamento musical sincronizado de determinadas vistas, já produzidas com este intuito, e principalmente para sonorizar os intervalos das projeções, como atrações autônomas. Houve casos de orquestras que também tocaram nos intervalos com a mesma intenção de desopilar os espectadores enquanto o operador trocava o filme no aparelho projetor.<sup>353</sup>

O certo é que a popularidade do cinema, sobretudo nas décadas de 1910 e 1920, levou a uma expansão do número de salas de cinemas permanentes e cine-teatros, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Essa expansão, por sua vez, significou um aumento do número de vagas para músicos. Nos Estados Unidos, estas constituiriam uma das mais estáveis e bem remuneradas ocupações: “nenhuma outra fonte de emprego em música – *dance halls*, orquestras sinfônicas, restaurantes ou cafés – se equiparava aos cinemas nesse aspecto”.<sup>354</sup> A demanda por músicos, lá, era inclusive maior que a oferta. No ano de 1927, mais de 20 mil cinemas empregavam pouco mais de 25 mil músicos para tocar em frente às telas de filmes mudos.<sup>355</sup> No Brasil a inexistência de dados

<sup>351</sup> A referência para essa e as afirmações subsequentes do uso da música nos primórdios no cinema no Brasil, especificamente em Porto Alegre, é o trabalho de TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908.** 421 f. Tese (Doutorado em História) – IFCH, UFRGS, Porto Alegre, 2008. [Online]

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 361-362.

<sup>354</sup> KRAFT, winter 1994, p. 68.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 68.

numéricos sobre o número de músicos profissionais – que diferentemente dos músicos norte-americanos ainda não estavam organizados sindicalmente, portanto não se pode contar com atas oficiais, tampouco com estatísticas ocupacionais governamentais – não impede de se avançar hipóteses semelhantes. O cinema mudo em São Paulo, por exemplo, “permitiu a abertura de um campo de trabalho mais amplo e sistemático para o músico paulistano”.<sup>356</sup> Também nesta cidade, como nos EUA, os músicos “passam a ser disputados por todas as salas cinematográficas, estendendo com isso o espaço de sobrevivência e profissionalização do artista”.<sup>357</sup> Músicos com as mais diversas formações tocavam nos pianos ou nas orquestras e conjuntos acompanhando filmes: músicos eruditos, músicos populares, e inclusive amadores, que “também eram contratados, pois o número de cinemas aumentava em tamanha proporção que os bons músicos profissionais não tinham condições de se apresentar em todos que os requisitavam”.<sup>358</sup> O que acontecia, graças à necessidade de música para o cinema, era um processo de profissionalização graças ao aumento do mercado de trabalho. No âmbito da música popular, as análises do pesquisador José Ramos Tinhorão se destacam (num cenário de poucos estudos preocupados com a profissionalização desta categoria):

O aparecimento dos cinemas nas grandes cidades brasileiras, a partir do início do século, estava destinado a influir duplamente na evolução da música popular: primeiro através do oferecimento de um inesperado mercado de trabalho para os músicos amadores, quando da formação das orquestras de sala de espera; e, logo após, como responsável pelo ressurgimento das valsas, julgadas ideais para o acompanhamento de cenas de amor dos filmes mudos.<sup>359</sup>

Tinhorão também afirma que os “velhos músicos chorões” seriam incorporados à indústria do cinema devido à própria natureza deste:

É que, além da necessidade de atrair público para os cinemas, após o advento dos filmes de enredo, a comicidade, o dramatismo ou o clima romântico de certas cenas tornava a música indispensável. Aquilo que depois do advento do cinema falado se transformaria na chamada “trilha sonora” precisava então ser feito de improviso, com o pianista atento à movimentação das cenas que se projetavam na tela. E foi isso que levou à procura dos velhos músicos de choro para a formação de orquestras e conjuntos de salas de espera e de projeção, numa terceira fase de profissionalização de instrumentistas iniciada com o aparecimento do teatro de revista e da indústria do disco.<sup>360</sup>

É preciso lembrar que os músicos eruditos também participaram desse processo:

A formação desses pequenos conjuntos para divertimento do público na sala de espera, nos intervalos das sessões, e para proporcionar fundo musical aos filmes

---

<sup>356</sup> MORAES, 1997, p. 179.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 179-180.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>359</sup> TINHORÃO, 1972, p. 227.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 229.

mudos, obrigou a ampliação tão grande de quadros, que a própria barreira entre músicos eruditos e populares desapareceu, permitindo ouvir num cinema o flautista José do Cavaquinho (que nos choros fazia jus ao sobrenome tocando cavaquinho com cordas de tripa), e no outro o futuro maestro Villa-Lobos manejando um violoncelo.<sup>361</sup>

O grande aumento das possibilidades de emprego em música, no entanto, também significava que essa expansão implicava conflitos. Aponte-se aqui de maneira passageira (o assunto será retomado a fundo no capítulo seguinte) que se destacam os conflitos entre os músicos e seus empregadores. Em São Paulo, por exemplo, no dia 1º de abril de 1913, o “Centro Musical de São Paulo, associação em que estavam filiados todos os músicos profissionais da Capital, entrou em greve porque os proprietários de cinemas não aceitaram a tabela com os ordenados mínimos dos executantes”.<sup>362</sup> Em Porto Alegre, algo semelhante aconteceria em 1921, como se verá adiante. Tabelas de preços, ao que tudo indica, eram comuns, sobretudo no hemisfério norte. Nos Estados Unidos, tabelas ditavam quanto deveriam receber os músicos que tocavam em cinemas de “primeira classe” e “segunda classe”, mas também mencionavam o número de ensaios incluídos no pagamento, quanto deveria ser pago para cada ensaio extra (com diferença para ensaios diurnos e noturnos), por quantas semanas deveriam ser feitos os contratos, o número mínimo de membros das orquestras (dependendo do preço do ingresso cobrado ao público), e ainda quanto deveriam receber os músicos substitutos ou extras.<sup>363</sup> O sindicato nacional dos músicos norte-americanos, a American Federation of Musicians (AFM), com seus escritórios regionais, era uma importante ferramenta para confrontar padrões e condições adversas de trabalho. Na cidade de São Francisco, por exemplo, no ano de 1926, os músicos param de trabalhar exigindo um dia de folga por semana, por não aguentarem mais ser forçados a trabalhar 365 dias por ano. Essa greve de músicos reverteria favoravelmente em relação a estes: “os donos [das salas de cinema] imediatamente aceitaram semanas de seis dias de trabalho e concordaram com relevantes aumentos salariais”. Essa capitulação “imediate”, segundo o historiador James Kraft, “refletia tanto a importância quanto a limitada oferta de instrumentistas qualificados”.<sup>364</sup>

No Brasil, os músicos ainda não eram sindicalizados, e devido à falta de estudos sobre o tema é difícil fazer afirmações sobre o uso de tabelas de preços.<sup>365</sup> Como se verá no capítulo seguinte, uma tabela elaborada pelo Centro Musical Porto-Alegrense, em 1921, seria o pivô de demissões de músicos de cinema. A primeira tabela de preços para atividades musicais a que se encontrou menção

<sup>361</sup> TINHORÃO, 1972, p. 229.

<sup>362</sup> ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.221-222.

<sup>363</sup> KRAFT, winter 1994, p. 70-71.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>365</sup> Vale afirmar que a inexistência de fontes e documentos, como a documentação contábil das empresas exibidoras (que provavelmente existiram mas não foram preservados), não deveria significar a exclusão, por princípio, das práticas.

em Porto Alegre (sem relação com o citado Centro Musical) data do ano de 1908<sup>366</sup>, publicada no jornal *A Federação*. Esta tabela não é assinada por uma agremiação de músicos, sendo elaborada pelo comando da Brigada Militar de Porto Alegre para regulamentar a contratação de bandas associadas a ela (uma instituição com experiência no quesito organização, note-se):

O comando geral da Brigada Militar organizou a seguinte tabela para tocatas das bandas daquela milícia:

Bailes, tocatas feitas por toda a banda, 100\$00; pic-nic, por dia, obrigando-se o fornecedor a alimentar os músicos, 100\$00, por dia; circo de cavalinhos, circo de touros e prados, 60\$000; festas religiosas, batizados, casamentos (tocando durante o ato), manifestações (não excedendo de 2 horas), e ternos até 10 músicos, 50\$.

Qualquer outra tocata, não constante da tabela, não excedendo de duas horas, custará 50\$000.

As tocatas em festas similares a cavalinhos, touradas, prados e teatros, custarão o preço estipulado para estas diversões.

Toda a espécie de condução será por conta do contratante.<sup>367</sup>

A música, sempre tão presente em espetáculos e eventos diversos, como os acima mencionados, precisava ser contratada (é fácil esquecer-se disso). A existência de semelhante tabela indica o caráter habitual da prática dessa contratação, que possivelmente precisa ser organizada em função da demanda. Os músicos, além disso, precisavam ser alimentados e transportados quando necessário. Alice Trusz vincula a não gratuidade do serviço dos músicos à parca utilização da música na fase itinerante das exibições cinematográficas, antes da existência de salas permanentes: “Tais dados ajudam a explicar as raras indicações da participação das bandas militares nos espetáculos da fase itinerante e também das orquestras, cuja presença foi apontada apenas em espetáculos especiais de gala”.<sup>368</sup>

Como no Brasil não havia um órgão coordenador e regulador da categoria como a AFM norte-americana, é difícil dizer como era o trabalho de um músico de orquestras de cinema. Nos Estados Unidos, por outro lado, no ano de 1925,

a maior parte dos músicos de cinema tocava sete dias por semana em “temporadas” que duravam de 30 a 52 semanas, dependendo, em tempos antes do ar-condicionado, do local. [...] Diariamente, os músicos tocavam de cinco a sete horas, geralmente divididas em uma ou duas exibições e uma matinê. O tempo que um instrumentista de fato trabalhava, no entanto, era muito superior ao indicado por esses números. As orquestras precisavam ensaiar, e os ensaios encompravam o dia de trabalho.<sup>369</sup>

<sup>366</sup> Devido à falta de trabalhos sobre o tema, infelizmente depende-se apenas da própria sorte para encontrar documentos do tipo.

<sup>367</sup> BANDAS da Brigada. **A Federação**, Porto Alegre, 02 mar. 1908.

<sup>368</sup> TRUSZ, 2008, p. 389. Segunda esta pesquisadora, o motivo para isso vinha do próprio caráter da exibição cinematográfica entre 1896 e 1908: itinerante, temporária, feita por exibidores independentes, com poucos recursos, grandes necessidades e diversas responsabilidades.

<sup>369</sup> KRAFT, winter 1994, p. 71.

O trabalho durante um espetáculo poderia ser descrito da seguinte maneira, num período em que as exhibições cinematográficas ainda faziam parte de espetáculos com números variados, figurando ao lado de apresentações de cantores cômicos e dança, entre outros:

Sentado no fosso na frente do palco, os músicos de teatros trabalhavam durante todas as apresentações. Eles tocavam repertórios diversos, em geral abrindo o espetáculo com clássicos como o *Noturno nº 5*, de Chopin, ou o *Domingo no Reno*, de Schumann. Quando atos de variedades ocupavam o palco, a orquestra os acompanhava. Para cantores comediantes eles tocavam canções de novidades, para dançarinos talvez uma melodia de *ragtime*. Depois de cinco ou seis atos de vaudeville, a orquestra de novo tocava clássicos, ou quem sabe um conjunto de melodias populares como a *Rapsódia em Blue*, *A Trip to Coney Island* e *Thanks for the Buggy Ride*. Enquanto passava o filme silencioso, a orquestra tocava música para passar o clima apropriado – acordes dissonantes e trêmulos quando os vilões conspiravam, suaves melodias de violino para cenas românticas. Para criar esse clima apropriado, os dirigentes da orquestra utilizavam de maneira variada seu sortimento de clarinetes, flautas, saxofones, trompetes, trombones, tubas, violinos, pianos e percussão.<sup>370</sup>

Não se tomará aqui o caso norte-americano como paradigmático, e talvez seja demasiado afirmar que no Brasil o trabalho do músico e a presença da música devia serbastante semelhante.<sup>371</sup> Ao que tudo indica, os músicos não tocavam em fossos, como era o caso nos Estados Unidos. O mais comum eram orquestras de meia dúzia de integrantes, que se apresentavam no espaço entre a tela e a plateia, além dos instrumentistas que tocavam nas salas de espera.<sup>372</sup>

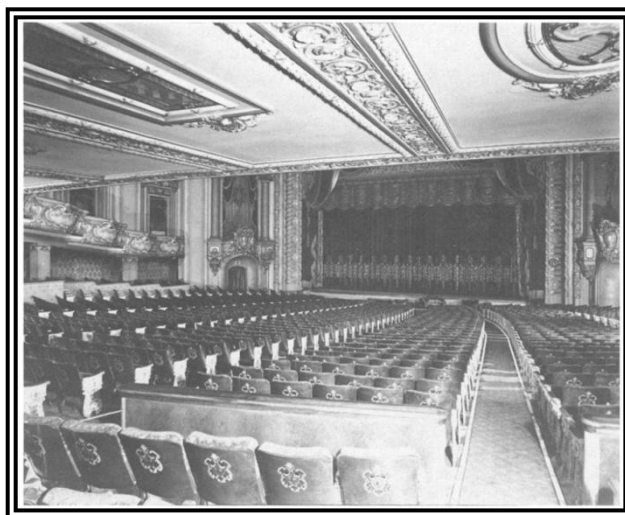


Figura 4 – O interior do Los Angeles Theatre em 1938, com o fosso da orquestra visível à frente do palco. (Huntington Library, *apud* KRAFT, apr. 1994, p. 297).

<sup>370</sup> KRAFT, winter 1994, p. 72.

<sup>371</sup> Pode-se recorrer sobretudo a relatos memorialísticos para se conseguir esboçar um quadro das condições de trabalho no Brasil. Infelizmente, como se verá, a tradição memorialística brasileira parece estar mais preocupada em louvar o passado nas coisas em que ele prediz o futuro, ou enquanto tempo ideal, em vez de aprofundar-se em descrições ou em franca empiria.

<sup>372</sup> Seria enriquecedor fazer um levantamento do possível espaço disponibilizado aos músicos nas salas e teatros onde aconteciam as projeções cinematográficas. Ninguém parece ter se interessado pelo assunto ainda.

Cavalheiro Lima apresenta a seguinte descrição do uso da música num cinema de Porto Alegre, nas primeiras décadas do século XX:

Nas interrupções e mesmo no decorrer do filme, fazendo-lhe fundo psicológico às cenas de incrível e estóico dramatismo, uma pequena orquestra tocava música mais ou menos adequada às situações. O sr. Oswaldo Rafael Maranghelli, que conserva ainda bem nítidas recordações desses saudosos tempos, foi quem primeiro animou as sessões do cinema “Smart”, com o conjunto de músicos que então dirigia.<sup>373</sup>

O citado senhor Maranghelli “fazia as vezes de regente e pianista do conjunto musical que amenizava o cinema mudo do ‘Smart’”. Quanto ao repertório, parece que tocava “valsinhas” com seus músicos.<sup>374</sup> O estudioso do cotidiano musical de Porto Alegre, Hardy Vedana, afirma enfaticamente que “todo cinema que se prezasse tinha um pianista ou um conjunto para acompanhar, ao vivo, o desenrolar das cenas. Ou seja: cena triste, música lenta; cena alegre, ritmo também”.<sup>375</sup>

Mas segundo o depoimento de alguns músicos, nem sempre as músicas combinavam com o filme exibido na tela: “O maestro Armando Belardi e o pianista de cinema Paulo Petrillo concordam que, muitas vezes, no ‘cinema mudo ocorria da fita ser alegre e a música triste, ou então ao contrário, a fita triste e a música alegre’”.<sup>376</sup> Seguindo o raciocínio do historiador José Geraldo Vinci de Moraes, talvez o mais importante não fosse o estilo das músicas, mas sim a dissimulação do barulho da projeção:

A função desses conjuntos era a de encobrir a falta de sonoridade das fitas, preenchendo o vazio sonoro dos cinemas e, sobretudo, encobrendo os ruídos dos projetores. Por isso, não havia um repertório escolhido previamente e, na verdade, isto pouco importava para quem exibia a fita ou para o público, que também frequentava os cinemas apenas para escutar o pianista e a orquestra.<sup>377</sup>

Não se pode esquecer, segunda essa visão, que os primeiros projetores de filmes muitas vezes eram colocados na mesma sala que os espectadores – as cabines de projeção surgiram mais tarde. Junto com o ruído, vinha a desatenção:

Os projetores eram muito barulhentos, e incomodavam os donos dos cinemas. O público, por sua vez, era frequentemente inquieto, e barulhos de cadeiras arrastando, tosse, mastigação etc. eram distrações suficientes. Por fim, o próprio silêncio do filme era talvez o elemento mais distraído de todos.<sup>378</sup>

<sup>373</sup> CAVALHEIRO LIMA, 1956, p. 29.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>375</sup> VEDANA, 1987, p. 13.

<sup>376</sup> MORAES, 1995, p. 179.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>378</sup> BEEMAN, William O. The use of music in popular film: East and West. **Visual Anthropology Review**, vol. 4, n. 2, sept. 1988, p. 8. [Online].

A música seria uma verdadeira panaceia, conforme sugerido pelo antropólogo William O. Beeman, para despertar a empatia do público. Assim, o repertório selecionado era menos importante do que a necessidade de encobrir o silêncio, que fazia com que fossem selecionadas músicas “beirando o ridículo”, como, por exemplo, nos “incontáveis filmes mudos acompanhados por marchas, hinos, cantigas patrióticas, melodias líricas e excertos do repertório sinfônico do século XVIII e XIX, inseridos sem motivação dramática”.<sup>379</sup> Trata-se de uma opinião bastante anacrônica, note-se. Se estas músicas eram usadas, será mesmo que seus ouvintes as consideravam ridículas? Rick Altman procura desnaturalizar essa visão de que a nossa percepção é que deveria guiar a análise, como se a referência dos espectadores do cinema em seus primórdios fosse a mesma que a nossa, tanto em relação ao suposto barulho dos projetores quanto ao tipo de música interpretada.<sup>380</sup> Para alguns pesquisadores, no entanto, essas músicas não tinham o objetivo de ser ouvidas pela plateia enquanto música, apenas serviam de ajuda e conforto para a película sem som. Somente na década de 1930 é que se faria uma “descoberta maravilhosa”: a música poderia estimular sentimentos e despertar reações da audiência, agindo como um catalisador.<sup>381</sup> A síntese filme-música, a trilha sonora, só se daria com a consolidação de um formato narrativo para os filmes sonoros. Talvez daí a importância, no Brasil em tempos de cinema mudo, da música da sala de espera, que atraía tantos frequentadores, quase mais do que os filmes projetados na sala anexa. Esta música talvez tivesse mais autonomia que a tocada durante a projeção, podendo ser inclusive reconhecida – mas com a vantagem de não se intrometer demasiadamente na ação do filme.



**Figura 5** – Sala de espera do Cinema Odeon, no Rio de Janeiro. Uma orquestra de senhoritas, à direita, anima o público. (Arquivo Cinédia, *apud* COSTA, 1998).

<sup>379</sup> BEEMAN, 1998, p. 8.

<sup>380</sup> ALTMAN, 1996. Altman está convencido, por exemplo, de que a alegação do ruído dos projetores é uma construção retroativa que corresponde à lógica dos dias atuais, que não corresponde aos dados históricos (*ibid.*, p. 670).

<sup>381</sup> BEEMAN, *op. cit.*, p. 9.





**Figura 6** – Sala de espera do Cinema Pathé, no Rio de Janeiro. No balcão, ao fundo, outra orquestra de senhoritas. (Arquivo do Museu da Imagem e do Som, *apud* COSTA, 1998).

Um conhecido músico que trabalhou num cinema de Porto Alegre na década de 1920 foi Radamés Gnattali (1906-1988), “animando as fitas de cinema mudo” com os amigos “Sotero e Luiz Cosme, Júlio Grau e mais dois músicos”: “compunham uma orquestrinha de seis músicos, formada por dois violinos, flauta, violoncelo, contrabaixo e piano, que executava no Cine Colombo *pot-pourris* de canções francesas e italianas, operetas, valsas e polcas”.<sup>382</sup> O escritor Augusto Meyer (1902-1970) tem uma viva lembrança desses tempos, em que conheceu os irmãos Cosme pela primeira vez:

Foi num cinema dos bons tempos mudos, na orquestrinha heróica, ao pé da tela, tocando violino e de olho revirado para a fita, que o conheci, ao lado de seu irmão Luís Cosme. Sotero e Luís, violino e viola, irmanados no mesmo esforço de sacrifício, consolavam-se pregando os olhos nas imagens luminosas da tela, que só podiam ver muito enviesadas, e assim mesmo com torcicolo.<sup>383</sup>

O esforço desses músicos, que viam as imagens da tela enviesadamente, é característico de uma fase de pouca uniformidade na prática da música em cinemas:

A produção do acompanhamento musical era uma responsabilidade da sala de exibição e não da equipe de produção do filme. Sendo assim, duas exhibições do mesmo filme em salas diferentes contavam com acompanhamentos musicais totalmente distintos. Além disso, a excessiva carga de trabalho dos músicos e maestros responsáveis pela seleção musical fazia com que, muitas vezes, não houvesse tempo, sequer, para que eles assistissem ao filme antes de sua exibição pública, o que, inevitavelmente, resultava em seleções musicais concebidas sem nenhum vínculo direto com o conteúdo narrativo dos respectivos filmes.<sup>384</sup>

<sup>382</sup> BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali**: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984, p. 14.

<sup>383</sup> *Apud* GOUVÊA, Paulo de. **O grupo, outras figuras – outras paisagens**. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1976, p. 10.

<sup>384</sup> CARRASCO, Ney. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. **ouvirOUver**, Uberlândia, n. 1, 2005, p. 40. [Online].

Os músicos brasileiros, talvez muito mais do que os norte-americanos, justamente por não serem regidos por normas profissionais, provavelmente tinham mais ingerência no trabalho que desempenhavam nas salas de cinema. O pesquisador Baptista Siqueira (1906-1992) relata um episódio verossímil que atesta essa autonomia:

Uma vaga na “sala de espera” dos cinemas mais notáveis era feita por concurso original: o músico ao se apresentar executava seu instrumento até terminar a função. Durante vários dias estava sendo observado pelos colegas, mas de tal modo que não chegasse a perceber. Ao cabo de certo período, era dado o resultado – podia continuar ou, no insucesso, voltava o “dono” do lugar, que era, não raro, outro candidato ambulante. Era um truque honesto e humano...<sup>385</sup>

O pianista e pesquisador Aloysio de Alencar Pinto (1912-2007), em artigo sobre Ernesto Nazareth, também comenta a ação dos músicos em geral no cinema:

A categoria musical e a técnica do pianista de cinema (o “pianeiro”) e do dirigente da pequena orquestra eram, evidentemente, limitadas. De três em três dias havia novo programa. Por vezes, a empresa cinematográfica fornecia-lhes uma partitura, mas na maior parte dos programas tinham eles que se governar por si mesmos, apelando para a intuição e improvisando uma seleção de temas musicais – às vezes de caráter pitoresco, de um primitivismo delicioso – numa adequação mais ou menos convencional.<sup>386</sup>

Tocar seguindo uma partitura, de memória, ou improvisando eram as maneiras de se fazer música de fundo. Como outro pesquisador definiu, a música para o cinema silencioso funcionava como um acompanhamento destacável, sempre mutável, dependente da fidelidade ao texto em questões anexas como o número de músicos disponíveis e o gosto do maestro em ação.<sup>387</sup> É preciso lembrar que os milhares de cinemas nos Estados Unidos e no Brasil variavam enormemente em tamanho, decoração, preços, etc., e também no número e tipo de músicos empregados: “Havia amadores e profissionais, pianistas, organistas, pequenos conjuntos e orquestras”.<sup>388</sup> O que todos esses músicos tinham em comum era uma grande liberdade para tocar suas músicas de acordo com seus talentos e circunstâncias. Tratava-se de um novo tipo de atividade, na qual também começava a se esboçar uma demanda por uma literatura específica, “projetada para ajudar na preparação de um acompanhamento [...]: uma grande quantidade de materiais para satisfazer funções práticas variadas”.<sup>389</sup>

Assim, surgem os primeiros guias para ajudar os instrumentistas na seleção de músicas, como as “Sugestões para Música”, publicadas em 1909 pela Edison Company. Várias companhias

<sup>385</sup> BAPTISTA SIQUEIRA, 1967, p. 121.

<sup>386</sup> PINTO, 1963, p. 38-39.

<sup>387</sup> MARKS, 1979, p. 286-287.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 290-291.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 291.

publicavam materiais que passaram a ser chamados de *cue sheets* em inglês (listas de deixas, em português, como as deixas teatrais, que servem de indicação para o instante correto de se entrar em cena):

Em geral, em vez de peças musicais específicas, que os músicos podiam não possuir ou podiam não conseguir tocar, as primeiras *cue sheets* especificavam apenas um andamento, ou atmosfera, ou o tipo de música apropriada para a situação na tela. O músico prevenido podia então improvisar algo apropriado ou, se tivesse tempo, selecionar uma peça adequada para a deixa.<sup>390</sup>

Antologias com nomes descritivos são publicadas: *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to Fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures* (1909), *What to Play for the Movies: A Complete Motion Picture Music Guide for Pianists and Conductors* (s.d.) e *Picture Music: A Collection of Classical and Modern Compositions for the Organ Especially Adapted for Moving Pictures with Practical Suggestions to the Organist* (1919), para citar apenas alguns.<sup>391</sup> Nada se sabe sobre a circulação dessas antologias no Brasil, mas o citado pesquisador Aloysio de Alencar Pinto atesta o conhecimento de uma biblioteca musical do gênero, a *Kinothek*, compilada por Giuseppe Becce (1877-1973), músico italiano radicado na Alemanha:

Não sei se no Brasil a coletânea de Becci [*sic*] teve a oportunidade de ser empregada em seu sentido estritamente funcional. O que recordo é que a música de acompanhamento era constituída do repertório tocado pelas chamadas “Salon Orchestras”, e apresentavam sobretudo as marchas de John Philip Sousa (Novidades ou Atualidades internacionais), aberturas, trechos de ópera, opereta, música ligeira (melodias favoritas) e tudo isto entremeado com as famosas valsas de salão.<sup>392</sup>

Talvez os músicos brasileiros não tivessem a ajuda dessas tipologias musicais segundo a atmosfera, a situação dramática, o tempo, etc.<sup>393</sup>, mas

[a]lguns cinemas imprimiam em seus programas o roteiro dos trechos executados e o nome de seus respectivos autores. A música brasileira, ou por outra, de autores nacionais, jamais figurava nestes programas, com exceção única de algumas obras de Ernesto Nazareth, principalmente os seus tangos mais espirituosos, espevitados, que encontravam adequação e sistematização como o acompanhamento preferido para sincronizar as grandes (sempre grandes) comédias do cinema silencioso [...].<sup>394</sup>

<sup>390</sup> MARKS, 1979, p. 291.

<sup>391</sup> MARKS (*op. cit.*) faz um levantamento desse tipo de material na parte final de seu artigo, seção II-A, p. 316-319. Outros tipos de literatura anexa para filmes são citadas pelo pesquisador, como os livros que dizem *como* de deve tocar: “sem chamar a atenção para si mesmo tocando alto demais, sem mudar a música com frequência demais ao longo de um filme, mas ter certeza de variar o que se toca de semana para semana para a plateia não ficar entediada” (*Ibid.*, p. 292).

<sup>392</sup> PINTO, 1963, p. 40.

<sup>393</sup> Por exemplo música para as seguintes situações: acrobacias aéreas, manobras militares, navios afundando, assaltos, perseguições, incêndios, cenas amorosas.

<sup>394</sup> PINTO, *op. cit.*, p. 40.

Uma primeira mudança importante começa a acontecer em meados da década de 1920, quando começam a chegar ao Brasil, vindas dos EUA junto com as películas, músicas específicas que deveriam ser tocadas em cada filme, enviadas pelas próprias companhias cinematográficas. O mesmo ocorria na terra de Tio Sam:

Na década de 1920, os estúdios cinematográficos começaram a fornecer partituras, chamadas de *cue sheets*, para seus filmes. Os produtores esperavam com isso determinar, ou pelo menos influenciar, a música que acompanhava a projeção de seus filmes. Os exibidores podiam alugar ou simplesmente comprar as *cue*. Uma típica *cue* podia pedir por um minueto específico de Beethoven “por noventa segundos até títulos na tela”, ou por uma peça de Tchaikovsky “por dois minutos e dez segundos [...] até a cena do herói saindo da sala”.<sup>395</sup>

Tinhorão lamenta a chegada no Brasil dessas partituras com marcação de cenas: “nos anos 20, às vésperas do cinema falado, os estúdios de Hollywood passaram a distribuir juntamente com os filmes mudos partituras com as músicas que deveriam ser tocadas em cada cena”, o que mudaria a vida dos músicos que tocavam trechos de músicas brasileiras na trilha ao vivo, pois conheceriam a “concorrência estrangeira dentro do seu próprio mercado”.<sup>396</sup> Além disso, junto com os anúncios dos filmes nos jornais, “podia-se ler o apelo publicitário para a compra dos discos com as músicas cantadas na fita”.<sup>397</sup> Este seria o primeiro anúncio de como seria a vida dos músicos com o advento do cinema sonoro e falado: “além de dispensarem o acompanhamento dos pianos e das orquestras, começavam a inundar o mercado com os discos das músicas que se encarregavam de divulgar”.<sup>398</sup>

Os músicos norte-americanos, no entanto, não se curvavam à imposição dos estúdios, o que não é impossível de também ter acontecido no Brasil. Os colegas ianques não gostavam de tocar “obras-primas mutiladas” – até mesmo um editor que vendia essas partituras admitia que seus empregados “simplesmente cortavam clássicos para caber nas cenas dos filmes” e que “simplesmente assassinávamos tudo que não fosse protegido por *copyright*”.<sup>399</sup> Assim, muitos músicos ignoravam essas partituras quando os donos das salas de cinema as compravam, fazendo com que estes acabassem se recusando a adquiri-las.<sup>400</sup>

O que se sabe é que toda a dinâmica profissional em cinemas mudaria definitivamente com a chegada da “música enlatada” aos filmes. O som no cinema, a partir em 1926 com a gravação sincronizada para o acompanhamento do filme *Don Juan*, da Warner, que não tinha diálogos, seguido em 1927 pelo filme *The Jazz Singer*, também da Warner, considerado o primeiro *talkie*, iniciaria uma

<sup>395</sup> KRAFT, winter 1994, p. 72.

<sup>396</sup> TINHORÃO, 1998, p. 255. Note-se a diferença com a análise acima, de Alencar Pinto, que diz a música brasileira praticamente não constar do repertório das salas de cinema.

<sup>397</sup> TINHORÃO, 1972, p. 239.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>399</sup> KRAFT, *op. cit.*, p. 72.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 72.

“nova era”. As possibilidades abertas pela sincronização de música gravada com a imagem cinematográfica eram impressionantes, com a produção de efeitos especiais sonoros inauditos, “como sinos de catedrais soando numa cena de casamento e sons de espadas se entrecrocando numa luta em clímax até o fim”.<sup>401</sup> As implicações surgidas com esses filmes não foram de imediato percebidas, e a qualidade do som gravado, no início, era muito inferior à *performance* ao vivo, mas uma coisa foi logo compreendida: “os empresários logo se deram conta que os ‘talkies’ os livrariam dos altos custos de manter orquestras de cinema”.<sup>402</sup>

O cinema sonoro, portanto, iria mudar completamente a sorte dos músicos, que começariam a ser demitidos em massa mundo afora. No Brasil, o “drama do desemprego”, seguindo as palavras de Tinhorão, também se configura:

No início de 1930 começam a acabar as orquestras de sala de espera substituídas pelas vitrolas e, num cinema do subúrbio da Leopoldina, no Rio de Janeiro, um gerente propunha ao pianista, dispensado da sua função artística, continuar em serviço, mas trocando discos do gramofone por cinco mil réis diários.<sup>403</sup>

As reações dos músicos à nova tecnologia que lhes roubava o ganha-pão será analisada mais a fundo no capítulo seguinte. De momento, note-se que aquela que tinha se tornado a melhor forma de sustento para a maioria dos músicos profissionais no Brasil começa a se fechar irreversivelmente para a música feita ao vivo. Depoimentos de dois músicos paulistanos são bem representativos da situação que se apresentava:

O maestro Armando Belardi afirmava: “o cinema falado, pode-se dizer assim, foi a desgraça de todos os músicos. O cinema em São Paulo era o sustento da classe musical. O músico passou por uma crise séria (...)”. O maestro Sousa Lima reafirmava essa posição dizendo que “com a chegada do cinema falado muitos músicos ficaram sem eira nem beira”.<sup>404</sup>

A música no início dos anos 30, no entanto, apesar de ter perdido sua função nos cinemas, começaria a se tornar presença obrigatória nas programações radiofônicas, estando na raiz inclusive da grande fase do rádio nacional. Visto por outro ângulo, o cenário também era promissor.

---

<sup>401</sup> KRAFT, winter 1994, p. 77.

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> TINHORÃO, 1972, p. 241.

<sup>404</sup> MORAES, 1995, p. 182.

### 3.5 RÁDIO

Como se viu, a inovação do cinema sonoro seria decisiva para a sorte dos músicos. Antes dele, no entanto, a inovação tecnológica beneficiara essa categoria, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, onde “as primeiras gravações fonográficas popularizaram muitas músicas e orquestras, mas eram ruidosas demais para colocar em jogo os empregos dos instrumentistas”.<sup>405</sup> Mais do que isso, as gravações criaram um novo mercado de trabalho para muitos músicos, tanto compositores quanto instrumentistas. Quanto ao rádio, nos Estados Unidos ele “estimulara o apetite do público por música e com isso abriu novos tipos de emprego. Por volta de 1927, mais de quinhentas estações pontilhavam o panorama nacional, e talvez dois mil músicos ganhavam salários integrais ou de meio período no rádio”.<sup>406</sup> No Brasil, esse cenário se apresentaria ao longo da década de 1930, sobretudo a partir de 1932, com a regulamentação da veiculação de publicidade no rádio. Até esses primeiros anos da década, “a radiofonia funcionou de forma semi-amadora nas grandes cidades brasileiras”.<sup>407</sup> Com programações ocasionais, e sobretudo com audição de música erudita nos espaços destinados à música, a prestação de serviços também acontecia de forma não-profissional: “Em geral, os músicos, artistas e técnicos eram totalmente amadores ou semi-amadores, não recebendo dinheiro”.<sup>408</sup>

A situação começa a mudar em 1932, quando o rádio se torna marcadamente comercial, com patrocinadores, agentes publicitários e que tais, fazendo com que os músicos e a música assumissem novos papéis nas programações. O assunto é tratado pelo historiador José Geraldo Vinci de Moraes, que parte do caso brasileiro e se detém na situação do rádio em São Paulo:

Com relação à música, o aumento do faturamento proporcionado pelo crescimento da publicidade, permitiu a contratação e manutenção, por meio de salários e cachês, de elenco fixo de cantores e instrumentistas, e ainda, [...] de grandes espetáculos com os artistas mais famosos, em geral vindos do Rio de Janeiro. O rádio comercial paulistano caminhava para a profissionalização de seus músicos e artistas, que lentamente ocupavam espaços cada vez mais amplos nas programações diárias.<sup>409</sup>

Assim,

[a]s rádios também se viam obrigadas a contratar maestros, arranjadores e instrumentistas, para formar e dirigir suas próprias orquestras. Um número expressivo de músicos com formação erudita e/ou arranjadores de música popular

---

<sup>405</sup> KRAFT, apr. 1994, p. 294.

<sup>406</sup> *Ibid.*

<sup>407</sup> MORAES, 2000, p. 49.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 59.

começavam a integrar o quadro de funcionários das emissoras e a sobreviver dos salários que estas lhes pagavam.<sup>410</sup>

O mesmo acontecia em outras cidades brasileiras, inclusive Porto Alegre. As emissoras Difusora e Farroupilha, estabelecidas nessa cidade em 1934 e 1935, respectivamente, ao serem inauguradas seguem o modelo das emissoras do centro do país:

[J]á possuem um *cast* próprio organizado com orquestras e conjuntos musicais mais ou menos fixos. Acertam, ainda, contratos de um a três meses com intérpretes que se destaquem nos bares, confeitarias e casas noturnas porto-alegrenses. Há, também, uma constante tentativa de apresentar novas atrações, sejam artistas *descobertos* entre os valores locais ou *importados* das coirmãs do Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>411</sup>

Apesar da intensa programação ao vivo das rádios a partir da virada da década de 1920 para a de 1930, é preciso observar que também a fonografia nesse período conhece grande avanço, com a implementação do sistema elétrico de gravação no país, em 1927. Passa a haver uma intensa relação das empresas fonográficas com as emissoras radiofônicas, pois as primeiras passam a ver que “o sucesso da venda de discos e de aparelhos leitores dependia tanto da posse de novas tecnologias quanto da exploração comercial de um mercado musical mais ou menos unificado”.<sup>412</sup> A título de exemplo, duas gravadoras presentes no país, a Columbia e a Victor, “começaram a realizar gravações no Brasil aliadas a dois grandes conglomerados radiofônicos”, tendo “consciência de que enquanto o rádio não se firmasse como difusor da chamada ‘música popular’, o mercado fonográfico brasileiro teria dificuldades para se expandir ainda mais”.<sup>413</sup>

Essas variáveis delineiam um novo momento para a profissionalização dos músicos, que se estenderia pelas décadas seguintes, até pelo menos a chegada da televisão, na década de 1950. Como, porém, o período de interesse para esse trabalho abarca a fase amadora do rádio, pré-comercial, em que os músicos ainda não têm o horizonte de serem contratados para as grandes orquestras das rádios, parece suficiente mencionar o quadro acima esboçado. Veja-se que a Rádio Farroupilha de Porto Alegre, por exemplo, ao ser fundada em 1935 já inicia suas transmissões com um elenco de músicos contratados, “reunidos na Orquestra Internacional, na Orquestra Típica e no

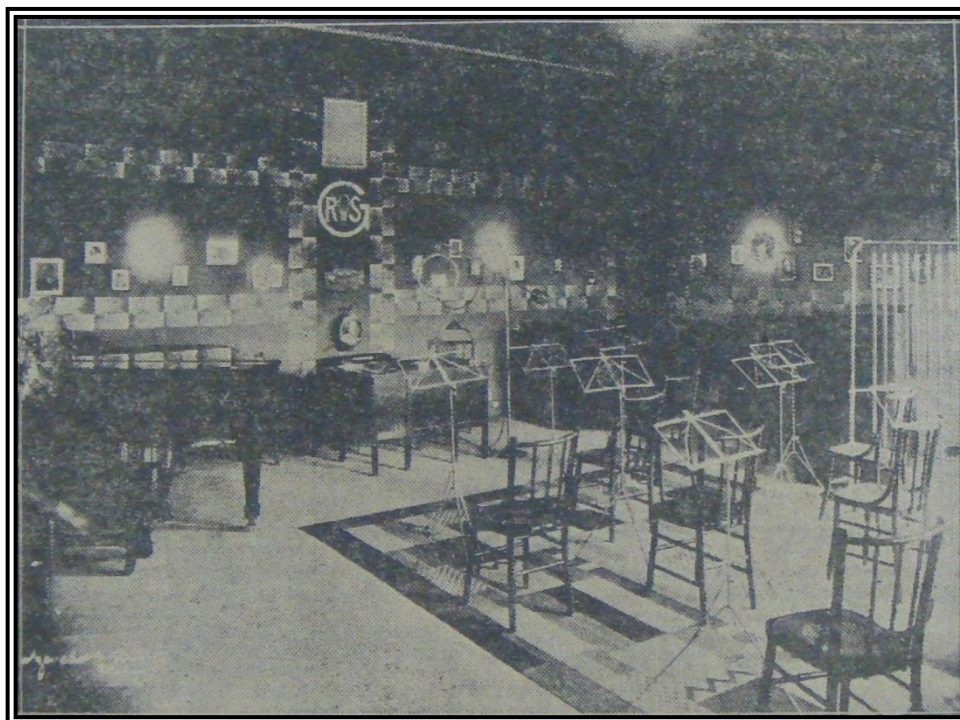
<sup>410</sup> MORAES, 2000, p. 90.

<sup>411</sup> FERRARETO, 2002, p. 153, grifos do autor.

<sup>412</sup> GONÇALVES, 2006, p. 93. É interessante a observação da autora de que, no Brasil, ao contrário de nos Estados Unidos, a gravação elétrica não foi uma resposta da fonografia à amplificação elétrica dos aparelhos de rádio. Aqui, as transformações foram mais rápidas e precipitadas, e não foram precedidas pelo desenvolvimento da indústria radiofônica. (*Ibid.*, p. 94).

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 93.

Conjunto de Jazz".<sup>414</sup> Ao completar dois anos de vida, a emissora ainda ganharia uma Orquestra de Salão e uma Regional.<sup>415</sup>



**Figura 7** – O estúdio da Rádio Sociedade Gaúcha, em Porto Alegre.  
(A RÁDIO Gaúcha na hora presente. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 out. 1934).

Assim, a partir da década de 1930 as possibilidades de emprego para os músicos serão bastante diferentes, ou em outra escala, das que foram apresentadas até então. Fica adequado, portanto, se parar a exposição por aqui. É hora de mergulhar no específico.

---

<sup>414</sup> FERRARETO, 2002, p. 131.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 136.



#### 4. O CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE

Vistas as possibilidades de emprego e profissionalização para músicos no Brasil nas primeiras décadas do século XX, cabe investigar como de fato se dava sua inserção nesse mercado em expansão. Uma maneira de responder a essa questão é acompanhando a trajetória de um grupo de músicos porto-alegrenses que em 31 de janeiro de 1920 se reúne e resolve criar o que eles chamam de “sociedade musical”, com o objetivo inicial de “desenvolver o gosto artístico do nosso povo e o engrandecimento moral da classe”. A sessão de fundação, realizada na galeria do Café Colombo, “gentilmente cedida pelo seu proprietário”, portanto em tradicional estabelecimento comercial do centro da cidade de Porto Alegre, conhecido ponto de encontro e sociabilidade da época, localizado à Rua dos Andradas esquina com a Rua General Câmara, dá início, em livro próprio, ao registro das atas da nova agremiação, que é chamada de Centro Musical Porto-Alegrense.<sup>416</sup> Através desse Livro de Atas pode-se acompanhar a trajetória do Centro Musical, com seus altos e baixos, até 1933, ano do último registro escrito. A partir de 1934, um novo livro de atas será iniciado, junto com uma nova página na história da sociedade musical, que mudará de nome e passará a responder por Sindicato Musical de Porto Alegre. O que se observará, ao seguir-se o caminho percorrido pelo Centro Musical ao longo de mais de uma década de existência é a crescente consciência da necessidade de união entre os músicos, seja para o fornecimento de auxílios (em caso de doença e desemprego, por exemplo), seja para reivindicações junto ao governo. No âmbito do presente trabalho não se acompanhará a trajetória de seu sucedâneo, o Sindicato Musical de Porto Alegre, que em 1941 se tornará Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre e, em 1985, Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul, denominação que vigora até os dias de hoje.

Antes de seguir, é preciso mencionar que centros musicais existiam também nas capitais carioca e paulista, e provavelmente em outras cidades brasileiras. O Centro Musical do Rio de Janeiro fora criado em 1907, e o Centro Musical de São Paulo em 1913.<sup>417</sup> A nível local, o Centro Musical Porto-Alegrense tampouco seria uma agremiação musical pioneira na cidade. O século XIX já vira o florescimento de associações musicais, sendo a mais duradoura a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense, atuante entre os anos de 1877 (ou 1878, há divergência entre os autores) e 1896.<sup>418</sup> No século XX, em 1910, no exato meio caminho entre as fundações dos centros carioca (1907) e paulista (1913), a cidade de Porto Alegre presenciaria a fundação de uma Sociedade Musical Porto-Alegrense,

<sup>416</sup> LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). (ASMPERGS).

<sup>417</sup> Ver ESTEVES (1996) e BELARDI (1986).

<sup>418</sup> Para as associações do século XIX, ver os trabalhos de DAMASCENO (1956), CORTE REAL (1984), LUCAS (1980) e RODRIGUES (2000).

cujos vestígios históricos analisaremos no intuito de ajudar a elucidar os destinos da agremiação fundada em 1920, esta sim foco do presente capítulo.

#### 4.1 SOCIEDADE MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1910)

Em primeiro lugar, chama a atenção o fato de o nome Sociedade Musical Porto-Alegrense aparecer algumas vezes nos registros histórico-musicais anteriores ao ano de 1910. Athos Damasceno, por exemplo, em *Palco, Salão e Picadeiro*, afirma que a 2 de dezembro de 1855 o maestro Joaquim José de Mendanha (1801-1885, autor da música do Hino Rio-Grandense) fundou, junto com “várias pessoas de prestígio”, uma Sociedade Musical Porto-Alegrense, que seria a “primeira instituição desse gênero que se cria na Província”.<sup>419</sup> Corte Real, por outro lado, afirma que no testamento do maestro Mendanha consta ter este criado uma Sociedade de Música de Porto Alegre<sup>420</sup>, aventando uma pequena variação no nome da sociedade criada pelo famoso maestro. Sérgio da Costa Franco, cuidadoso em citar fontes, afirma que “conforme o *Almanaque Rio-Grandense* para 1874, [Mendanha] era presidente da Sociedade Musical de Beneficência Porto-Alegrense, por ele fundada em 2/12/1855”.<sup>421</sup> O verdadeiro nome da sociedade fundada em 1855, portanto, carrega o aposto “beneficência”.<sup>422</sup> Ao se falar em beneficência o leque se amplia um pouco mais, e se pode recorrer à tese de Adhemar Lourenço da Silva Jr. sobre associações de socorro mútuo no Rio Grande do Sul no período de 1854 a 1940.<sup>423</sup>

Das 406 entidades inventariadas por Silva Jr. no período, a Sociedade Musical de Beneficência Porto-Alegrense é a segunda mais antiga, criada apenas um ano depois da “primeira sociedade de socorros mútuos do Rio Grande do Sul, a Sociedade Portuguesa de Beneficência, fundada em Porto Alegre, em 1854”.<sup>424</sup> Segundo ele, a Sociedade Musical de Beneficência Porto-Alegrense, fundada em 1855, teria existido pelo menos até 1873<sup>425</sup>, portanto por 18 anos, quase a mesma duração da Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense, acima mencionada, que teria durado

<sup>419</sup> DAMASCENO, 1956, p. 33 e 34.

<sup>420</sup> CORTE REAL, 1984, p. 310.

<sup>421</sup> FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre**: guia histórico. 4. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006, p. 265.

<sup>422</sup> A primeira Sociedade Musical de Beneficência, no Brasil, que tinha por fim “promover a cultura da arte e exercer uma recíproca beneficência entre os artistas associados, e por mortes destes às suas famílias”, foi criada em 1834, no Rio de Janeiro, e teve como presidente honorário Francisco Manoel da Silva (1794-1865), autor da melodia do Hino Nacional. (ALMANAK administrativo, mercantil e industrial do Rio de Janeiro da corte e província do Rio de Janeiro para o ano de 1865. Rio de Janeiro: Laemmert, 1865, p. 352. [Online]).

<sup>423</sup> SILVA Jr., Adhemar Lourenço da. **As sociedades de socorros mútuos**: estratégias privadas e públicas (estudo centrado no Rio Grande do Sul – Brasil, 1854-1940). Tese (Doutorado em História) – FFCH, PUCRS, Porto Alegre, 2004.

<sup>424</sup> SILVA Jr., 2004, p. 111.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 92.

entre 18 e 19 anos. Além disso, é provável que a Sociedade Musical de Beneficência Porto-Alegrense tenha sido das primeiras associações profissionalmente diferenciadas do Estado, fenômeno bastante raro nos primeiros tempos do mutualismo no Rio Grande do Sul, segundo Silva Jr., que afirma que somente vinte anos depois “é que começam novamente a aparecer e se manter mutuais profissionalmente diferenciadas, com destaque para os caixeiros”.<sup>426</sup>

Outra Sociedade Musical Porto-Alegrense, sem aparente relação com a agremiação anterior, viria a ser criada em 1900. Herbert Caro, no capítulo “Concertos e Recitais” do livro *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*, assim refere a sociedade:

Em 1900, ano-chave deste meu ensaio, acabava de nascer a *Sociedade Musical Porto-Alegrense*, que imediatamente se apresentou com dois concertos auspiciosos, dos quais participavam o barítono Garbini, o bandolinista Scalzo, o maestro Cironi e o compositor Murilo Furtado.<sup>427</sup>

Herbert Caro teve acesso ao arquivo do Teatro São Pedro, e mesmo assim esta é a única menção à sociedade. Caro afirma que não foram conservados nos documentos do São Pedro “anais anteriores ao ano de 1915, de modo que, para os três primeiros lustros do nosso século, a nossa única fonte de informações é o *Correio do Povo*”.<sup>428</sup> Outra fonte pode ser o citado livro de Athos Damasceno, que é um pouco mais detalhista em sua menção à Sociedade Musical de 1900. Segundo ele, a sociedade “surge em público a 6 de setembro pela primeira vez”<sup>429</sup>:

Esse conjunto, que conta com os esforços e a cooperação do barítono [Luís] Garbini, do maestro [José] Cironi, do mandolinista Gregório Scalzo e do nosso patricio Murilo Furtado, estreia promissoriamente. Inserindo em seus programas obras de Chopin, Lamotte, Resch, Bellenghi, Puccini, Verdi, Mascagni, Rossini, Kontski, Michaelis, Luzonne, Herald, Gasparoni e outros, exhibe-se com correção. E tanto em sua primeira apresentação, em setembro, quanto na segunda, em novembro, recebe da imprensa lisonjeiras referências. E um apelo de várias famílias, no sentido de continuar no caminho que encetara com tanto fulgor...<sup>430</sup>

Luís Garbini provavelmente seja o maestro e barítono italiano Luigi Garbini, participante de um grupo lírico itinerante que passara por Pelotas e resolvera “demorar-se um pouco mais, na intenção de dar algumas lições de canto aos amadores pelotenses”, acabando por se transformar num “incansável patrocinador da arte musical entre os italianos e a comunidade pelotense em

<sup>426</sup> SILVA Jr., 2004, p. 92. “A primeira mutual claramente constituída como profissionalmente diferenciada na Província data de 1861, quando se criou, aparentemente sem continuação, a Sociedade de Esperança Marítima em Rio Grande, para altos cargos da marinha de guerra e mercante” (*Ibid.*).

<sup>427</sup> CARO, Herbert. “Concertos e Recitais, 1900-1973”. In: DAMASCENO, Athos et al. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975, p. 306.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>429</sup> DAMASCENO, 1956, p. 333.

<sup>430</sup> *Ibid.*

geral”.<sup>431</sup> O barítono Garbini se envolvera na criação de associações musicais na cidade de Pelotas na década de 90 do século XIX (Sociedade Choral Italiana, Sociedade Italiana 20 de Setembro, Banda Bellini), e é verossímil que em uma passagem pela capital com o pianista Moreira de Sá (chegaram “à cidade com especiais recomendações”<sup>432</sup>, em julho de 1900) tenha participado do primeiro concerto da recém-fundada sociedade.

Quantos aos outros músicos citados, as únicas informações que se tem sobre José Cironi é que este se apresentou nos salões da Sociedade Leopoldina em setembro de 1900. Dada a proximidade com a data da fundação da Sociedade Musical, talvez ele tenha sido convidado a participar do primeiro concerto desta. Gregório Scalzo não aparece nas fontes consultadas para esta pesquisa. Murilo Furtado (1873-1958), por sua vez, é um conhecido compositor, que neste ano de 1900 verá trechos de sua opereta *Seliska*, a “novidade do ano”, interpretados nos palcos do Theatro São Pedro.<sup>433</sup> Em 1902, Furtado escreverá a ópera *Sandro*, a primeira ópera de compositor gaúcho a ser apresentada em Porto Alegre.<sup>434</sup> Vale apontar que a associação entre Murilo Furtado e outro dos músicos mencionados continua pelo menos até o ano seguinte (1901), segundo o levantamento feito por Herbert Caro dos concertos e recitais ocorridos no Theatro São Pedro: “O barítono Garbini, acompanhado de Murilo Furtado, fez sua apresentação anual”.<sup>435</sup>

Não se encontrou, até o momento, menções à Sociedade Musical Porto-Alegrense fundada em 1900 em anos subsequentes. A única outra referência aparece na seção “Temporadas Musicais, 1860-1988” do livro *Theatro São Pedro: palco da cultura*, mas ainda no ano de 1900, tratando-se provavelmente do mesmo concerto de estreia citado por Damasceno: “Sociedade Musical Porto-Alegrense sob a regência do maestro Cironi e contando com a presença do compositor Murilo Furtado”.<sup>436</sup>

Feita esta pequena introdução, o importante a notar é que não parece haver relação entre a Sociedade Musical Porto-Alegrense de 1855 com a de 1900, e tampouco desta com a de 1910. O certo é que neste ano, no dia 2 de abril, o *Correio do Povo* anuncia:

Amanhã, às 9 horas da manhã, deverão reunir-se, no Salão Leopoldina, os professores de música desta capital, a fim de serem discutidos os estatutos do Centro Musical [sic], sociedade destinada a preencher uma sensível lacuna em nosso meio, relativamente adiantado. Com efeito, a nossa capital ressentida da falta de uma agremiação de profissionais, capazes de nos proporcionar concertos

<sup>431</sup> ANJOS, Marcos Hallal dos. Italianos e modernização: a cidade de Pelotas no último quartel do século XIX. **História em Revista**, Pelotas, vol. 5, dez. 1999, p. 8. [Online].

<sup>432</sup> DAMASCENO, 1956, p. 332.

<sup>433</sup> DAMASCENO, 1975, p. 304. A opereta *Seliska* nunca foi encenada (TAKAHAMA; OSTERGREN, p. 78).

<sup>434</sup> TAKAHAMA, A. M.; OSTERGREN, E. A. Ópera *Sandro*: um marco histórico da composição musical no Rio Grande do Sul. In: Congresso da ANPPOM, 18., Salvador, 2008. **Anais eletrônicos...** p. 76. [Online].

<sup>435</sup> DAMASCENO, 1975, p. 308.

<sup>436</sup> GOLIN, Cida et al. **Theatro São Pedro: palco da cultura (1858-1988)**. Porto Alegre: IEL, 1989, p. 161.

sinfônicos, de quarteto d'arco, ou mesmo vocais e instrumentais. À testa de sua organização definitiva estão, entre outros, os conhecidos professores Mário La Mura, Murilo Furtado, Camilo Fossati, Rocco Postiglione e Alexandre Guatali [Alessandro Gnattali], sendo de esperar que, desta vez, se torne em realidade a sua justa aspiração. Fazemos votos pela prosperidade da nova sociedade, que virá, talvez, sacudir-nos do marasmo, do envenenamento em que nos encontramos, desde o desaparecimento da Filarmônica Porto-Alegrense e do Instituto Porto-Alegrense, que tão agradáveis *soirées* nos proporcionaram, em tempos idos.<sup>437</sup>

Apesar de o jornal falar em Centro Musical, o que de fato é criada é uma Sociedade Musical. Muito comum é haver trocas e erros na imprensa, e vários pesquisadores já lidaram com o problema da variação de nomes, muitas vezes por equívoco dos próprios registros consultados. Silva Jr., por exemplo, chama a atenção para o fato de que pode haver erro ao se “afirmar a existência de uma Liga Operária em tal cidade, quando ela tinha, na verdade, uma União Operária”.<sup>438</sup> Algo semelhante parece ter acontecido aqui, no *Correio do Povo*, que em outra nota repete o onomástico:

Conforme noticiamos, realizou-se anteontem, às 9 horas da manhã, no Salão Leopoldina, uma reunião dos professores de música de Porto Alegre.

Foi fundada a sociedade *Centro Musical Porto-Alegrense*, tendo por fim desenvolver o gosto artístico-musical e dispensar proteção mútua a seus associados, estabelecendo laços de solidariedade entre a classe.

Estiveram presentes trinta professores e fizeram-se representar mais dezesseis.

Após a leitura do projeto de estatutos, foi aclamado regente da orquestra da sociedade o maestro La Mura.

Em seguida, procedeu-se à eleição, por escrutínio secreto, da diretoria provisória que deverá encaminhar os negócios da associação até a sua constituição definitiva, depois da discussão e aprovação dos respectivos estatutos.

Foi vencedora a seguinte chapa: presidente, Murilo Furtado; vice-presidente, José Morini; secretário, dr. Francisco Truda; tesoureiro, Rocco Postiglione; arquivista, Ezequiel dos Santos.

Empossada a diretoria, o presidente nomeou uma comissão especial para estudar o projeto de estatutos, que deverão ser discutidos mais tarde em sessões de assembleia geral.

Essa comissão ficou constituída pelos professores Mário La Mura, José Morini, Francisco Truda, Leandro Tovar, Lourenço da Cunha e Pedro Borges.

Folgamos em registrar esse movimento artístico, fazendo votos para que não esmoreçam os fundadores da nova agremiação, a fim de que, dentro em breve, tenhamos ocasião de assistir aos concertos que pretende realizar.<sup>439</sup>

Outro jornal da cidade, *O Independente*, também noticia a fundação de um Centro Musical:

Foi fundada por um grupo de professores a sociedade denominada “Centro Musical Porto-Alegrense”, que se propõe a desenvolver o gosto pela arte musical e dispensar mútua proteção a seus associados.

Foi eleita e empossada a primeira diretoria, ficando assim composta:

Presidente, Murilo Furtado; vice-presidente, José Morini; secretário, dr. Francisco Truda; tesoureiro, Rocco Postiglioni; arquivista, Ezequiel dos Santos.

<sup>437</sup> CENTRO Musical. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 abr. 1910, *apud* HÁ um século no *Correio do Povo*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 abr. 2010.

<sup>438</sup> SILVA Jr., 2004, p. 76.

<sup>439</sup> CENTRO Musical. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 05 abr. 1910.

A sociedade promete dar-nos boas noitadas, como antigamente o fazia a Filarmônica.<sup>440</sup>

Percebe-se na imprensa porto-alegrense a boa vontade com que é recebida a notícia da fundação de uma associação musical, sendo a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense saudosamente lembrada, em comparação ao suposto marasmo dos tempos presentes. A indicação de que se esperava que “desta vez, se torne em realidade a sua justa aspiração” faz pensar que outras associações de músicos tenham surgido e malogrado, como talvez tenha sido o caso da Sociedade Musical Porto-Alegrense fundada em 1900. Apesar de num primeiro momento a denominação Centro ter sido utilizada em detrimento da de Sociedade, o que se sabe é que os estatutos da agremiação foram publicados no ano seguinte (aprovados em sessão de 10 de fevereiro de 1911), e estes regiam a *Sociedade Musical Porto-Alegrense*.<sup>441</sup> Conforme indicado na imprensa, essa sociedade, além de “desenvolver a música em nosso meio social por meio de concertos”, também tinha por fim “socorrer os seus sócios quando enfermos”.<sup>442</sup> Os sócios, que tinham o direito de tomar parte nos concertos organizados pela entidade, quando enfermos podiam receber tratamento médico e medicamentos, através de uma caixa de socorros, em benefício da qual podiam ser realizados concertos específicos.<sup>443</sup> Silva Jr. inclui a Sociedade Musical Porto-Alegrense de 1910 em seu inventário das mutuais fundadas no Rio Grande do Sul entre 1854 e 1940.<sup>444</sup> Esta característica mutualista é muito importante para se diferenciar a Sociedade Musical de 1910 de outras associações de músicos, que se pautavam sobretudo pela promoção de concertos na cidade, como por exemplo o Instituto Musical Porto-Alegrense (1896-1897) e o Club Haydn, fundado em 1897 e atuante na época. Este último clube, o mais longevo da cidade (atuante até 1968), tinha como objetivo principal a realização de concertos regulares e a divulgação da música erudita, pautando-se por um propósito externo, por assim dizer, voltado sobretudo para o público, e não por um propósito interno, voltado para a categoria dos músicos – tanto que os membros do Club Haydn eram sobretudo instrumentistas amadores, que não tiravam da música seu meio de subsistência. Corte Real afirma que dependendo das possibilidades financeiras do Club, alguns músicos profissionais eram “convidados esporadicamente para preencherem os claros de seu quadro orquestral permanente”, como aconteceu várias vezes com ele próprio, que era violinista e vivia da música.<sup>445</sup>

A imprensa saúda a criação da Sociedade Musical Porto-Alegrense, em 1910, explicitamente mencionando a inexistência de agremiações profissionais na cidade. Entidades como o Instituto

<sup>440</sup> CENTRO Musical. **O Independente**, Porto Alegre, 07 abri. 1910.

<sup>441</sup> ESTATUTOS da Sociedade Musical Porto-Alegrense. Porto Alegre: Oficinas graphicas da Livraria Americana, 1911. (IHGRGS, E.10 N<sup>o</sup> 3517 #050).

<sup>442</sup> *Ibid.*, art. 1<sup>o</sup>.

<sup>443</sup> ESTATUTOS da Sociedade Musical Porto-Alegrense (1911), art. 13<sup>o</sup>, art. 59<sup>o</sup> e art. 81<sup>o</sup>.

<sup>444</sup> SILVA Jr., 2004, p. 571.

<sup>445</sup> CORTE REAL, 1984, p. 37.

Musical Porto-Alegrense e o Club Haydn, por exemplo, haviam sido fundadas por não-músicos e melômanos, dentre os quais se destacam Aquiles Porto Alegre, Olinto de Oliveira e Mário Totta.<sup>446</sup> Ao que tudo indica, a mais antiga Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense também fora criada e dirigida por não-músicos, preocupando-se sobretudo com o ensino e a recreação musicais de seus associados. Todas essas agremiações contavam com músicos profissionais em seus quadros, ou com a colaboração destes nos concertos que promoviam, mas somente a Sociedade Musical Porto-Alegrense retomaria o caráter profissionalmente diferenciado ou profissionalizante da antiga Sociedade Musical de Beneficência Porto-Alegrense. Os nomes citados na imprensa em abril de 1910 são todos de conhecidos músicos profissionais da cidade, que vinham se destacando ou que se destacariam nos anos subsequentes.

O maestro Mário La Mura, por exemplo, aclamado regente da nova entidade, recém fora nomeado professor para a segunda cadeira de piano no também recente Conservatório de Música (inaugurado em julho de 1909 e vinculado ao Instituto de Belas-Artes). Devido ao grande número de alunos de piano do Conservatório (33 em 1910), La Mura fora contratado em 1º de março de 1910 para lecionar ao lado de João Schwartz Filho, o titular da primeira cadeira de piano.<sup>447</sup> Ao lado do magistério oficial, La Mura também lecionava privadamente, provavelmente em sua própria casa, como se pode ver nos anúncios que publicava no *Correio do Povo*: “Lições de piano e canto. Independência, 5. Telefone Ganzo 1224”.<sup>448</sup> La Mura organizava recitais de seus alunos, como era comum os professores de música fazerem à época. Nesse mesmo ano de 1910 consta ter havido “uma audição dos discípulos do professor de canto La Mura”.<sup>449</sup> Enquanto maestro, La Mura “acompanhava algumas das companhias líricas estrangeiras que passavam por Porto Alegre”, companhias estas cuja vinda e turnês pelo Estado também empresariava<sup>450</sup>, e teria regido a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense.<sup>451</sup>

O já citado Murilo Furtado estivera envolvido com a fundação da Sociedade Musical Porto-Alegrense de 1900, e talvez tenha sido um elemento de ligação entre as duas sociedades de mesmo nome, se é que houve algum. Murilo Furtado, que em 1910 atuava como professor de Solfejo e Canto Coral (com 32 alunos, a segunda cadeira mais procurada), no Conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes (fora nomeado em julho de 1909, recém-chegado de uma viagem de estudos

<sup>446</sup> CORTE REAL, 1984, p. 37.

<sup>447</sup> RELATÓRIOS de 1909 e 1912, do Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul apresentados pelo presidente Dr. Olinto de Oliveira. Porto Alegre: Oficinas Graphicas da “Livreria do Globo”, 1912, p. 22 e 36. (IA-UFRGS). Demais informações sobre o conservatório de música e seus professores, no período em questão, foram retiradas do mesmo relatório.

<sup>448</sup> MAESTRO La Mura. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 05 jul. 1910.

<sup>449</sup> DAMASCENO, 1975, p. 309.

<sup>450</sup> RODRIGUES, 2000, p. 160.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 107.

à Itália, onde frequentara o Conservatório Giuseppe Verdi, de Milão, de 1906 a 1909<sup>452</sup>), também participara de outra agremiação musical da cidade, o Instituto Musical Porto-Alegrense, ainda como instrumentista amador (apesar de contar então 23 ou 24 anos), segundo Corte Real.<sup>453</sup>

José Morini, eleito vice-presidente, era um violinista italiano que em 1908 fora um dos 25 membros da Comissão Central fundadora do Instituto de Belas-Artes, selecionado para dela fazer parte na categoria de “estrangeiro”, ao lado de outros nomes ilustres que compareceram enquanto “médicos”, “engenheiros”, “imprensa”, “comércio”, “operários” e outros mais.<sup>454</sup> O pintor José de Francesco (1895-1967), em suas memórias, afirma ter conhecido Morini em 1907, na cidade de Rio Grande, onde este excursionava com uma companhia lírica argentina, tendo antes passado por Pelotas e Porto Alegre, depois voltando para a Argentina.<sup>455</sup> Em 10 de dezembro de 1907, provavelmente já instalado em Porto Alegre, Morini foi um dos entusiastas no recital da menina Olga Fossati (então com nove anos), no salão da Casa Hartlieb.<sup>456</sup>

Quanto ao secretário, Francisco de Leonardo Truda (1886-1942), trata-se de um jovem advogado que se tornará um conhecido jornalista (diretor do *Correio do Povo*, no começo da década de 1920, e do *Diário de Notícias*, de 1925 a 1930<sup>457</sup>), mas que também era músico, tendo dirigido, um pouco antes, em 1906, um jornal musical intitulado *O Guarany*, ao lado de Pasqual de Leonardo Truda.<sup>458</sup> Francisco Truda tocava violino (segundo Nilo Ruschel, na orquestra de um restaurante “que existiu na parte fronteira ao *Correio do Povo*”<sup>459</sup>) e também compunha: em 1906 o jornal *O Independente* agradece o envio da polca *Ondina*, para piano, “escrita pelo conhecido maestro”, e seu jornal, *O Guarany*, publica a valsa Julieta.<sup>460</sup> Além disso, ainda em 1906, Truda também anuncia em jornal aulas de violino, bandolim e teoria musical.<sup>461</sup> No mesmo ano, Francisco Truda protagoniza uma polêmica por escrito nas páginas de seu jornal, *O Guarany*, contrapondo-se ao colunista do jornal *O Independente*, polêmica em cujas linhas a pesquisadora Cláudia Rodrigues identifica “as

<sup>452</sup> RODRIGUES, 2000, p. 141.

<sup>453</sup> CORTE REAL, 1984, p. 31.

<sup>454</sup> **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 abr. 1908 e **A Federação**, Porto Alegre, 10 abr. 1908. Apud SIMON, 2003, p. 114.

<sup>455</sup> DE FRANCESCO, José. **Reminiscências de um artista**. Porto Alegre: [s.n.], 1961, p. 136.

<sup>456</sup> **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 nov. 1907. Apud HÁ um século no Correio do Povo, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 dez. 2007.

<sup>457</sup> FRANCO, 2006, p. 408. Truda também seria sócio-fundador do IHGRGS, em 05/08/1920, ocupando o cargo de 1º secretário na primeira diretoria eleita (IHGRGS – Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. **Quem somos**. Disponível em: <<http://www.ihgrgs.org.br>>. Acesso em: 13 jan. 2011), e membro da Comissão Central do Instituto Livre de Belas-Artes, em 1925 (SIMON, 2003, p. 310).

<sup>458</sup> **O Guarany – Jornal Musical**, Porto Alegre, 5 abr. 1906.

<sup>459</sup> RUSCHEL, 1971, p. 136.

<sup>460</sup> **O Independente**, Porto Alegre, 04 mar. 1906. **O Guarany – Jornal Musical**, Porto Alegre, 12 abr. 1906.

<sup>461</sup> FRANCISCO de L. Truda. **O Guarany – Jornal Musical**, Porto Alegre, 12 jul. 1906.



primeiras discussões no meio musical porto-alegrense sobre os parâmetros mínimos para o exercício da profissão de músico”.<sup>462</sup>

O tesoureiro e o arquivista da Sociedade Musical Porto-Alegrense, respectivamente Rocco Postiglione e Ezequiel dos Santos, flautista o primeiro e clarinetista o segundo, eram instrumentistas que se destacarão na década de 1920, participando de diretorias do Centro Musical Porto-Alegrense.<sup>463</sup> Outros dois citados, Camilo Fossati (c.1885-?) e Alessandro Gnattali (1876-1942), participantes da criação da Sociedade Musical Porto-Alegrense, além de cunhados (Alessandro casara com uma irmã de Camilo, Adélia, em 1905), também participarão do Centro Musical Porto-Alegrense, sobretudo o segundo, que será seu primeiro presidente.

A comissão especial, eleita para estudar o projeto de estatutos da agremiação, também era composta por músicos: Leandro Tovar, Lourenço da Cunha e Pedro Borges. De Leandro Tovar (um imigrante espanhol<sup>464</sup>) se tem pouca notícia, apenas que viria a ser sócio-fundador do Centro Musical Porto-Alegrense, e pai de outro músico, Manoel Tovar (nascido em 1889), violinista, bastante ativo no Centro Musical de 1920.<sup>465</sup> Lourenço da Cunha e Pedro Borges eram músicos e professores que vinham se apresentando pelos palcos da cidade desde pelo menos o final do século XIX. Consta ter havido um sarau de Pedro Borges em homenagem ao governador da província, em 1894.<sup>466</sup> Em 1900, ele e Lourenço da Cunha inauguram, em março, a temporada musical do ano, com um sarau onde executam trechos da opereta *Seliska*, de Murilo Furtado.<sup>467</sup> Pedro Borges também aparecerá como maestro da Banda da Brigada Militar de Porto Alegre, em gravação para os discos Gaúcho, em 1914.<sup>468</sup> Ao que tudo indica, em 1920 ainda ocupará o mesmo cargo de maestro da dita banda, regendo-a em apresentação no Theatro São Pedro, entre outras.<sup>469</sup>

Como se pode ver, a Sociedade Musical Porto-Alegrense, fundada em 3 de abril de 1910, parece ser exclusivamente formada por músicos. O certo é que é dirigida por conhecidos integrantes da categoria na cidade. Todos eles serão membros do Centro Musical Porto-Alegrense (Alessandro

---

<sup>462</sup> RODRIGUES, 2000, p. 96.

<sup>463</sup> A informação de que Rocco Postiglione era flautista vem de uma lista de sócios do Centro Musical Porto-Alegrense. Não há certeza de que Ezequiel dos Santos tenha sido clarinetista, mas é provável que ele seja o mesmo músico mencionado por Nilo Ruschel, membro da orquestra do maestro Gnattali no Café Colombo: “E a orquestra tocando lá em cima, com o velho Gnattali, o Marini, grande boêmio, no violino, o Ezequiel na clarineta e um Corrêa, naturalmente, no contrabaixo” (RUSCHEL, 1971, p. 177).

<sup>464</sup> CORTE REAL, 1984, p. 151.

<sup>465</sup> LIVRO de Matrícula nº 2 do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. (IA-UFRGS). Leandro Tovar aparece como maestro da orquestra que se apresenta na Festa da Raça, promovida pela Sociedade de Socorros Mútuos Hespânica, em 1921 (A FESTA da Raça. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 out. 1921. *Apud* BRUM, Rosemary Fritsch. **Caderno de Pesquisa**: notícias de imigrantes italianos em Porto Alegre, entre 1911 e 1937. São Luís (MA): EDUFMA, 2009, p. 117).

<sup>466</sup> DAMASCENO, 1956, p. 274.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>468</sup> VEDANA, 2006, p. 59.

<sup>469</sup> **A Federação**, Porto Alegre, 13 fev. 1920.

Gnattali, Rocco Postiglione, Ezequiel dos Santos, José Morini, Camilo Fossati), aparecerão citados em seu livro de atas (Murilo Furtado, Francisco de Leonardo Truda) ou participarão de seus concertos (Pedro Borges), com exceção de Mário La Mura e Lourenço da Cunha (que podem ter morrido ou deixado a cidade, visto não se ter encontrado menção a ambos ao longo da década de 1920).

Não se encontrou registro de dissolução ou extinção da Sociedade Musical, portanto é difícil precisar até quando ela durou. Sabe-se que em 1913 ela organiza dois concertos no Theatro São Pedro<sup>470</sup>, em julho e em setembro. Herbert Caro comenta essas apresentações, e aponta a curta duração da entidade:

Em julho, a *Sociedade Musical Porto-Alegrense*, que infelizmente só teve vida breve, ofereceu aos amantes de música erudita dois concertos da sua própria orquestra, sob a batuta dos maestros Max Beutler e Antônio Garbarino, com a participação de Olga Fossati, do violoncelista Pasqual Fossati e das cantoras Cecy e Iracema Balbé. A mesma associação abrilhantou os festejos do dia 7 de setembro com um concerto de gala, que teve por regente o maestro José Faini, credenciado pelo Teatro Constanzi, de Roma. O programa constituía-se exclusivamente de trechos vocais e instrumentais de óperas italianas, tais como a *Sinfonia de La Forza del Destino*, a *Dança das Horas*, da *Gioconda*, e o *Caro Nome*, de *Rigoletto*, cantado pela amadora Aída Poggetti.<sup>471</sup>

O único documento que restou da extinta agremiação foi a brochura de seus estatutos, publicada pelas oficinas gráficas da Livraria Americana, em 1911. Como se viu acima, os envolvidos na fundação e referidos na imprensa eram todos músicos. Além disso, a sociedade levava o adjetivo *musical*. Mesmo assim, não se pode ter certeza de que apenas músicos podiam dela fazer parte. Em nenhum momento se afirma a necessidade de tocar ou ensinar um instrumento, reger uma orquestra ou um coro, por exemplo. A única condição para poder se tornar sócio efetivo é ser “honesto e de bons costumes”.<sup>472</sup> Talvez a condição “músico” fosse tão óbvia que não se achou necessário especificá-la; talvez não houvesse motivos para fazê-lo. Ou será então que os não-músicos poderiam fazer parte da Sociedade? Ao que parece, pelo menos constar nas categorias de sócios honorários, benfeitores, beneméritos e protetores, que se diferenciavam pelo tamanho dos donativos feitos à sociedade, pelos serviços prestados (médicos e farmacêuticos que atendessem os sócios enfermos de graça), ou pelo prestígio.<sup>473</sup>

Apesar de não haver exclusão explícita de não-músicos, constava como direito dos sócios “tomar parte nos concertos”<sup>474</sup>, o que leva a crer que muitos eram de fato músicos. Não se pode perder de vista que um dos fins da entidade, acima mencionados – de educação musical da

<sup>470</sup> GOLIN et al, 1989, p. 165.

<sup>471</sup> DAMASCENO, 1975, p. 311.

<sup>472</sup> ESTATUTOS da Sociedade Musical Porto-Alegrense (1911), art. 3º.

<sup>473</sup> *Ibid.*, art. 5º, 6º, 7º e 8º.

<sup>474</sup> *Ibid.*, art. 13º.

população para formação de um público mais cultivado (característica compartilhada com as demais associações musicais e artísticas da cidade no período) –, era desenvolver a música *por meio de concertos*. Concertos esses que poderiam, portanto, ser executados pelos próprios sócios. Constando como um direito, a participação em concertos não é considerada um dever, como era o de pagar as mensalidades e acatar as deliberações da diretoria. Talvez pela imaturidade do mercado, de oferta e procura por serviço de músicos, não se pudesse fazer restrições quanto à aceitação de sócios, permitindo-se ou tolerando-se a presença de músicos amadores nos concertos, por exemplo, ou de não-músicos, para se garantir a manutenção financeira da agremiação.

O restante dos estatutos se preocupa em regular e descrever as sessões, discussões, votações, o processo de preenchimento de cargos, isenção de contribuições, prática da beneficência, e são estabelecidas as penas relativas a faltas. Também são determinadas as atribuições dos membros da diretoria (presidente, vice-presidente, 1º secretário, 2º secretário, tesoureiro e diretores) e das comissões (de sindicância e de contas), bem como da assembleia geral, formada pela reunião de todos os sócios regularmente inscritos. Interessante a observar é que um único cargo da diretoria não é descrito: o de arquivista. Provavelmente este era o arquivista da orquestra, responsável pela guarda das partituras e distribuição das mesmas durante os ensaios e apresentações, visto que os demais cargos já precisavam se responsabilizar por seus próprios documentos (o tesoureiro, por exemplo, precisava ter sob sua guarda o livro de matrícula dos sócios, o livro de receita e despesa, o livro dos sócios eliminados e o livro dos pareceres das comissões de contas). Mais uma vez, talvez por se tratar de cargo tão óbvio, ou simples, quem sabe, não se achou necessário especificá-lo.

Por fim, nas disposições gerais dos estatutos lê-se com surpresa que assim que “os fundos permanentes permitirem, poderá ser construído um edifício em local apropriado para ser nele instalado um asilo onde serão recolhidos os sócios que por velhice ou invalidez não possam prover à sua subsistência”<sup>475</sup>, isso alguns anos antes que, na capital da República, Leopoldo Fróes tivesse a ideia de criar uma entidade que socorresse o artista idoso e desempregado, em 1914, que acabaria se tornando a Casa dos Artistas, fundada em 1918.<sup>476</sup>

---

<sup>475</sup> ESTATUTOS da Sociedade Musical Porto-Alegrense (1911), art. 74º.

<sup>476</sup> RETIRO DOS ARTISTAS. **História**. Disponível em: <<http://www.casadosartistas.org.br/historia.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

#### **4.2 CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE, 1ª fase: 1920-1925**

Considerada essa experiência anterior, pode-se aventar a possibilidade de que os músicos envolvidos na criação da associação musical de 1910 tenham sentido, em 1920, a necessidade de recriá-la, ou tenham vislumbrado a possibilidade de fazer uma tentativa de criação de uma nova entidade. Dessa vez, de fato fundariam uma associação que perduraria, e mais importante ainda, que passaria a representá-los junto ao restante da sociedade, junto a seus empregadores, junto aos demais trabalhadores. Além de promotor de concertos, e arrecadador de fundos, o Centro Musical Porto-Alegrense seria responsável pela estabilização de uma identidade entre os músicos, no sentido de despertá-los para a importância de união da categoria.

A fim de facilitar a análise da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense, dividiu-se esta em fases, instituídas de maneira a se conseguir perceber melhor de que maneira o Centro Musical se organizava e inseria na vida musical da cidade de Porto Alegre. Note-se que em nenhum dos marcos temporais escolhidos houve, ao que tudo indica, ruptura ou interrupção nas atividades da agremiação, apenas reflexos dos altos e baixos encontrados por esta ao longo de quatorze anos de existência.

A primeira ata do Centro registra a eleição por aclamação de uma Diretoria Provisória, composta de três membros: um presidente (Alessandro Gnattali), um tesoureiro (Gaetano Roberti) e um secretário (Raul C. Moraes). Ao mesmo tempo, é nomeada uma comissão para a preparação dos estatutos, composta de cinco membros (José Morini, Pasqual de L. Truda, Ezequiel dos Santos, Raul C. Moraes e Calderón de la Barca). E resolve-se iniciar a cobrança de mensalidades a partir do dia 1º de janeiro daquele ano. Em 25 de fevereiro, os estatutos (que contam com 80 artigos distribuídos em 13 capítulos) são apresentados e aprovados, na segunda ata. Também são feitas eleições para os cargos da Diretoria: presidente, vice-presidente, 1º secretário, 2º secretário, tesoureiro, diretores, membros da comissão de sindicância e arquivista.

Tabela 1 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1920)

ANO	CARGO	NOME
1920 (eleita em 25/02/1920)	Presidente	Alessandro Gnattali
	Vice-presidente	José Corsi
	1º secretário	Raul C. Moraes
	2º secretário	José Morini
	Tesoureiro	Gaetano Roberti
	Arquivista	Ezequiel dos Santos
	Diretores	Ricardo D’Aló, Affonso Rousselet, Júlio Oliva, Otto Fricke, José Francisco dos Santos, Antônio Javureck.
	Comissão de Sindicância	Rocco Postiglione, Pasqual de Leonardo Truda, Antônio Tavares Corte Real

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

Todos os citados são músicos, sendo que quatro dentre eles tinham participado da fundação da Sociedade Musical Porto-Alegrense, em 1910: Alessandro Gnattali, José Morini, Ezequiel dos Santos e Rocco Postiglione. Pasqual de Leonardo Truda, “exímio flautista”, já foi citado por figurar como gerente de *O Guarany – Jornal Musical*, ao lado de Francisco de Leonardo Truda, seu irmão.<sup>477</sup> Segundo o jornalista Celito De Grandi, Francisco e Pasqual eram filhos de imigrantes italianos, e junto com seus irmãos “Vicente e Savério formaram um conjunto musical, apresentavam-se na Confeitaria Central, no Largo dos Medeiros, e passavam o chapéu entre os fregueses”.<sup>478</sup> A Orquestra dos Irmãos Truda de fato anunciava regularmente seus serviços no jornal *O Guarany*: “Encarrega-se de tocar em bailes familiares ou se sociedades, espetáculos, festas religiosas, etc., nesta capital e em outras localidades do Estado”. Os ditos irmãos, além disso, “[t]ambém se encarregam de copiar partes para qualquer instrumento e de qualquer peça, de instrumentações para orquestras grandes ou pequenas e de tudo o que se refere à música”.<sup>479</sup> Ao que tudo indica, Pasqual era um membro ativo da comunidade italiana da cidade de Porto Alegre, pois já figurara, de 1908 a 1911, como primeiro presidente do Canottieri Ducca Degli Abruzzi, o Clube de Remo dos Italianos.<sup>480</sup> Note-se a presença de italianos ou descendentes de italianos também na diretoria do Centro Musical: Gnattali, Morini, Roberti, Postiglione, Truda, D’Aló, Corsi.

<sup>477</sup> PASQUAL Truda e Oswaldo Maranghelli. *O Guarany – Jornal Musical*, Porto Alegre, 12 jul. 1906.

<sup>478</sup> DE GRANDI, Celito. *Diário de Notícias: o romance de um jornal*. Porto Alegre: L&PM, 2005, p. 20. Savério se formaria em Medicina no ano de 1921, com a tese “Da raquianestesia pelo método La Filliatre”. (Biblioteca da Faculdade de Medicina da UFRGS).

<sup>479</sup> ORCHESTRA dos Irmãos Truda. *O Guarany – Jornal Musical*, Porto Alegre, de 05 abr. 1906.

<sup>480</sup> MAZO, Janice Zarpellon; FROSI, Tiago Oviedo. Canottieri Ducca Deglie Abruzzi (1908-1963): a nacionalização do “Clube de Remo dos Italianos” em Porto Alegre. *Mouseion*, vol. 2, n. 3, jan.-jul. 2008, p. 47. [Online].

Corsi é o sobrenome de um imigrante italiano chamado José Corsi (1880-1938)<sup>481</sup>, bandolinista chegado ao Rio Grande do Sul “como elemento de um pequeno conjunto orquestral húngaro que excursionava pelo interior do Estado, dele se afastando ao estabelecer relações com sua futura mulher, Luísa Torres, que residia em Alegrete”.<sup>482</sup> Corsi teria “vindo muito moço para o Brasil, após curso nos institutos de belas artes da Europa”, radicando-se na cidade de Alegrete, onde casou e por muito tempo “lecionou música”.<sup>483</sup> Também teria participado de instituições musicais de Bagé.<sup>484</sup> Em 1910, já transferido para a capital, Corsi anuncia no *Correio do Povo* “lições de mandoline” em “curso completo de aperfeiçoamento”, ao lado de sua mulher Luísa Torres Corsi, responsável pelas “lições de piano”.<sup>485</sup> Em 1913, José Corsi funda o Instituto Musical de Porto Alegre, uma escola de música, que dirigirá até o ano de sua morte. Dentre os professores que passam a lecionar na escola de Corsi a partir de 1918, ano em que este a reformula, contam-se alguns futuros membros do Centro Musical Porto-Alegrense acima citados: Rocco Postiglione (professor de flauta), Calderón de la Barca (canto, teoria e solfejo, harmonia) e Gaetano Roberti (teoria e solfejo).<sup>486</sup> A título de curiosidade, registre-se que uma notícia de jornal aponta um certo “professor José Corsi” como o primeiro presidente eleito do Grupo Fascista Porto-Alegrense, fundado em 1926.<sup>487</sup> Deve se tratar da mesma pessoa, visto o músico gozar de prestígio “na coletividade italiana, de que era figura de projeção”.<sup>488</sup>

Não se passará aqui a falar de todos os músicos do Centro Musical Porto-Alegrense, pois a lista que já é extensa aumentará ainda mais. No entanto, por se tratar da primeira diretoria, e de sócios-fundadores, cabe bem ver em que medida alguns músicos envolvidos (os que mais se destacariam nos relatos das sessões do Centro Musical) se colocavam no panorama musical da cidade.<sup>489</sup> Raul C. Moraes, por exemplo, deve ser Raul Corumila de Moraes (1891-1937), maestro e pianista recifense que a partir de 1910 começa atuar como pianista da dupla Os Geraldos, que naquele ano faz uma turnê de norte a sul do país. Ao chegar em Porto Alegre, Moraes teria sido convidado a ministrar aulas de canto numa suposta Academia de Canto Musical (da qual não se

---

<sup>481</sup> Seu necrológio afirma ele ter sido de “nacionalidade italiana e poliglota” (MAESTRO José Corsi. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 16 dez. 1938).

<sup>482</sup> CORTE REAL, 1984, p. 281.

<sup>483</sup> NECROLOGIA. Professor José Corsi. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 dez. 1938.

<sup>484</sup> MAESTRO José Corsi. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 16 dez. 1938.

<sup>485</sup> MAESTRO J. Corsi. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 05 jul. 1910.

<sup>486</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 281.

<sup>487</sup> GRUPO Fascista. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jun. 1926. *Apud* BRUM, Rosemary Fritsch. **Caderno de Pesquisa**: notícias de imigrantes italianos em Porto Alegre, entre 1911 e 1937. São Luís (MA): EDUFMA, 2009, p. 196. No mesmo livro, há menção a um Giuseppe Corsi, membro da colônia italiana, na p. 293.

<sup>488</sup> NECROLOGIA. Professor José Corsi. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 dez. 1938.

<sup>489</sup> Ao longo do capítulo, os músicos mais participativos no Centro Musical, cujos vestígios se conseguiu rastrear, serão brevemente apresentados, no mesmo intuito de localizá-los na vida musical da cidade de Porto Alegre.

achou registro), ficando na cidade até o início da década de 1920, quando regressou ao Recife.<sup>490</sup> Em 1918, por exemplo, o “maestro brasileiro” Raul de Moraes seria convidado a dirigir a orquestra do teatro Petit Casino.<sup>491</sup> Teatro este onde, antes de Raul Moraes, “durante os intervalos, excelente orquestra sob a direção do maestro Calderón de la Barca fez-se ouvir em belos trechos de música”.<sup>492</sup>

E. G. Calderón de la Barca, membro da comissão que redigiria os estatutos do Centro Musical Porto-Alegrense, além de professor da escola de José Corsi, também lecionava no Conservatório de Música do Instituto Livre de Belas-Artes, nas cadeiras de Teoria e Solfejo, Canto Coral e Harmonia.<sup>493</sup> Em 1919, Calderón de la Barca publicara um livro, *Apontamentos da história da música*, em cuja folha de rosto também é apresentado como “ex-diretor do Conservatório Municipal de Bagé, ex-professor do La Lira de Montevideú (Uruguai), autor de numerosas obras, laureado em diversos certames de Milão, Argentina, Brasil; membro honorário de distintas instituições”.<sup>494</sup> A mesma página de rosto informa que o livro fora “adotado no Conservatório de Música e outras instituições de Porto Alegre”. Alguns anos depois, em 1922, outro livro seu seria publicado, *Compêndio de Teoria Musical*, que consta como “obra adotada no Conservatório de Música, Instituto Musical, Colégio Americano, de Porto Alegre, e nas escolas de música patrocinadas pelo Centro de Cultura Artística do E. do Rio G. do Sul”.<sup>495</sup> Além destes dois livros, um anterior, de 1907, fora publicado em Montevideú, provavelmente quando o músico lecionava no Conservatório Musical La Lira dessa cidade<sup>496</sup>, o *Tratado Enciclopédico Musical*.<sup>497</sup> Apesar de não haver certeza sobre a nacionalidade de E. G. Calderón de la Barca<sup>498</sup>, este teria estudado no Real Conservatório D. Isabel II, de Barcelona.<sup>499</sup>

<sup>490</sup> DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Raul Morais – Dados artísticos**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/raul-morais/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

<sup>491</sup> PETIT Casino. **A Federação**, Porto Alegre, 10 jun. 1918.

<sup>492</sup> PETIT Casino. **A Federação**, Porto Alegre, 01 jan. 1918.

<sup>493</sup> INSTITUTO de Bellas Artes do Rio Grande do Sul. Relatório de 1922, apresentado pelo presidente Dr. Marinho Chaves. Porto Alegre: Oficinas Graphicas da “Livraria do Comercio”, 1923, p. 21. (IA-UFRGS).

<sup>494</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, E.G. **Apontamentos da história da musica**. [Porto Alegre]: Ed. do Autor, 1919. (Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS).

<sup>495</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, E.G. **Compêndio de theoria musical**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1922. (Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS).

<sup>496</sup> Considerado o primeiro centro de ensino musical criado no Uruguai, em 1873, anteriormente chamado de Sociedad Musical La Lira. (MANZINO, Leonardo. La Música Uruguaya em los Festejos de 1892 com Motivo del IV Centenario del Encuentro de Dos Mundos. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, vol. 14, n. 1., spring-summer, 1993, p. 127. [Online].).

<sup>497</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, E.G. **Tratado enciclopédico musical**: apuntes históricos y curiosos, sección teórica, fechas memorables, estrenos y representaciones, biografías, pequeño diccionario musical. Montevideo: Juan Fernández, 1907. (Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS).

<sup>498</sup> Cláudia Rodrigues afirma que ele era natural de Bagé, mas não cita fontes, podendo se tratar de um *educated guess*. (RODRIGUES, 2000, p. 173).

<sup>499</sup> INSTITUTO Musical de Porto Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 mar. 1918. *Apud* BRUM, Rosemary Fritsch. **Caderno de Pesquisa**: notícias de imigrantes italianos em Porto Alegre, entre 1911 e 1937. São Luís (MA): EDUFMA, 2009, p. 55.

Ricardo D'Aló era contrabaixista, provavelmente irmão de Arthur D'Aló, clarinetista (consta haver uma diferença de três anos de idade entre os dois, tendo Ricardo nascido por volta de 1894 e Arthur por volta de 1891)<sup>500</sup>. Ambos teriam relação com a Casa D'Aló, loja de música e partituras na região central de Porto Alegre, em plena Rua dos Andradas, quem sabe dirigida pelo pai deles, que poderia ser o Umberto D'Aló citado em uma ata do Centro Musical Porto-Alegrense.<sup>501</sup>

Corte Real (1902-?), por sua vez, em fevereiro de 1920 é um jovem violinista que fará 18 anos em poucos dias, no dia sete de março, mês em que também se matricularia pela primeira vez no curso de violino do Conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, onde concluiria o curso em 1923, conquistando o prêmio Carlos Gomes (medalha de ouro).<sup>502</sup> Corte Real já oferecia em domicílios ou em sua residência lições de violino nesse ano de 1920<sup>503</sup>, e seria nomeado professor de violino do mesmo Instituto em 1931, cargo que ocuparia até a aposentadoria, em 1972. Em 1980, Corte Real publicaria um livro que se tornaria obra de referência, *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul*, cuja segunda edição é bastante citada nas notas de rodapé do presente trabalho.



**Figura 8** – Músicos fundadores do Centro Musical Porto-Alegrense, c. 1920. (ASMPERGS).

A primeira providência tomada pelos sócios fundadores após a eleição da diretoria, como se viu, é a elaboração dos estatutos que ditarão o funcionamento e a organização do Centro Musical.

<sup>500</sup> REGISTRO de Sócios do Sindicato Musical de Porto Alegre. (ASMPERGS).

<sup>501</sup> LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). (ASMPERGS).

<sup>502</sup> LIVRO de Matrícula nº 2 do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. (IA-UFRGS).

<sup>503</sup> PROFESSOR de violino. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 09 mai. 1920.



Segundo esses primeiros estatutos, consignados no Livro de Atas e não registrados em cartório, os sócios efetivos são aqueles que se comprometem a comparecer e prestar “seus serviços profissionais a todos os ensaios, concertos e festas organizadas pelo Centro, uma vez que não sejam prejudicados nos seus interesses”. Além disso, são aqueles que, em dia com suas mensalidades, podem usufruir do médico e da farmácia fornecidos pelo Centro, e receber, em caso de se encontrarem sem trabalho, uma quantia diária a guisa de subsídio.<sup>504</sup> Essas propostas lembram o caráter mutualista da Sociedade de 1910, que também previa a participação de seus membros nas orquestras organizadas pela agremiação. Os sócios contribuintes, por sua vez, são os que, estando em dia com suas mensalidades, podem assistir “às festas e concertos promovidos pelo Centro, não tendo, porém, o direito de votar e ser votado, nem gozar de benefícios referentes aos sócios efetivos”.<sup>505</sup>

Em relação aos deveres e direitos dos sócios, portanto, o Centro Musical se revela mais específico que a anterior Sociedade Musical. A uns cabe participar dos concertos (podendo inclusive ser punidos, pelo não comparecimento, com advertência por escrito, suspensão de direitos e eliminação<sup>506</sup>), a outros cabe assisti-los. As vantagens mutualistas só cabem aos primeiros, os sócios efetivos, que portanto são músicos, os chamados “srs. professores” que precisam colocar à disposição do Centro seus “serviços profissionais”.<sup>507</sup>

Apesar de não constar como um dos objetivos do art. 1º (intitulado “Do Centro e seus Fins”) a ajuda a seus associados, parecendo que a entidade se guia por objetivos externos, de divulgação musical, as práticas mutualistas (de assistência à saúde e socorros pecuniários, mas também de intermediação e assistência em caso de desemprego<sup>508</sup>) são bem discriminadas nesse primeiro esboço de estatutos. Assim, não espanta que o art. 68º determine que “[l]ogo que os fundos permanentes permitirem, poderá ser construído um edifício em local apropriado para ser nele instalado um asilo onde serão recolhidos os sócios que por velhice ou invalidez não proverem sua subsistência”.<sup>509</sup> A esses sócios, idosos ou inválidos, será “garantido um benefício enquanto existirem”.<sup>510</sup> Pode-se ver que se está pensando a longo prazo, com a projeção de uma espécie de plano de assistência ou previdência, como aliás é comum acontecer em sociedades de socorros mútuos.<sup>511</sup>

<sup>504</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1920), art. 4º e 5º.

<sup>505</sup> *Ibid.*, art. 12º.

<sup>506</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1920), art. 4º.

<sup>507</sup> *Ibid.*, art. 3º e 4º.

<sup>508</sup> Também se verá, ao longo do capítulo, a prestação de assistência por morte e viagem.

<sup>509</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1920), art. 68º.

<sup>510</sup> *Ibid.*, art. 70º.

<sup>511</sup> Note-se que a previdência *estatal* no Brasil é iniciada em janeiro de 1923, com a criação da Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários (SILVA Jr., 2004, p. 302). Segundo Silva Jr., não é exagerado considerar as sociedades de socorros mútuos como uma forma de previdência ou assistência privada. (*Ibid.*, p. 28-29).

Cabe aqui, ao se falar novamente em sociedades mutuais, elencar os requisitos que Adhemar Silva Jr. identificou para a criação de sociedades deste tipo: “a) a existência de uma população economicamente ativa com capacidade de poupança, b) relativamente concentrada, c) temerosa dos riscos de descenso social e d) conhecedora de sociedades de socorros mútuos”.<sup>512</sup>

A população economicamente ativa, isto é, inserida num mercado de trabalho e remunerada em dinheiro, precisa poder poupar e estar, pelo menos no primeiro momento da fundação, fisicamente reunida, sendo necessário que novos membros se agreguem a ela. Os músicos envolvidos na criação do Centro Musical Porto-Alegrense eram profissionais e ofereciam seus serviços através de aulas particulares, escolas de música, venda de composições e partituras, concertos e apresentações variadas, entre outros, como se viu. Muitos atuavam lado a lado, e não é exagero dizer que todos frequentavam os mesmos ambientes com apresentações musicais na cidade (teatros, clubes, cinemas, cafés, etc.), seja para tocar ou ver tocar. Apesar de pouco se saber sobre a remuneração desses músicos, todos deviam precisar recorrer a diversos expedientes para se manterem da música: professorado, recitais, orquestras, ou então comércio e jornalismo, por exemplo. Um dos poucos registros de honorários consta do relatório publicado em 1912 pelo Instituto de Belas-Artes, em que os professores chegam a receber 10\$000 (dez mil réis) por hora quando requisitados de uma a duas horas por semana, e 7\$000 (sete mil réis) por hora quando requisitados de sete a oito horas por semana.<sup>513</sup> No relatório de 1922 da mesma instituição, consta que cada docente recebe 35\$000 (trinta e cinco mil réis) por mês, à razão de uma lição por semana.<sup>514</sup>

Por outro lado, o projeto a longo prazo do Centro Musical, de futuro incerto, acima mencionado, precisava contar, para garanti-lo, com o aumento constante do quadro de membros, característica importante das sociedades de socorros mútuos, visto que, conforme percebido por Silva Jr., “as mutuais supõem que manterão por muitos anos alguém como associado, e aquilo que [esse associado] pagará por essa associação permitirá pelo menos custear os gastos com os socorros oferecidos”.<sup>515</sup> Mais do que isso, no entanto, essa população precisa se sentir com poucas oportunidades abertas de ascensão social, ou no mínimo com significativos riscos de perda da condição em que vive. Isso talvez se explique, ao se falar do Centro Musical, pelo fato de os músicos trabalharem num mercado que parece relativamente pequeno, e que já se encontra configurado. Ao se pesquisar em jornais da época, por exemplo, é fácil se dar conta que muitos dos nomes de

---

<sup>512</sup> SILVA Jr., 2004, p. 95.

<sup>513</sup> RELATÓRIOS de 1909 e 1912, do Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul apresentados pelo presidente Dr. Olinto de Oliveira. Porto Alegre: Oficinas Graphicas da “Livreria do Globo”, 1912, p. 37. (IA-UFRGS).

<sup>514</sup> INSTITUTO de Bellas Artes do Rio Grande do Sul. Relatório de 1922, apresentado pelo presidente Dr. Marinho Chaves. Porto Alegre: Oficinas Graphicas da “Livreria do Comercio”, 1923, p. 4. (IA-UFRGS).

<sup>515</sup> SILVA Jr., *op. cit.*, p. 123-124.

músicos são recorrentes, que quase sempre os mesmos se destacam, que os locais onde o fazem também se repetem. Diante dessa realidade, o Centro Musical, ao ser fundado, já se configura como uma avaliação desse mercado, pois decide como necessária a existência de uma agremiação musical de sua espécie. Ele está preocupado em intervir nesse mercado, e uma maneira de fazer isso é criando uma demanda pelos serviços de seus associados, como se verá.

Quanto ao conhecimento, pelos fundadores do Centro Musical, de outras entidades de socorros mútuos, se poderá invocar a participação de vários deles na Sociedade Musical Porto-Alegrense de 1910. Apesar de não haver referências a esta como modelo de organização nos estatutos do Centro Musical, pode-se perceber a semelhança na ordem e redação de certos artigos dos estatutos, sobretudo no capítulo das “Disposições Gerais”, em que os artigos de ambas as entidades são idênticos quase que na íntegra.<sup>516</sup> No âmbito nacional, a existência do Centro Musical do Rio de Janeiro, fundado em 1907, devia ser conhecida pelos músicos porto-alegrenses. O primeiro presidente da congênere carioca, o compositor e regente Francisco Braga, autor da melodia do *Hino à Bandeira*, era conhecido dos músicos porto-alegrenses, sendo inclusive cogitado para reger um concerto de “música nacional” na data de 7 de setembro de 1920.<sup>517</sup> No Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense consta, além disso, o recebimento de um ofício do Centro Musical do Rio de Janeiro participando a eleição de sua nova diretoria, no ano de 1922.<sup>518</sup> Outras entidades mencionadas, em ata de 1921, são as “Sociedades Musicais” de São Paulo e Buenos Aires, que devem ser o Centro Musical de São Paulo (de 1913) e a Sociedad Nacional de Música (de 1915).

A segunda providência tomada pelos sócios do Centro Musical é a organização de um concerto inaugural de suas atividades, intitulado Festa da Música. Fica determinado que os alunos de música da cidade teriam entrada franca no concerto, bem como as famílias dos sócios contribuintes. Também fica registrado em ata que o primeiro concerto seria regido pelo maestro Calderón de la Barca, e não por diversos regentes, “a fim de evitar confrontos e desgostos”. Para cada concerto que se seguiria, ficaria escolhido um novo regente dentre os que ainda não teriam regido a orquestra do Centro. Chama a atenção o cuidado ao se lidar com os colegas músicos, que são artistas suscetíveis.<sup>519</sup> Alguns encontros adiante, no entanto, pretextando o mesmo motivo (evitar desgostos e melindres), um sócio protesta contra a deliberação, sustentando que a regência deveria ser dividida entre os diversos maestros que faziam parte do Centro. O protesto não seria atendido, pois

<sup>516</sup> ESTATUTOS da Sociedade Musical Porto-Alegrense (1911), art. 72º ao 84º, e ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1920), art. 66º ao 80º.

<sup>517</sup> Ata de 06/08/1920. O concerto não se realizaria, no entanto.

<sup>518</sup> Ata de 06/07/1922.

<sup>519</sup> A título de exemplo, pode-se recorrer a um crítico atual, Arthur Nestrovski, que identifica uma verdadeira “cultura da reclamação característica de músico de orquestra” (NESTROVSKI, Arthur. De harpas e bagagens. *Piauí*, ano 5, n. 52, jan. 2011, p. 17).

os concertos ficariam sempre a cargo de um único regente. Mais estranho é o fato de se proibir, “terminantemente”, a execução de “músicas de autores residentes em Porto Alegre, salvo os que já tenham falecido”.<sup>520</sup> É provável que se esteja protegendo o Centro de ter que recusar uma enxurrada de composições de músicos locais, ou que se esteja prevenindo disputas internas entre os compositores-sócios.

A Festa da Música ocorre no dia 3 de maio de 1920. Até lá, o número de novos sócios (na maioria contribuintes) que aparecem inscritos nas páginas do Livro de Atas é surpreendente: acima de 600 nomes. Aos que desejassem se associar ao Centro bastava se dirigir aos sócios efetivos, seja em suas casas, seja em seus locais de trabalho,

à Casa Mariante, ao Conservatório de Música, Instituto Musical, Instituto Brasileiro de Piano e nas residências das professoras dd. Eugênia Masson, Olinta Braga, Luíza Torres Corsi, Sybilla Fontoura e Paqueta Baylina, maestro João Schwarz Filho, Oscar Simm e aos chefes de orquestras do Guarany, Apolo, Coliseu, Thalia, Café Colombo e Confeitaria Rocco.<sup>521</sup>

Até o mês de julho, serão pelo menos 677 nomes (nem todos parecem constar das listas do Livro de Atas). Ainda em maio, os membros do Centro Musical são levados a tomar uma providência em relação aos sócios que quiserem se inscrever na categoria dos efetivos:

Toda a pessoa que faça da música uma profissão fica sujeita a ser admitida no Centro só na qualidade de sócio efetivo, ficando, portanto, obrigada a sujeitar-se a todas as disposições inerentes à categoria dos sócios efetivos. Essa disposição acima prevalece também para os profissionais que já eram sócios do Centro na qualidade de contribuintes.<sup>522</sup>

Os músicos, portanto, precisam ser sócios efetivos, precisam pagar a joia de admissão e diferenciar-se dos não-músicos, que só podem se associar na categoria dos contribuintes. A grande maioria de inscritos, como não poderia deixar de ser em tão grande conjunto, é de contribuintes. Parece haver cerca de oitenta sócios efetivos registrados no Livro de Atas (é preciso mencionar que o registro é confuso e não-definitivo, visto alguns serem expulsos sem antes constarem como registrados, o que torna o número provavelmente inferior ao real). O certo é que a obrigatoriedade da admissão na qualidade de efetivo para os músicos profissionais demonstra uma tentativa de organizar essa categoria profissional. As regras vão mudando porque não nasceram prontas; os membros do Centro Musical estão descobrindo como fazê-las à medida que avançam e que se veem diante da necessidade de aplicá-las.

---

<sup>520</sup> Ata de 25/03/1920.

<sup>521</sup> FESTA da Música. **A Federação**, Porto Alegre, 13 abr. 1920.

<sup>522</sup> Ata de 24/05/1920.

Fica evidente, aliás, a falta de preparo e inexperiência dos envolvidos, em várias questões, sobretudo financeiras. O grande número de sócios inscritos provoca confusão na tesouraria do Centro, fazendo com que o presidente, Alessandro Gnattali, nomeie uma comissão especial “para organizar a escrita da Tesouraria” e outra “para organizar um mapa dos sócios efetivos”.<sup>523</sup> O tesoureiro Gaetano Roberti, por sua vez, é irresponsabilizado pelos “imprevistos resultados surgidos durante o exercício” de seu cargo, e é considerado uma “vítima involuntária da aglomeração do trabalho reinante no 1º período do funcionamento do Centro, motivo esse que o impediu de desempenhar impecavelmente seus encargos”.<sup>524</sup> Mesmo assim, propõe-se a convocação de uma assembleia geral extraordinária para julgar do estado moral e material da sociedade.<sup>525</sup> Esta ocorre no Theatro São Pedro, a 12 de agosto, e um relatório é apresentado pelo vice-presidente José Corsi, no qual este explica a “confusão reinante na tesouraria e atribuída à grande aglomeração de sócios contribuintes e à pouca competência do tesoureiro”.<sup>526</sup>

Além disso, questionado por um sócio sobre o motivo de os estatutos ainda não terem sido registrados, responde que estes se encontram “num período de experiência durante um ano para serem submetidos a modificações, e aperfeiçoamento os artigos que o compõem”.<sup>527</sup> Não só a tesouraria e os estatutos estão em fase de experiência, o Centro Musical inteiro está descobrindo como proceder associativamente. Tanto que é possível perceber certo conflito de interesses entre os sócios. Alguns parecem mais preocupados com a imagem externa do Centro Musical, enquanto promotor de concertos altruístas, e outros parecem mais preocupados em defender seus próprios interesses e os da categoria. As duas posições podem ser complementares, mas também antagônicas, e são o pano de fundo dos conflitos que surgem já nos primeiros meses de vida do Centro.

A imprensa, de modo geral, saúda as duas facetas da iniciativa de criação de uma agremiação musical:

Como se sabe, o “Centro Musical”, aqui fundado há pouco tempo, destina-se principalmente a propagar a boa música entre a população, formando da nossa capital um centro artístico de primeira ordem, e, ao mesmo tempo, tem o fim de congregar os inúmeros elementos musicais com que contamos, unindo-os estritamente e amparando-os.<sup>528</sup>

Assim, por um lado existe a preocupação de designar o presidente do Estado, Borges de Medeiros, como presidente honorário e sócio benemérito do Centro, e o intendente municipal, José

---

<sup>523</sup> Ata de 17/07/1920.

<sup>524</sup> Ata de 05/08/1920.

<sup>525</sup> Ata de 06/08/1920.

<sup>526</sup> Ata de 12/08/1920.

<sup>527</sup> *Ibid.*

<sup>528</sup> FESTA da Música. **A Federação**, Porto Alegre, 01 mai. 1920.

Montaury, como sócio benemérito<sup>529</sup>, além de tornar os concertos acessíveis a todos os públicos, cobrando-se entradas de valor módico (1\$000) e, segundo a imprensa, não desejando-se “alcançar resultados monetários e sim habituar o povo à música clássica”.<sup>530</sup> Mesmo em relação aos objetivos internos do Centro, as vantagens seriam precedidas por valores virtuosos: “[u]ma vez coberta a despesa, o que existir como saldo será destinado à criação de um fundo de beneficência, para amparar os professores doentes ou inválidos”.<sup>531</sup>

Por outro lado, nem todos os sócios do Centro parecem entender que se trata de um projeto de longo prazo, e que são necessários sacrifícios. Mas talvez nem todos possam se permitir o luxo de tocar sem remuneração, por exemplo. Esta é uma das características desinteressadas louvadas pela imprensa:

A organização de um concerto como o que amanhã se realiza exige esforços, empenhos e muita tenacidade. A orquestra, das mais completas que aqui teremos ouvido, compõe-se de mais de oitenta executantes; os ensaios tiveram de ser naturalmente repetidos e demorados. No entanto, nenhum dos professores que tomam parte no concerto receberá qualquer remuneração.<sup>532</sup>

Toda essa dedicação demandada aos músicos pode ser considerada uma iniciativa ousada por parte do Centro Musical. Num tempo em que provavelmente se dependia quase que exclusivamente de bilheterias para as remunerações dos instrumentistas (sem subvenções estatais ou privadas, portanto), exigir a presença de todos os convocados em todos os ensaios e apresentações, sem algum tipo de retorno financeiro, pode parecer um pouco descabido para uma agremiação que se pretende representativa de um grupo *profissional*. No entanto, tocar gratuitamente devia ser uma prática difundida entre os músicos locais, pois podia se configurar uma excelente maneira de auto-apresentação, para se conseguir alunos para o magistério particular, por exemplo, ou patronos e protetores. O Centro Musical buscava, ao que tudo indica, tornar sua orquestra conhecida, fazê-la ser vista, funcionando como uma espécie de vitrine do trabalho que posteriormente poderia ser contratado.<sup>533</sup>

Mesmo assim, as insubordinações não tardam a aparecer. Em junho de 1920, dois sócios efetivos, Julius Wacker e Fritz Döreng, são eliminados do Centro devido às “constantes faltas aos ensaios como também pelo mau comportamento nos mesmos”.<sup>534</sup> Estariam eles se queixando da dedicação exigida e da ausência de ganhos imediatos, ou instigando os demais sócios a fazerem as

<sup>529</sup> Ata de 24/05/1920.

<sup>530</sup> FESTA da Música. **A Federação**, Porto Alegre, 29 abr. 1920.

<sup>531</sup> FESTA da Música. **A Federação**, Porto Alegre, 29 abr. 1920.

<sup>532</sup> FESTA da Música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 02 mai. 1920.

<sup>533</sup> Quase se pode considerar tradicional a prática de tocar gratuitamente visando desenvolver contatos e ligações profissionais. Para ver como a prática é evidente ao longo da história, ver exemplos no capítulo dedicado ao patronato no livro de Deborah Rohr (ROHR, 2001, p. 40-61).

<sup>534</sup> Ata de 25/06/1920.

mesmas reclamações? Ambos são possíveis. No mês seguinte, o vice-presidente José Corsi aborda a questão da “situação anormal procriada por sócios pouco escrupulosos”<sup>535</sup>, e na mesma sessão extraordinária que analisara a confusão na tesouraria também aborda o que chama de “andamento moral do Centro”.<sup>536</sup> Corsi refere-se a “sócios pouco escrupulosos que pretendem da sociedade uma indenização pelo seu trabalho, e promovem em prol da mesma não só uma propaganda subversiva e oculta como discórdia entre os sócios efetivos”.<sup>537</sup> Esses sócios poderiam estar querendo ser remunerados por seus trabalhos e horas gastas em ensaios, e poderiam estar tentando aliciar mais membros para sua causa, quem sabe na tentativa de mudar as regras vigentes. Ainda não é possível saber. O certo é que a assembleia repele qualquer ideia de alterar o andamento da sociedade, e ainda registra em ata a “grata impressão de altruísmo e desinteresse da classe orquestral porto-alegrense”, encerrando a sessão com uma salva de palmas para coroar sua manifestação de apoio ao andamento da sociedade.<sup>538</sup>

Meses depois, no entanto, mais um sócio é eliminado, o sr. Máximo Bermann, por ter “incorrido nas penas do art. 59º”, que assevera a eliminação daqueles que, “de qualquer modo, promoverem o descrédito do Centro, e os que atentarem contra os fins e a estabilidade do mesmo”.<sup>539</sup> Espanta ver que três sócios fundadores (J. Baptista, A. Javureck e O. Fricke) e um efetivo (M. Beutler) pedem demissão em solidariedade a Máximo Bemann e, por aprovarem seu gesto, são demitidos por unanimidade. Máximo Bemann faltara ao cumprimento de sua promessa, isto é, não prestara seus serviços na Companhia Lírica à qual fora designado, e por isso fora suspenso, fato que motivara seu pedido de demissão. Indignada com a postura insubordinada de Bemann (que não se conformara com a suspensão imposta pelos estatutos e pedira demissão), a assembleia geral decide por sua eliminação, o que significa que ele não poderia ser readmitido no Centro, salvo se uma nova assembleia geral assim o decidisse.<sup>540</sup> Mais um mês se passa e o Centro Musical continua interessado em fazer valer sua lei, enviando o seguinte ofício ao sócio efetivo Rafael Pinto Filho:

Tendo vindo pela segunda vez ao conhecimento da Diretoria o vosso procedimento incorreto no Club aonde trabalhais, sou constrangido a vos comunicar que fostes considerado incurso no art. 59º das Faltas e Penas Relativas dos nossos Estatutos e art. 2º do regulamento da Tabela de Preços.

Por deliberação da Diretoria, vos considereis desde já suspenso por 90 dias, após os quais em caso de reincidência sereis eliminado a bem da moral social.<sup>541</sup>

---

<sup>535</sup> Ata de 06/08/1920.

<sup>536</sup> Ata de 12/08/1920.

<sup>537</sup> Ata de 12/08/1920.

<sup>538</sup> *Ibid.*

<sup>539</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1920), art. 59º.

<sup>540</sup> Ata de 02/11/1920.

<sup>541</sup> Ata de 10/12/1920.

A que procedimento incorreto se refere a correspondência? Não é possível saber com mínima clareza. Mesmo assim, e apesar dos rigorismos, o Centro também desempenhava seu papel protetor. Em 10 de maio, o sócio Max Lampert recebe a importância de cem mil réis, por se achar gravemente enfermo.<sup>542</sup> Em 17 de julho, o presidente entrega ao maestro Donizetti a importância de cem mil réis para que regresse à sua terra.<sup>543</sup> Em 10 de dezembro, é autorizado o pagamento de uma diária de quatro mil réis ao sócio José Lino, que se acha doente.<sup>544</sup>

Num âmbito mais marcadamente musical, a entidade, que se propõe a organizar concertos, precisa prever os mínimos detalhes com antecedência, como o fornecimento de partituras. Havia várias casas de música na capital gaúcha, que vendiam instrumentos como violinos, bandolins, cavaquinhos e violões, e grande sortimento de cordas para os mesmos, como é o caso da loja A Guitarra de Prata.<sup>545</sup> O instrumento mais anunciado pelas casas de música da capital, no entanto, é o piano, soberano nos anúncios da Casa Puggina<sup>546</sup>, da Casa Hartlieb<sup>547</sup> e da Casa Mariante<sup>548</sup>, para citar apenas algumas. Este último estabelecimento, que coloca à disposição dos interessados uma relação de todos os 2200 pianos vendidos desde sua fundação, também publica uma lista dos professores de música da capital que preferem a marca que ela oferece a seus clientes, lista em que se destacam vários membros do Centro Musical: Calderón de la Barca, Gaetano Roberti, Alessandro Gnattali, José Corsi, Rocco Postiglione e outros mais.<sup>549</sup> O que importa indicar, aqui, é o pequeno interesse em se anunciar a venda de partituras. É provável que essas casas de música se especializassem em partituras para os instrumentos que vendiam, ou seja, sobretudo de uso doméstico ou individual, como os acima citados. Partituras para grandes conjuntos orquestrais deviam ser mais difíceis de conseguir, motivo este que faz com que se registrem em ata as possibilidades e necessidades de adquiri-las.

Em 12 de agosto de 1920, por exemplo, planejando o concerto do mês seguinte, o vice-presidente José Corsi propõe a vinda do maestro carioca Francisco Braga para reger a orquestra do Centro Musical. Fica decidido que só se dará execução ao projeto proposto “se a companhia lírica prestes a visitar esta capital concorde em proporcionar ao Centro Musical dezoito primeiras partes. Em caso contrário será transferida a execução do mesmo projeto para ocasião mais propícia”.<sup>550</sup> Uma orquestra é formada por vários conjuntos de instrumentos, divididos às vezes entre vários

---

<sup>542</sup> Ata de 10/05/1920.

<sup>543</sup> Ata de 17/07/1920.

<sup>544</sup> Ata de 10/12/1920.

<sup>545</sup> A GUITARRA de Prata. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 jul. 1920.

<sup>546</sup> PIANOS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jan. 1920.

<sup>547</sup> PIANOS alemães. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 set. 1920.

<sup>548</sup> STEINWAY. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 05 set. 1920.

<sup>549</sup> **A Federação**, Porto Alegre, 04 set. 1920.

<sup>550</sup> Ata de 12/08/1920.



executantes. Num tempo em que não existiam ainda técnicas de fotocópia, a única maneira de se conseguir várias partes era através de compra, empréstimo ou cópia manual, sendo esta última quase impraticável no curto prazo que se tinha e com o tamanho da orquestra do Centro, que segundo os jornais chegava a noventa músicos.<sup>551</sup> É por isso que, meses antes, em abril, o Centro já aproveitara uma oportunidade e fizera constar em ata as seguintes palavras:

Pelo presidente foi proposto o seguinte: que tendo o Centro resolvido levar a *Cavalleria Rusticana*, e achando-se atualmente nesta capital o sr. Mareca, que é possuidor de uma instrumentação completa da mesma, e estando resolvida a vendê-la, pedia [o presidente] à Diretoria licença para entrar em negociações com o mesmo a esse respeito, ficando estabelecido que sobre o preço da mesma seria resolvido de acordo com a Diretoria.<sup>552</sup>

Outro maestro estrangeiro, Paolo Lanzini, que dirigira orquestras de companhias líricas na cidade e se fixara em Caxias, fora incumbido pelo Centro Musical, na viagem que faria à Europa, de “adquirir um vasto repertório para os seus concertos, bem como vários instrumentos musicais, alguns de recente invenção, ainda não conhecidos entre nós e que são empregados no Velho Mundo, nas grandes orquestras”.<sup>553</sup> Um pouco mais adiante, por outro lado, um concerto do Centro Musical seria cancelado, no mês de outubro, devido ao “atraso com que chegaram várias peças musicais, que haviam sido encomendadas para figurar no programa do concerto [...], não permitindo que se fizessem, em tempo, os cuidadosos ensaios necessários”.<sup>554</sup>

Note-se que o diferencial do Centro Musical é justamente o tamanho da orquestra, que se pretende a mais completa a se apresentar em Porto Alegre. O número de ensaios exigidos, com antecedência de mais de um mês antes dos concertos, por se tratar “de um conjunto orquestral numeroso”, segundo o *Correio do Povo*, seria “uma condição indispensável para o êxito da execução”.<sup>555</sup> Graças ao tamanho da orquestra, por exemplo, é que a cidade de Porto Alegre pode ouvir a sinfonia da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, em orquestração original, “o que, por si só, bastaria para justificar a sua inclusão no programa”.<sup>556</sup> O repertório do primeiro concerto do Centro Musical, por outro lado, é considerado modesto, curto, o que não impede que o resenhista do jornal entenda a ousadia e a dificuldade de se conseguir organizar uma apresentação com orquestra tão numerosa:

Talvez, em se tratando de concerto sinfônico, espíritos demasiado exigentes possam observar que o programa carecia de certa homogeneidade e de uma

<sup>551</sup> A FESTA da Música. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 04 mai. 1920.

<sup>552</sup> Ata de 10/04/1920.

<sup>553</sup> OS CONCERTOS do Centro Musical. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 04 jul. 1920.

<sup>554</sup> CENTRO Musical. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 out. 1920.

<sup>555</sup> CENTRO Musical Porto-Alegrense. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 mai. 1920.

<sup>556</sup> A FESTA da Música. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 04 mai. 1920.

seleção mais apurada, não dando ao auditório tudo quanto se pode exigir em concertos de tal natureza. É bom observar, entretanto, que se trata de uma primeira e muito promissora tentativa, para cuja realização foi necessário vencer inúmeras dificuldades, entre as quais não é a menor a quase impossibilidade de encontrar, em Porto Alegre, com a necessária instrumentação para tão numerosa orquestra, e repertório para tais concertos. E a instrumentação, só por si, representa, em tais casos, verdadeiros sacrifícios.<sup>557</sup>



**Figura 9** – A orquestra do Centro Musical Porto-Alegrense, no Theatro São Pedro, c. 1920. (VEDANA, 2006, p. 74).

Outro aspecto a ser referido é a grande itinerância das sessões do Centro Musical, que ocorrem, ao que tudo indica, nos locais de trabalho dos sócios: Instituto Musical, Theatro São Pedro, Teatro Guarany, Café Colombo, Cine-Teatro Carlos Gomes, Casa D’Aló, Cinema Central, Teatro Apolo. Conforme apontado por Silva Jr. “com a entidade fundada, há várias coisas a operacionalizar, inclusive a mais premente: onde se reunir? A premência do local de reunião depende de decisões de mais longo prazo, sobre as expectativas de crescimento da entidade”.<sup>558</sup> Reuniões em bares, salões e casas de residência ou comércio eram comuns para várias outras associações, sobretudo enquanto não se alugava uma casa ou sede própria – esse foi o caso do Centro Musical. A ata da sessão de 20 de dezembro de 1920 é a primeira a ocorrer na “sede social” do Centro, na Rua dos Andradas, nº 329, 1º andar.<sup>559</sup>

<sup>557</sup> A FESTA da Música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 04 mai. 1920.

<sup>558</sup> SILVA Jr., 2004, p. 118.

<sup>559</sup> Ata de 20/12/1920. Este endereço, no entanto, não seria definitivo.

Cabe abordar, em outro âmbito, um pouco da recepção do público à fundação do Centro Musical Porto-Alegrense através de registros em jornais. O primeiro concerto, intitulado Festa da Música, realizado em 3 de maio, é patrocinado pela esposa de Borges de Medeiros, d. Carlinda, que homenageia a orquestra entregando ao maestro Calderón de la Barca a batuta simbólica com que este regerá o concerto, “de ébano, encastoada em ouro e ornada de brilhantes”.<sup>560</sup> Não são apenas as autoridades que veem com bons olhos a iniciativa do Centro Musical. Também na área esportiva são feitas concessões no sentido de colaborar para a afluência do público ao concerto inaugural da agremiação:

A transferência do *match* “Grêmio Porto-Alegrense” versus “Sport Club Internacional”, que estava marcado para o mesmo dia, causou ótima impressão no seio da novel sociedade, sendo o gesto daqueles clubes muito elogiado.

Dessa forma, o público porto-alegrense em peso poderá ir apreciar o primeiro concerto sinfônico, realizado nesta capital, cujo êxito já está de antemão garantido.<sup>561</sup>

O público de fato aflui ao concerto, realizado no Pavilhão de Exposições Agropecuárias do Menino Deus, à Avenida 13 de Maio, gentilmente cedido pelo intendente José Montauray. Segundo o *Correio do Povo*, “o enorme pavilhão e suas adjacências chegaram a acolher uma multidão não inferior a seis mil pessoas, número calculado de acordo com as entradas vendidas na bilheteria e os cartões de inscrição de sócios apresentados”.<sup>562</sup> Pode-se falar num verdadeiro acontecimento musical na cidade. Além da orquestra do Centro, as bandas da Brigada Militar, do 7º Batalhão e da Escola Hilário Ribeiro tocam nos coretos do local, a partir das 14h30. Depois de iniciada a cerimônia, às 15h30, com a chegada de Borges de Medeiros acompanhado por uma comitiva, o dr. Plínio Casado profere uma palestra de 25 minutos, sobre a música e sua história, “bem como seu papel na suavização dos costumes do homem”. Às 16h, o *Hino Nacional* abre o concerto, que conta ainda com obras de Verdi, Thomas, Debussy e Carlos Gomes. Há também tendas com serviços de café, copa e *buffet*, atendidas pelas senhoritas da sociedade. Passa das 17h30 quando a Festa da Música é dada por encerrada, sendo que muitos ficam no local até o anoitecer, ouvindo mais trechos de música executados pelas bandas nos coretos.<sup>563</sup>

A Festa foi um sucesso também no sentido financeiro. Em sessão de assembleia geral extraordinária, contando com cerca de noventa sócios, o presidente Alessandro Gnattali presta contas da movimentação financeira do Centro, segundo a qual este conta, “em caixa, com quantia

<sup>560</sup> FESTA da Música. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 mai. 1920.

<sup>561</sup> FESTA da Música. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 mai. 1920.

<sup>562</sup> FESTA da Música. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 04 mai. 1920.

<sup>563</sup> FESTA da Música. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 04 mai. 1920. A FESTA da Música – O festival de ontem. *A Federação*, Porto Alegre, 04 mai. 1920.

superior a 5:000\$000 [cinco contos de réis], que se acha depositada no Tesouro do Estado”.<sup>564</sup> Nada mal para menos de um mês de atividades.

A Tabela 2, abaixo, apresenta um levantamento das atividades de que o Centro Musical participa no ano de 1920, segundo a imprensa. Note-se que nesse sentido o Livro de Atas da agremiação é incompleto, pois só menciona a participação de sua orquestra nos concertos oficiais do Centro. Destaca-se a preocupação educativa do Centro Musical, que se sente como que em missão de desenvolver o gosto artístico da população de Porto Alegre, conforme apontado em seus estatutos. Assim, o repertório dos concertos sinfônicos é criteriosamente escolhido para que figurem diferentes “escolas”: francesa, alemã, brasileira e italiana. Além dos concertos oficiais, a orquestra do Centro Musical se configura como uma orquestra *freelance*, cedida para concertos de alunas recém formadas no Conservatório de Música, por exemplo, como Ilse Woebcke e Diva Braga. Por ser cedida, é provável que não fosse remunerada, mas não há como verificar esse dado. Talvez o Centro estivesse preocupado, em seu primeiro ano de vida, em divulgar seu trabalho e fixar-se como “a” orquestra de referência da cidade, mais completa e refinada que as orquestras que tocavam em clubes, cinemas e bares, e até mesmo que a orquestra do Club Haydn, formada sobretudo por músicos amadores. É importante observar, aqui, que parece haver uma diferença de *status* entre as orquestras de teatros e centros de diversões, por um lado, e as orquestras de concertos e festivais, por outro. Não há uma clara linha divisória entre os dois tipos de emprego (sobretudo porque os mesmos músicos tocam nos dois tipos de orquestras), mas o Centro Musical parece trabalhar no sentido de desenvolver o gosto da população pelo segundo tipo de formação orquestral, supostamente mais valorosa e qualificada.

---

<sup>564</sup> CENTRO Musical Porto-Alegrense. **A Federação**, Porto Alegre, 25 mai. 1920.

**Tabela 2 – Eventos de que o Centro Musical Porto-Alegrense participa em 1920**

ATIVIDADE	LOCAL	INGRESSOS	ORGANIZADOR	MAESTRO
Festa da Música 03/05/1920	Pavilhão de Exposições do Menino Deus	1\$000	José Corsi	Calderón de la Barca, com orquestra de cerca de 90 figuras
Chá-concerto da Associação Damas de Caridade 03/06/1920	Salões do palácio do governo		Associação Damas de Caridade	Calderón de la Barca
2º Concerto Sinfônico 24/06/1920	Teatro Apolo	3\$000	Guilherme Fontainha	Luiz Piedrahita, com orquestra de 108 figuras, violino concertino: José Morini
3º Concerto sinfônico (escola francesa) 14/07/1920	Teatro Apolo	3\$000	Sybilla Fontoura	Luiz Piedrahita, com coro de mais de sessenta pessoas.
Concerto da pianista Ilse Woebcke 21/07/1920	Theatro São Pedro			Alessandro Gnattali
4º Concerto Sinfônico (escola orquestral alemã) 14 e 15/08/1920	Theatro São Pedro	3\$000 Camarote 20\$000	José Corsi	Max Beutler, com orquestra de 42 figuras
5º Concerto Sinfônico (escola brasileira) 07/09/1920	Teatro Apolo	3\$000	José Corsi	César Fossati adoece e é substituído por Salvador Alitta, Luiz Piedrahita, Calderón de la Barca e Alessandro Gnattali
Concerto Sinfônico 12/10/1920 Transferido				
Grande Concerto Vocal e Instrumental (escola italiana), com Zola Amaro 06/11/1920	Teatro Apolo	5\$000		Salvador Alitta e Armando Galleani, orquestra com elementos da orquestra da companhia lírica de Buenos Aires
Concerto de despedida da cantora Aída Poggetti 28/11/1920	Theatro São Pedro			Alessandro Gnattali
Concerto da pianista Diva Braga 11/12/1920 Transferido <i>sine die</i>	Theatro São Pedro			
8º [sic] Grande Festival de Arte e Caridade 25/12/1920	Pavilhão de Exposições, Menino Deus	2\$000	Associação Damas de Caridade	Alessandro Gnattali

Fontes: *Correio do Povo* e *A Federação*, maio a dezembro de 1920.

Além de todos os aspectos mencionados até o momento, a providência mais significativa tomada pelo Centro Musical em seu primeiro ano de vida é a criação de uma Tabela de Preços e Horários para reger as atividades musicais dos associados. Em sessão de 17 de agosto o vice-presidente José Corsi é autorizado a organizá-la, e em 7 de outubro apresenta seu “belo e bem elaborado trabalho” à Diretoria.<sup>565</sup> Esta lê e discute sua proposta, mas infelizmente não deixa nenhum registro escrito da dita tabela, apenas menções superficiais à sua recepção. Assim, na sessão de 9 de outubro, Corsi apresenta novamente o que motivara a organização da Tabela (não há registro por escrito desses motivos, no entanto), que é aprovada pelos “encarregados e diretores das orquestras das casas de diversões desta capital”.<sup>566</sup> Na sessão de 2 de novembro, a Tabela de Preços é lida, discutida e unanimemente aprovada pela assembleia geral convocada extraordinariamente.<sup>567</sup> Após a aprovação da Tabela, um único sócio, João Leandro, se manifesta de maneira hostil contra as

<sup>565</sup> Atas de 17/08/1920 e 7/10/1920.

<sup>566</sup> Ata de 09/10/1920.

<sup>567</sup> Ata de 02/11/1920.

deliberações recém aprovadas, e é eliminado no mesmo instante. Desdobramentos e consequências da aplicação da Tabela serão o cerne das preocupações e enfrentamentos do Centro Musical no ano seguinte, 1921.

Antes de se passar a essa matéria, é preciso assinalar que na penúltima sessão do ano o mesmo José Corsi ainda propõe uma reforma dos estatutos, sendo nomeada uma comissão para tomar as devidas providências nesse sentido, composta por Ezequiel dos Santos, Pasqual de L. Truda, Ernesto Gambino, Luiz Piedrahita, Matheus de Calasans, Rocco Postiglione e Raul C. Moraes.<sup>568</sup> Na última sessão de 1920 é eleita a diretoria para o ano seguinte.

**Tabela 3 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1921)**

ANO	CARGO	NOME
1921 (eleita em 27/12/1920)	Presidente	José Corsi
	Vice-presidente	Luiz Piedrahita
	1º secretário	Pasqual de L. Truda
	2º secretário	Luiz M. Cunha
	1º tesoureiro	Alessandro Gnattali
	2º tesoureiro	Ezequiel dos Santos
	Arquivista	Ricardo D'Aló
	Zelador	Matheus Calasans
	Diretores	Rocco Postiglione, Ernesto Gambino, Affonso Rousselet, Alípio de Souza, H. Weidlich, Laitano Fedels, Amadeo Lucchesi, Emílio Sarni, Raul C. Moraes, Olympio Cunha, Garibaldi Poggetti e Alberto Volkmer.
	Comissão Fiscal	Calderón de la Barca, Álvaro Araújo, João Cortez, João Maciel e Júlio Oliva.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

A primeira sessão de 1921 ocorre em 1º de janeiro, com a posse da nova diretoria. O novo presidente, José Corsi, que na gestão anterior fora vice-presidente, organizara concertos e elaborara a Tabela de Preços, assim que toma a palavra pede que a assembleia geral reunida tome “como sua primeira deliberação a aplicação imediata da Tabela aos cabarés, proposta esta que fazia devido às contínuas arruaças que se produziam nesses centros de diversões, pondo a vida dos professores que neles trabalham em contínuo perigo”. Vidas em perigo, segundo o presidente Corsi. A situação parece grave, exigindo firmeza por parte do Centro Musical. Mesmo assim, uma longa discussão se segue, após a qual se decide conceder um prazo para um estudo da melhor maneira de resolver a proposta do presidente.<sup>569</sup> Haveria divergências em relação ao teor da Tabela? Da última vez que fora mencionada, os encarregados e diretores das orquestras das casas de diversões haviam dado

<sup>568</sup> Ata de 20/12/1920.

<sup>569</sup> Ata de 01/01/1921.

seu aval a ela. Um desses representantes toma a palavra, o sócio Raul Moraes, em nome da orquestra do Club Monte Carlo. Talvez na tentativa de convencer o restante da diretoria a adotar de uma vez por todas a Tabela de Preços e Horários, Moraes agradece publicamente a José Corsi “a presteza e o interesse demonstrado pela orquestra do mesmo Club”, oferecendo-lhe uma “modesta lembrança em nome da orquestra do Monte Carlo pelo muito que o mesmo fez na noite de 30 do corrente por ocasião do sangrento conflito ocorrido naquele local”. Algo grave deve ter acontecido no fim do ano que passou, mas de momento não foi possível apurar. O certo é que o presidente Corsi agradece a demonstração de apreço, e diz que “tudo o que tinha feito não era mais do que uma prova do grande interesse que lhe despertava tudo o que se referia ao Centro”.<sup>570</sup>

A Tabela passaria de fato a vigorar a partir de 1º de janeiro de 1921, conforme atestado por um comunicado do Centro Musical na imprensa.<sup>571</sup> O início de ano, note-se, fora iniciado com uma dívida de um conto e trezentos mil réis nos cofres do Centro Musical, talvez pela citada inexperiência do primeiro tesoureiro eleito, conforme mencionado acima, e apesar de as ditas contas terem sido aprovadas com um voto de louvor ao tesoureiro interino, o próprio presidente do Centro, Alessandro Gnattali, “pela boa organização dada em serviço durante o tempo em que exerceu o cargo”.<sup>572</sup> O Centro está, na verdade, com as cobranças paralisadas, daí a dívida em caixa. É difícil saber o motivo dessa paralisação, se pela inexperiência dos sócios responsáveis por fazê-la, se pelo período de final de ano e verão. Decide-se, para sanar o saldo negativo, “encarregar os chefes de orquestra de dita cobrança e explicar aos membros os motivos que determinaram tal resolução”.<sup>573</sup> Cabe dizer, aqui, que a maioria dos sócios do Centro Musical parece trabalhar nas orquestras das chamadas “casas de diversões” da capital, isto é, em cinemas, teatros, cafés e restaurantes, entre outras. Alguns exemplos desse tipo de estabelecimento são o Centro dos Caçadores, com a orquestra do maestro Milton de Calasans<sup>574</sup>, a orquestra do Teatro Coliseu, sob regência de César Fossati<sup>575</sup>, o já citado Club Monte Carlo<sup>576</sup>, o High Life Club<sup>577</sup>, o cinema Colombo<sup>578</sup> e o Chalé da Praça XV, com sua “Orquestra Bemann”<sup>579</sup>. Clubes como o conhecido Caixeiral também contratavam orquestras para suas festas, como é o caso do baile de despedida da diretoria de 1920, com uma “orquestra composta de dez

---

<sup>570</sup> Ata de 01/01/1921.

<sup>571</sup> AO PÚBLICO. O Centro Musical Porto-Alegrense e as Casas de Diversões. **A Federação**, Porto Alegre, 25 jan. 1921.

<sup>572</sup> Ata de 01/01/1921.

<sup>573</sup> Ata de 05/01/1921.

<sup>574</sup> CENTRO dos Caçadores. **A Federação**, Porto Alegre, 02 jun. 1920.

<sup>575</sup> COLISEU. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jun. 1920.

<sup>576</sup> CLUB Monte Carlo, **A Federação**, Porto Alegre, 06 jun. 1920. O Monte Carlo ficava na Rua das Flores, nº 4.

<sup>577</sup> **Correio do Povo**, Porto Alegre, 07 fev. 1920. O High Life ficava na Andrade Neves, nº 48.

<sup>578</sup> COLOMBO. **A Federação**, Porto Alegre, 24 jul. 1920.

<sup>579</sup> CHALET Praça 15 de Novembro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 out. 1920.

professores, sob a direção competente do maestro Piedrahita”.<sup>580</sup> Apesar da diferença de *status* apontada acima, entre orquestras de centros de diversões e orquestras de concertos e festivais sinfônicos, e apesar de o Centro Musical se apresentar ao público porto-alegrense sobretudo como formador de um gosto musical, seus sócios precisavam recorrer a diversos expedientes para sobreviver da música, e a grande maioria parecia tirar seu sustento do emprego em centros de diversões, que ao que tudo indica se constituíam os mais regulares contratantes.

Outra deliberação em relação a cobranças diz respeito a uma comissão de 5% que passaria a caber à pessoa encarregada de informar aos músicos sobre os serviços “feitos por avisos diretamente dirigidos ao Centro”.<sup>581</sup> Deduz-se, com isso, que muitos dos serviços eram contratados diretamente com os músicos, mas para outros se contatava o Centro Musical como mediador. Este passaria a funcionar como uma espécie de agente, e além disso como que deteria um passe de seus associados. Assim, fica aprovado que se cobraria 1% dos músicos que recebessem pela Tabela, mas nada daqueles que ainda não recebessem por ela.<sup>582</sup> Apesar de a Tabela do Centro Musical não ter sido transcrita no Livro de Atas, algumas de suas determinações podem ser inferidas. Os sócios do Centro Musical não podem, por exemplo, tocar com elementos estranhos ao Centro. Além disso, “toda função deve ser participada à Diretoria”, a única a quem compete “dar determinações de serviços”.<sup>583</sup> Como medida de controle e fiscalização, os encarregados das orquestras são nomeados “delegados do Centro nos estabelecimentos aonde atualmente trabalham, sendo que estes só poderão ser substituídos depois de queixas formuladas por escrito pelas respectivas orquestras e verificadas pela Comissão Fiscal como justas”.<sup>584</sup> Também fica resolvido apresentar-se à apreciação de uma assembleia geral “a criação de uma nova categoria de bailes, denominada de 3ª classe, para as Sociedades dos subúrbios, cujo critério na classificação ficaria a cargo da Comissão Fiscal de acordo com a Diretoria”.<sup>585</sup>

É preciso, aqui, uma palavra sobre Tabelas de Preços e Horários. O Centro Musical Porto-Alegrense não estava criando algo absolutamente novo, apenas seguindo uma tendência de outros centros musicais do Brasil. O Centro Musical do Rio de Janeiro, por exemplo, já no ano de sua fundação, em 1907, tinha como um de seus objetivos básicos a criação de uma tabela que estabelecesse os honorários dos músicos.<sup>586</sup> Suas primeiras discussões, segundo Eulícia Esteves, “giravam em torno das tabelas de preços e da extinção dos sextetos que trabalhavam nas

---

<sup>580</sup> CLUB Caixeiral. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 out. 1920.

<sup>581</sup> Ata de 05/01/1921.

<sup>582</sup> Ata de 05/01/1921.

<sup>583</sup> Ata de 10/01/1921.

<sup>584</sup> Ata de 10/01/1921.

<sup>585</sup> Ata de 10/01/1921.

<sup>586</sup> ESTEVES, 1996, p. 16.



companhias dramáticas (o código da associação defendia a criação de pequenas orquestras de dez componentes para o trabalho em tais companhias)<sup>587</sup> A agremiação do Rio de Janeiro também se preocupava em conseguir trabalhos para seus associados, sobretudo “por intermédio dos diretores de orquestra também associados e pelo fato de o Centro Musical ter se tornado uma espécie de ‘vitrine’”.<sup>588</sup> Vê-se essa preocupação agenciadora na hora da aprovação de várias tabelas, que regulariam funções sacras (missas, casamentos, batizados, novenas, etc.), espetáculos dramáticos (em teatros ou clubes), concertos públicos e particulares, companhias de variedades e líricas (locais ou forasteiras), bem como “trabalhos avulsos em restaurantes, bailes, banquetes ou almoços, e atos de colação de grau”.<sup>589</sup>

Na capital federal também há certa preocupação com fiscalização, como se viu no caso de Porto Alegre, e o Centro Musical daquela cidade determina, em 1908, que os principais teatros da cidade passem a ser fiscalizados por membros de seu conselho administrativo, para verificar “a conduta dos diretores de orquestras em relação às normas estabelecidas pelo Centro Musical”.<sup>590</sup> Quanto a comissões cobradas dos músicos, o Centro Musical do Rio de Janeiro seria mais rigoroso que o de Porto Alegre, cobrando “porcentagens sobre os honorários pagos a todos os músicos e cantores, associados ou não”.<sup>591</sup> Além disso, suspensões também eram frequentes, principalmente “àqueles que trabalhavam por honorários inferiores aos estipulados pelas tabelas e, desde dezembro de 1909, aos que prestavam serviços em conjuntos formados por elementos estranho à associação, principalmente elementos que tivessem deixado de pertencer ao Centro”. Um desses suspensos, logo eliminado do Centro, seria o pianista Ernesto Nazareth, em 1912.<sup>592</sup>

Note-se que todo esse controle sobre os associados, tanto no Rio de Janeiro quanto em Porto Alegre, ainda era feito de maneira bastante informal. Somente em 1928, em todo caso, é que a legislação brasileira, através do decreto 5.492, de 16 de julho (que ficou conhecido como Lei Getúlio Vargas, porque proposto pelo então deputado federal rio-grandense), tornaria os contratos obrigatórios. Assim, o Centro Musical do Rio de Janeiro, por exemplo, passaria a determinar que nenhum associado poderia assinar contratos externos sem sua autorização. Segundo Eulícia Esteves isto ocorreu “para evitar que cada músico saísse por aí assinando contratos por conta própria e a entidade perdesse por completo o controle da situação”, tornando-se de fato intermediária de todas

---

<sup>587</sup> ESTEVES, 1996, p. 18.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>589</sup> *Ibid.*

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 27.

as negociações.<sup>593</sup> Até então, o controle devia ser todo feito de maneira mais informal, isto é, com advertências verbais ou por escrito, e com a nomeação de fiscais e supervisores.

Em relação às tabelas do Rio de Janeiro, os “valores dos cachês variavam segundo a classificação dos instrumentos na orquestra”, numa escala hierárquica que divide os instrumentos em primeiras e segundas partes.<sup>594</sup> Também existia uma variação de preços dependendo do local onde o trabalho deveria ser realizado, numa divisão da cidade em “zonas”: quanto mais longe do centro da cidade, mais caros os honorários dos músicos.<sup>595</sup> Um bom exemplo das discriminações da tabela carioca é o seguinte<sup>596</sup>:

#### FUNÇÕES SACRAS

##### Missas de primeira ordem (sermão intercalado):

Primeira zona: 1ª parte.....	18\$000
Primeira zona: 2ª parte.....	16\$000
Segunda zona: 1ª parte.....	20\$000
Segunda zona: 2ª parte.....	18\$000
Terceira zona: 1ª parte.....	22\$000
Terceira zona: 2ª parte.....	20\$000

##### Missas de segunda ordem (sem sermão intercalado):

Primeira zona: 1ª parte.....	16\$000
Primeira zona: 2ª parte.....	14\$000
Segunda zona: 1ª parte.....	18\$000
Segunda zona: 2ª parte.....	16\$000
Terceira zona: 1ª parte.....	20\$000
Terceira zona: 2ª parte.....	18\$000

É possível que a Tabela porto-alegrense fosse tão detalhada quanto a carioca, mas ainda não se pôde comprová-lo. O que se sabe é que sua aplicação nas casas de diversões começa a apresentar certos problemas. Na ata de 10 de janeiro do Centro Musical Porto-Alegrense consta a descrição do “caso do Club Caçador”, na típica escrita do secretário Pasqual de Leonardo Truda:

[T]endo os sócios Ricardo D’Aló e Arnaldo Sperb, que fazem parte da orquestra daquele Club, pedido o aumento em seus ordenados de acordo com a Tabela, o presidente do mesmo tinha resolvido fazer esse aumento em geral, porém somente em três mil réis para cada professor, tendo nesse sentido enviado ao Centro o sr. Ernesto Gambino uma carta nesse sentido, na qual explicava os motivos por que, como encarregado da mesma orquestra, achava que devia ser aceita essa resolução.<sup>597</sup>

Posta em discussão a questão, decide-se por unanimidade de votos “oficiar ao sr. Luiz Alves de Castro, presidente do Club Caçador, participando-lhe que o aumento pedido foi de dezesseis

<sup>593</sup> ESTEVES, 1996, p. 90.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 72. Esta é a primeira parte da tabela para funções sacras, de agosto de 1923.

<sup>597</sup> Ata de 10/01/1921.

unicamente para os srs. D'Aló e Sperb, e também oficial ao sr. Ernesto Gambino dando-lhe conta das resoluções tomadas pela Diretoria".<sup>598</sup> Apesar de parecer, num primeiro momento, que somente para dois músicos é que se teria pedido o aumento para dezesseis mil réis, o que se sabe é que a Tabela passara a vigorar em 1º de janeiro, mas apenas para os músicos admitidos nos centros de diversões após essa data. Os que já trabalhavam nesses locais continuariam a receber os mesmos vencimentos de antes da Tabela. Por mais estranho que pareça, para um olhar de 2011, uma reivindicação somente para alguns, ela vai totalmente ao encontro de uma atitude pacífica, não combativa, típica dos músicos da época. Outro "caso" que se discute na ata de 10 de janeiro de 1921 e exemplifica essa atitude colaborativa é o das matinês do Cinema Palais: fica resolvido que os músicos que não quisessem mais continuar tocando nas matinês poderiam mandar substitutos para seus postos, sendo que a diferença entre a remuneração recebida pelos antigos e a remuneração dos novos contratados, que receberiam pela nova tabela, deveria ser coberta pelos próprios músicos que não quisessem mais tocar nas matinês. Os donos do cinema ficariam livres de ter que pagar a seus novos contratados segundo a nova Tabela. Mais uma prova da tentativa do Centro Musical de não causar atrito com os empregadores.

O conflito, porém, não pôde ser evitado. Em 23 de janeiro de 1921 todos os músicos de cinemas e casas de diversões da capital são sumariamente dispensados. O Centro Musical, preocupado com o destino de seus sócios, e com o que talvez começasse a se espalhar à boca pequena, publica na imprensa uma carta datada de 24 de janeiro. Devido à escassez de menções sobre o acontecido no Livro de Atas, a dita carta é aqui apresentada na íntegra:

Ontem à noite, 23 de corrente, ao terminarem as sessões e espetáculos em todos os cinemas e casas de diversões desta capital, os professores das orquestras respectivas foram surpreendidos com uma decisão geral, uniforme, de todos os proprietários das referidas casas, dispensando os seus serviços. Todas as orquestras foram, assim, despedidas sem nenhum aviso prévio e sem que de sua parte nenhuma razão justificasse essa violenta medida.

Para que o público não seja iludido acerca desse fato, vê-se a diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense na obrigação de fazer a presente declaração.

Fundada para defesa da classe dos que a compõem, esta associação adotou, há algumas semanas, uma tabela de preços que entrou em vigor a 1º de janeiro corrente. Nela se estabelecem as remunerações justas e equitativas que devem receber os professores de orquestra nas diversas casas de diversões, conforme a natureza dos espetáculos, a categoria e a importância daquelas.

Nesta época, em que a existência se torna cada vez mais difícil, em face de uma pavorosa carestia da vida e quando todas as classes obtêm melhora de seus salários ou ordenados, nada mais justo do que reclamarem, também, os professores de orquestra mais razoável remuneração de seus serviços.

Mas nem isso mesmo fizeram. Porque a própria tabela aprovada dispõe que os professores que trabalhavam já nas casas de diversões, continuariam a receber os

---

<sup>598</sup> Ata de 10/01/1921.

vencimentos que nelas tinham anteriormente. E assim se fez. Em nenhuma dessas casas houve pedido de aumento.

Somente, os professores cujos serviços fossem sendo exigidos após a entrada em vigor da referida tabela, seriam pagos de acordo com esta. É o que se vem verificando. Só os professores admitidos nos vários centros de diversões, após 1º de janeiro, é que são pagos conforme a tabela.

Não houve, assim, nenhuma imposição quer do Centro Musical, quer dos professores de orquestra. Não houve nenhuma tentativa, nem ameaça de greve. Pelo contrário, as casas de diversões mantendo suas antigas orquestras continuariam, de acordo com a própria tabela do Centro, a pagar aos músicos que a compunham os ordenados já em vigor.

Assim, nada justifica o ato dos proprietários dos cinemas e casas de diversões. E este não tem outro fim se não o de romper a união dos professores de orquestra e obter a dissolução do Centro Musical – que, aliás, como o povo desta capital sabe, se vem empenhando numa patriótica obra de difusão da cultura musical – para que, desunidos, fiquem aqueles à mercê de todas as imposições e sujeitos a todos os caprichos.

Porto Alegre, 24 de janeiro de 1921.  
A DIRETORIA.<sup>599</sup>

Ciente da importância da união entre os músicos num momento delicado como este, o Centro Musical apela à opinião pública, chamando a medida dos empregadores de violenta e justificando sua própria tabela em nome da justiça e equidade em tempos de carestia. Ao mesmo tempo, é enfático, provavelmente respondendo a rumores difamantes: “Não houve nenhuma tentativa, nem ameaça de greve”. A frase parece uma tentativa de tranquilizar o público, e de se apartar e diferenciar dos demais tipos de trabalhadores, que por sua vez conhecidamente faziam greves, e muitas, na época.<sup>600</sup> Acaso os músicos, trabalhadores altamente especializados, se identificavam mais socialmente com seus próprios empregadores do que com os demais trabalhadores? Quiçá se consideravam mais artistas do que trabalhadores, menos artesãos e operários do que dotados de uma vocação. Vale lembrar que quatro anos antes, em 1917, Porto Alegre vira uma Greve Geral de cinco dias que envolvera milhares de trabalhadores.<sup>601</sup> Em 1919 e 1920, sob o impacto da revolução russa, novas ondas grevistas às vezes chegavam a paralisar a cidade. É possível que os músicos estivessem preocupados em tranquilizar seu público.

Muitos anos mais tarde, no entanto, para alguns parece muito mais nobre inscrever o Centro Musical Porto-Alegrense numa linhagem de lutas e reivindicações trabalhistas do que meramente numa tradição de clubes musicais para a elite. Um dos próprios sócios fundadores, Antônio Corte Real, em *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul*, ao relatar o fato, estranhamente

<sup>599</sup> AO PÚBLICO. O Centro Musical Porto-Alegrense e as Casas de Diversões. **A Federação**, Porto Alegre, 25 jan. 1921.

<sup>600</sup> Ver, por exemplo, PETERSEN, Silvia Regina Ferraz. **“Que a união operária seja a nossa pátria!”**: história das lutas dos operários gaúchos para construir suas organizações. Santa Maria: editoraufsm; Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

<sup>601</sup> SILVA Jr., Adhemar Lourenço. A Greve Geral de 1917 em Porto Alegre. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 5, julho 1996, p. 190. [Online].

afirma que o Centro Musical, “em 1921, quando José Corsi exercia a sua presidência, declarou uma greve geral de seus associados, em protesto à situação embaraçosa que os afligia”.<sup>602</sup> Exatamente o contrário daquilo que o Centro Musical fazia publicar na imprensa. A situação embaraçosa a que se refere Corte Real se devia, segundo ele, ao “baixo salário que o exercício da música proporcionava aos instrumentistas porto-alegrenses”.<sup>603</sup> Pode ser que a Tabela de Preços fosse uma reação aos baixos salários, mas chamar o acontecido de greve é um pouco demasiado, como o próprio Centro Musical procurou apontar na imprensa.

A atitude dos proprietários das casas de diversão desperta o apoio de outras sociedades musicais ao Centro Musical, que recebe telegramas do Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires, bem como de “diversos professores de Cachoeira, Alegrete, os quais todos hipotecam sua solidariedade à causa do Centro”.<sup>604</sup> No Rio de Janeiro, uma greve teria acontecido em novembro de 1920, também por motivos de aumento das tabelas. Segundo Eulícia Esteves, no entanto, “não foi exatamente uma greve e sim uma paralisação das duas partes em conflito, ou, na classificação do *Jornal do Comércio*, uma ‘desarmonia musical’”.<sup>605</sup> O que aconteceu na capital federal foi mais ou menos o seguinte:

O empresário José Loureiro, do teatro República, ficou enfurecido ao ser informado de um aumento nos honorários dos músicos, à razão de 35 a 40%, que começaria a vigorar no dia 5 de novembro. Logo no dia primeiro, ele declarou que não se submeteria a imposições e que já dispunha de 14 professores, não filiados ao Centro, que constituiriam, a partir do dia 3, a nova orquestra para os seus espetáculos. Se o seu intuito era o de intimidar os sócios com a ameaça de demissão do emprego, a tática falhou. No dia seguinte, todos os instrumentistas da orquestra abandonaram os seus lugares e a opereta *Princesa dos Dollars* foi acompanhada por um piano. Mas o desembargador Geminiano da Franca, Chefe de Polícia, entrou no caso e pediu para que os músicos voltassem a trabalhar. Os professores, então, tentaram acatar as ordens da autoridade, mesmo que as negociações ainda não tivessem chegado ao fim, mas aí foi o empresário quem fez greve, recusando o trabalho dos sócios do Centro por mais um dia, numa tentativa de pressioná-los a desistir da causa.<sup>606</sup>

Em São Paulo, alguns anos antes, no dia 1º de abril de 1913, o Centro Musical daquela cidade também teria entrado “em greve porque os proprietários de cinemas não aceitaram a tabela com os ordenados mínimos dos executantes”.<sup>607</sup> Somente poucos cinemas teriam funcionado na cidade, “dois ou três que conseguiram arranjar amadores ou pianistas”.<sup>608</sup> Em Porto Alegre, quase se pode dizer que os proprietários das salas de cinema se adiantam aos músicos das orquestras, dispensando-

<sup>602</sup> CORTE REAL, 1984, p. 44.

<sup>603</sup> *Ibid.*

<sup>604</sup> Ata de 24/01/1921.

<sup>605</sup> ESTEVES, 1996, p. 60-61.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 61. No fim das contas, os músicos voltam ao trabalho, mas nem todos, pois a Diretoria autoriza a redução da orquestra, conforme requisitado pelo proprietário.

<sup>607</sup> ARAÚJO, 1981, p. 222.

<sup>608</sup> *Ibid.* Não há registro de como foi solucionada a questão.

os sem perda de tempo e contratando pianistas em seus lugares. Ao público, no entanto, não mencionam a existência de tabelas ou a pressão por adotá-las, apenas que o dinheiro que antes gastavam com as orquestras seria destinado à caridade, em hábil manobra populista, como que para desviar a atenção do real problema:

As empresas cinematográficas desta capital, levando em consideração a alta progressiva dos preços em geral para proporcionar espetáculos em condições ao nosso respeitável público, resolveram de comum acordo continuar o seu funcionamento unicamente COM PIANO a fim de evitar o levantamento dos preços das localidades, e esperam que sempre continuarão a serem distinguidas com benevolência de seus distintos *habitués*.

Ao mesmo tempo, suprimindo a orquestra, resolveram destinar diariamente a importância de Rs. 100\$000 às instituições pias desta capital, cujo donativo será feito por comunicação pela imprensa.

Porto Alegre, 24 de janeiro de 1921.

Cine-Teatro Guarany, Teatro Apolo, Cine-Teatro Colombo, Cine-Teatro Vênus, Cine-Teatro Garibaldi, Cine-Teatro Rio Branco, Cine-Teatro Central, Coliseu, Teatro Thalia, Cine-Teatro Palais, Cine-Teatro Orion.<sup>609</sup>

Não foi possível apurar, para esse período, se os pianistas da cidade (que tocavam um instrumento que geralmente não faz parte da orquestra) não podiam ser sócios efetivos do Centro Musical por não poderem ser arregimentados para os concertos sinfônicos.<sup>610</sup> Talvez eles lidassem diretamente com seus empregadores, não precisando tanto de intermediação quanto um músico de orquestra. Consta em ata que exatamente nesses dias conturbados de janeiro um pianista porto-alegrense, sócio contribuinte do Centro Musical, Arthur Elsner (1899-1978), se recusara a tocar nos “diversos centros de diversões desta capital para os quais havia sido convidado”. Seu gesto desperta a admiração de seus consócios, que lhe enviam um ofício de agradecimento e o revertem à categoria de sócio efetivo.<sup>611</sup> Note-se que Elsner era cego desde pouco depois de nascer<sup>612</sup>, e chama a atenção o fato de chegar a ser chamado pelos proprietários de cinemas para acompanhar filmes silenciosos.<sup>613</sup>

A questão mobiliza os esforços do Centro Musical, cuja assembleia geral reunida em sessão extraordinária decide encarregar diversos sócios da distribuição de “manifestos” explicando o “incorreto procedimento dos proprietários de cinemas”. A cidade é dividida em regiões, cabendo a entrega do material a um ou mais sócios, na seguinte escala:

<sup>609</sup> AVISO. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25/01/1921. (NPH).

<sup>610</sup> Mais adiante, sobretudo a partir de 1926, vários pianistas se destacariam inclusive na Diretoria do Centro Musical. Alguns pianistas que se tornam sócios nesse ano de 1926 são Armando Martau, Ary Fontoura, Paulo Coelho e Tasso Corrêa.

<sup>611</sup> Ata de 24/01/1921.

<sup>612</sup> CORTE REAL, 1984, p. 157.

<sup>613</sup> O pesquisador norte-americano Rick Altman dá maravilhosos exemplos de músicos cegos tocando em cinemas de seu país, mostrando que, por lá, a prática devia ser comum (ALTMAN, 1996).

São João: João Maciel; Andradas: Piedrahita, Truda, José dos Santos, Rocco Postiglione, Amadeo Lucchesi; Cidade Baixa: Achylles, Júlio Oliva, Dante Santoro; Garibaldi: Poggetti, Bersani; Floresta: Petry, Brojevsko [Brozensky]; Caminho Novo: Bruno Mascarenhas, Laitano Fedels, Pasqual Pesce.<sup>614</sup>

Tudo leva a crer que o dito manifesto disseminado pelos sócios é o mesmo publicado no *Correio do Povo*, no início do mês seguinte, e assinado pelo presidente José Corsi, que estava fora da capital e foi chamado de urgência em vista da grave situação.<sup>615</sup> Apesar de bastante extenso, vale a pena lê-lo na íntegra, para não se perder nenhuma sutileza do imbróglio que se configurava:

Está no domínio público o incidente surgido entre os proprietários de cinemas desta capital e as respectivas orquestras. Nenhum fato positivo foi articulado contra estas. Em aviso que publicaram, os proprietários de cinemas declararam, apenas, que dispensavam as orquestras para evitar o aumento dos preços das entradas. Mas ao mesmo dia em que esse aviso era distribuído, em um cinema desta capital, como, por irrisão para com o público, era cobrado o dobro do preço comum das entradas. E frequentemente esse fato se reproduz nesse e em outros cinemas.

Ao passo, porém, que, de público, nenhum fato positivo se aduz contra as orquestras, particularmente se veiculam inverdades dirigidas principalmente contra o Centro Musical, ao qual estão filiados os professores das referidas orquestras.

E são falsidades que o Centro quer desfazer.

Há quem suponha e tem-se dito que o Centro Musical faz imposições aos proprietários de cinemas. É absolutamente inexato. E não se provará com um único fato essa acusação. Se alguma exigência pudesse haver, seria de caráter técnico, artístico, e essa caberia sobretudo aos diretores de orquestra, ou então seria em defesa de interesses lesados e neste caso não seria imposição. Ao contrário, o regulamento do Centro diz, no seu artigo 9º: “Os proprietários ou empresários de casas de diversões serão visitados semanalmente pelo diretor de mês, ao qual serão apresentadas suas reclamações que, sendo consideradas justas, serão prontamente atendidas. Em caso de urgência tomará providências o encarregado que o Centro nomeou adjunto à orquestra”.

Dias antes de se verificar o atual conflito, o abaixo assinado, como presidente do Centro, procurou proprietários de algumas casas de diversões. Todos se declararam satisfeitos e disseram não ter nenhuma queixa a formular. Não obstante, dias após, sem nenhum aviso anterior, eram dispensadas todas as orquestras. Afirma-se, também, que os professores sócios do Centro reclamaram preços exorbitantes. É igualmente inexato. É certo que o Centro elaborou uma tabela de preços, assim como as têm os Centros Musicais do Rio de Janeiro e S. Paulo e as sociedades orquestrais de Buenos Aires e Montevideú. Mas essa tabela de preços é perfeitamente razoável. Basta dizer que para as casas de primeira categoria, as que ganham, diariamente, muitas centenas de mil réis, onde as orquestras são compostas dos melhores profissionais da capital e onde estes precisam apresentar-se, trajados com certa correção, o preço geral é de 12\$000 por dia, aos diversos professores, ganhando 13\$000 o 1º violino e 18\$000 o maestro, a quem cabe a responsabilidade da orquestra.

Para as casas de 2ª categoria, os preços são inferiores. Por certo aquele preço de 12\$000 para casas de 1ª categoria não é exagerado.

Mas nem mesmo isso, até agora, haviam pedido os professores do Centro, porque a tabela, que entrou em vigor a 1º de janeiro, dispõe textualmente: “O Centro Musical ao estabelecer a presente tabela não visa de maneira alguma fazer

<sup>614</sup> Ata de 24/01/1921.

<sup>615</sup> Ata de 26/01/1921.

imposições odiosas aos proprietários de casas de diversões atualmente existentes nesta capital, como também não deseja alterar o bom andamento dos espetáculos que essas casas atualmente exploram e para bem ser cumprido o que acima está, o Centro resolve que: os srs. professores que se acham presentemente prestando seus serviços profissionais em Cinemas, Teatros, Cafés, Restaurantes ou qualquer outra casa de diversão, conservarão os mesmo preços atuais, só entrando em vigor esta tabela para os professores que venham a ser chamados a prestar seus serviços após a aprovação da mesma”. Assim, como se vê, até aqui não houvera nenhuma imposição, nem mesmo pedido de aumento. A prova disso está em que os proprietários de cafés e restaurantes conservam suas orquestras, sem nenhuma queixa e recusando acompanhar os cinemas. Tem-se dito mais, que o Centro retira profissionais de mérito das orquestras e os substitui por aprendizes.

O absurdo de tal alegação salta logo à vista, nenhum maestro, responsável pela sua orquestra e cioso do seu decoro artístico, toleraria tal substituição. Mas ainda quando o Centro incorresse nessa falta, os proprietários das casas de diversões têm a defesa à sua disposição. De fato, o artigo 5º da tabela diz: “tratando-se de cinema, o diretor da orquestra poderá dispensá-lo por incompetente (trata-se nesse artigo dos profissionais que se revelarem incapazes) dentro de sete dias”. Uma semana é mais que suficiente para julgar um profissional. Se nesse prazo ele não for dispensado, é que se trata de pessoa capaz. E nenhum diretor de orquestra, repetimos, quererá ter aprendizes sob sua direção.

Outra queixa articulada contra o Centro é que vindo a esta capital companhias líricas, os professores são retirados dos cinemas para irem prestar seus serviços àquelas. Trata-se, aqui, de um caso excepcional. Seria ignominioso para nós que como sucedia há já bastantes anos atrás, as companhias líricas não encontravam em Porto Alegre elementos capazes para formar suas orquestras, isso dificultaria enormemente a vinda de companhias, porque lhes aumentaria as despesas. Felizmente, porém, já temos elementos valiosos e na última temporada, na companhia de que fez parte a grande cantora rio-grandense Zola Amaro, a imprensa salientou, unânime, o valor da orquestra, em sua maioria composta de professores do Centro Musical de Porto Alegre.

Mas nessas circunstâncias ocasionais, os proprietários de Cinema não são prejudicados. É sabido que para a ópera como para a opereta mesmo, se exige prática especial, sobretudo em relação às composições modernas. Ora, mesmo profissionais de valor não têm, às vezes, essa prática orquestral. Ninguém ignora que grandes concertistas, solistas de fama fariam, muitas vezes, triste figura numa orquestra. Assim, o Centro procura lançar mão dos professores que dispõem dessa prática, mas quando estes se acham a serviço nos Cinemas os substitui, temporariamente, por outros professores, que nem por não possuírem a prática do lírico são para o caso, menos hábeis. E quando os substitutos dos professores, temporariamente ocupados no lírico, não fossem capazes, os proprietários de cinemas poderiam sempre, por intermédio de seus diretores de orquestra, recusá-los protestando-os.

E nessa, como em todas as demais circunstâncias, o Centro visa salvar o nosso bom nome artístico.

São, pois, inteiramente descabidas as acusações que por aí se lançam contra o Centro e que poderiam iludir a quem ignora a verdade dos fatos.

Na defesa de seus associados, como na execução do seu programa artístico, o Centro Musical guarda a mesma elevação de intuíto e visa os mesmos alevantados fins que o tornaram digno dos aplausos e do apoio da população porto-alegrense.

É desse apoio que o Centro se preza de não haver desmerecido, que quer continuar a ser digno.

José Corsi.<sup>616</sup>

<sup>616</sup> O CENTRO Musical e os Cinemas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03/02/1921. Seção Livre. (NPH).



Percebe-se, com a leitura desse manifesto, que o Centro Musical acredita estar sendo manipulado pelos sagazes proprietários de cinemas. No entanto, apesar das palavras firmes, o teor é de “dignidade e acatamento”, termos que o presidente Corsi utilizara em assembleia para definir como deveria ser o esforço do Centro Musical no sentido de resolver a presente situação.<sup>617</sup> Além de acreditar não ter feito nenhuma imposição, ou pedido de aumento, o próprio presidente fora surpreendido (praticamente traído) pela dispensa sumária. O público, por sua vez, não poderia ser o beneficiado da ação dos proprietários de cinemas, visto que muitos inclusive começavam a cobrar o dobro do preço do ingresso. Por outro lado, proprietários de outras casas de diversões, como cafés e restaurantes, que também empregavam orquestras, não tinham queixas da tabela e não seguiam o passo desmedido adotado pelos donos de cinemas.

Estes, no entanto, não ficam atrás, e respondem em aviso ao público, publicado no mesmo dia, no mesmo jornal, com palavras incisivas. Devem ter tido acesso ao manifesto do Centro Musical e decidem passar ao ataque:

Procurando o CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE a todo transe culpar os proprietários de Cinema de um ato de injustiça, o terem tomado a deliberação de suprimirem suas orquestras, é mister que o respeitável público saiba a verdade dos fatos, que os obrigaram a tomar semelhante medida.

O CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE foi fundado para a “cultura artística”, e, se tem realmente proporcionado horas de arte, tem sido por isso coadjuvado por todos, porém esse mesmo CENTRO MUSICAL procurou impor aos proprietários de casas de diversões a sua famosa tabela, posta em vigor desde 1º de janeiro, onde entre outras imposições passamos a relatar os seguintes tópicos do seu regulamento:

*“O Centro não admitirá de maneira alguma redução de orquestra em casas que podem conservá-la ou melhorá-la.*

*“Só é permitido a permanência de elementos estranhos ao Centro nas orquestras atuais, enquanto não houver nossos associados desocupados; havendo professores do Centro desocupados, aqueles devem ser “imediatamente” substituídos por estes.*

*“Precisando o Centro de professores para a formação de uma orquestra extraordinária, poderá fazê-lo, sempre de acordo com os maestros e diretores das orquestras aonde os mesmos prestam serviços.*

*“Os srs. professores que acham-se presentemente prestando os seus serviços profissionais em cinemas, teatros, cafés, restaurantes ou qualquer outra casa de diversão, conservarão os mesmos preços atuais, só entrando em vigor esta tabela para os professores que venham a ser chamados a prestar seus serviços após a aprovação da mesma.”*

Nota: O próprio CENTRO, mesmo, se encarregou de retirar alguns de seus professores de uma casa para outra, a fim de vigorar a tabela.

*“Todo o proprietário de casa de diversão que não sujeitar-se à presente tabela forme orquestra com elementos fora da Sociedade, o dia em que precisar de elementos da mesma, só conseguí-los-á depois de se ter sujeitado às seguintes multas: Na primeira falta 10% a mais sobre os preços desta tabela pelo espaço de três meses, na reincidência 20% a mais pelo espaço de seis meses e assim sucessivamente. As multas acima revertem a favor dos fundos sociais.*

---

<sup>617</sup> Ata de 26/01/1921.

*O Centro compromete-se a indenizar o professor que por deliberação da Diretoria tenha que abandonar o lugar onde trabalha.”*

Imposição sobre imposição, cerceando até a própria liberdade profissional, a tabela de preços aumentou as obrigações anteriores de horas de trabalho e os ensaios diminuíram, os proprietários de cinemas somente existem para os efeitos dos pagamentos dos srs. professores, e o CENTRO MUSICAL é quem ordena, faz e desfaz, põe e dispõe à sua bela vontade.

Existem outras cláusulas que nos destituem completamente da nossa autonomia de donos das nossas casas.

Para o CENTRO MUSICAL, não existe classificação de músicos, quer trate-se de um verdadeiro perito ou de um simples aprendiz, quer trate-se de um emérito professor ou de um simples diletante, os preços são sempre os mesmos!

Entretanto, o CENTRO MUSICAL lembrou-se de classificar a categoria das casas de diversões, os bailes sociais, funções religiosas, companhias teatrais e tudo o que depender de orquestra para os efeitos de cobrança.

Os efeitos do CENTRO MUSICAL fizeram-se sentir com a própria instituição das DAMAS DE CARIDADE, em que as senhoras da nossa sociedade andaram angariando donativos para o Natal das Crianças Pobres, e organizaram no Pavilhão da Exposição essa festa, intrometendo-se o CENTRO MUSICAL que apresentou-se para reaver prejuízos, que, naturalmente, trouxe o desgosto para essa nobre Instituição de Caridade.

Convém também que o público saiba que a reação dos proprietários de cinemas manifestou-se em 3º lugar, pois que as festas religiosas já vêm iniciando suas cerimônias unicamente com órgão, e as sociedades carnavalescas por sua vez têm recusado os serviços do CENTRO MUSICAL devido às suas exigências descabidas.

O caso da eminente atriz Zola Amaro ter trabalhado a 25\$, cada poltrona, no Theatro São Pedro, e depois trabalhar em um concerto do Centro a 2\$000, nada mais é do que uma indecorosa chicana feita a uma Empresa Teatral, que, com onerosos sacrifícios conseguiu proporcionar-nos ocasião de ouvir essa eminente artista, e que aqui chegada foi abordada pelo CENTRO MUSICAL obtendo dela a promessa de dar um concerto popular de beneficência, e assim fizeram a concorrência por meio de publicidade à temporada lírica que se desenrolava, sem protesto da Empresa Teatral que se viu ameaçada de “ficar sem orquestra”, caso interviesse nessa deslealdade, pois que via-se obrigada a acarretar prejuízos avultados, porque depois de ter a sra. Zola Amaro trabalhado a 2\$000, para cada sócio com direito à sua família, em um teatro de grande lotação, naturalmente fracassariam os outros espetáculos que se cobraram 25\$000, por pessoa.

Isso não é um caso de levantamento da Cultura Artística, e sim uma concorrência desleal a uma empresa teatral que viu fracassar seus esforços sem poder manifestar o mínimo protesto, acarretando grandes prejuízos que ecoaram lá fora como um espantinho para as futuras empresas teatrais.

O resultado desse espetáculo de beneficência foi para reforçar os fundos sociais do CENTRO MUSICAL para poderem hoje aconselhar seus associados: “PERTINÁCIA E RESISTÊNCIA”!

A atitude que tomamos não teve alusão ao CENTRO MUSICAL, que procura nos amedrontar com ameaças, exibindo publicamente telegramas de solidariedade dos seus colegas de Montevideu, Rio de Janeiro, S. Paulo e outros pontos de onde telegrafaram, a fim de nos intrigarem com o respeitável público, fazendo crer que dispõem de grande prestígio nesta capital. Não é verdade que os proprietários de Cinemas procurem destruir o Centro de Cultura Artística, porquanto diversos concertos foram realizados no Teatro Apolo, sem a menor despesa para o Centro Musical, e esse mesmo Centro tem sido sempre coadjuvado por todos os proprietários de Cinemas que nunca objetaram recusando seus professores para organizações desses festivais.

Aí está como são verdadeiras as alegações do CENTRO MUSICAL!

Os *habitués* dos Cinemas que tranquilizem-se, pois que uma vez obtida a nossa autonomia, justa e inofismável, evitando a anarquia em nossas casas, o público não ficará privado de orquestras nas exhibições cinematográficas.

Esperamos que com esta pequena explicação fique provado que a Cultura Artística é um motivo para o CENTRO MUSICAL fazer triunfar as suas ideias bolchevistas, as quais a todo o transe devemos evitar, quer nesta ou em qualquer outra questão que se nos apresente.

Lamentamos que nessa questão estejam muitos professores de orquestra, homens honrados, pais de famílias exemplares que vivem dessa profissão e que por força de circunstâncias sejam arrastados pelos que procuram uma coletividade laboriosa para as suas conveniências pessoais.

Enquanto o CENTRO MUSICAL não impôs as cláusulas de seus regulamentos e tabelas, nunca houve divergências, os srs. professores trabalhavam como verdadeiros devotos nos interesses das casas em que atuavam, e seus proprietários estavam satisfeitos mesmo na época de crises que se atravessou ninguém sequer lembrou-se de dispensar os serviços de um único professor.

Positivamente não voltaremos a dar explicações e nem alimentaremos polêmicas, certos que o respeitável público nos dispensará a justiça que nos consideramos merecedores, fazemos ponto final.

Os proprietários dos Cinemas desta Capital.<sup>618</sup>

De acordo com essas linhas, os verdadeiros lesados na questão seriam os proprietários de cinema, vítimas do abuso e da má-fé, quase da trapaça, do Centro Musical Porto-Alegrense, que pretextando motivos nobres, de cultura artística, tentava assumir o lugar dos patrões, ordenando e impondo condições. A tentativa de reserva do mercado das casas de diversões para os sócios do Centro seria uma das deslealdades cometidas, não apenas contra os cinemas, mas também contra instituições de caridade, religiosas e carnavalescas. Além dessa reserva, a concorrência que o Centro tentava criar era desleal, sendo seu objetivo apenas fortalecer a si mesmo contra os empregadores. Ao acusar o Centro Musical de anarquia e bolchevismo, contrapondo-o aos anteriormente devotos e honrados músicos que satisfiziam seus patrões, os donos de cinemas da capital continuam na mesma linha de apelo populista à população.

A próxima notícia que se tem, na imprensa, é do mês de março, quando o Centro Musical organiza um concerto no Theatro São Pedro, gentilmente cedido pelo governo do Estado, “em benefício dos seus associados, que se acham há mais de um mês sem emprego”.<sup>619</sup> O concerto acontece no dia 12 de março, sob regência do maestro Luiz Piedrahita.<sup>620</sup> Evento semelhante fora organizado logo no dia 2 de fevereiro<sup>621</sup>, um dia antes da publicação das cartas na imprensa, no Pavilhão do Grêmio Foot Ball Porto-Alegrense, gentilmente cedido, “em benefício dos seus membros que se acham, presentemente, sem trabalho”<sup>622</sup> Além disso, o Centro passava a anunciar, ao lado do

<sup>618</sup> AO Público. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03 fev. 1921. (NPH).

<sup>619</sup> CONCERTO do Centro Musical. **A Federação**, Porto Alegre, 01 mar. 1921. Theatros e Diversões.

<sup>620</sup> O CONCERTO do Centro Musical **A Federação**, Porto Alegre, 14 mar. 1921. Theatros e Diversões.

<sup>621</sup> CENTRO Musical. **A Federação**, Porto Alegre, 04 fev. 1921. Theatros e Diversões.

<sup>622</sup> OS CONCERTOS Centro Musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30/01/1921. Theatros e Artistas.

aviso para o concerto, que aceitava “contratos de concertos, bailes e festivais de toda espécie”.<sup>623</sup> A orquestra do Centro Musical buscava contratações para seus músicos desempregados, portanto. No fim do mesmo mês, anuncia-se um concerto de “63 professores” no Jardim Zoológico, e talvez se trate dos sócios do Centro Musical, tentando ganhar a vida em outras frentes.<sup>624</sup>

A vida não devia estar sendo fácil, de fato, visto que na ata da sessão de diretoria realizada a 28 de fevereiro de 1921 consta um memorial assinado por vários sócios (José Kurtz, João Maciel, João Maciel Filho, Elias Pedroza e Ernesto Rockstroh), que “pedem para poderem ir retomar os lugares que ocupavam na orquestra do Teatro Thalia, além de outras alegações”.<sup>625</sup> O dito memorial é rejeitado por unanimidade de votos, mas sua existência demonstra que as supostas pertinácia e resistência atribuídas ao Centro pelos proprietários de cinema não eram tão generalizadas. Na mesma ata, consta que Borges de Medeiros tomara conhecimento da situação grave em que se encontrava o Centro Musical por intermédio do presidente José Corsi, e que “tinha prometido tomar medidas ao alcance para resolver da melhor forma possível a situação”.<sup>626</sup> Não se sabe de nenhuma ação do governo nesse sentido, no entanto.

Em 15 de março, por outro lado, parece ter-se iniciado algum tipo de negociação com os donos de cinemas, visto que

[p]elo sr. Piedrahita foi dito que o proprietário do Cinema Guarany havia mandado chamá-lo e estava disposto a repor a orquestra no Guarany mediante a condição de não figurar o nome do Centro nesse negócio, a fim de evitar que ele pudesse ser multado pelos seus colegas, conforme convênio assinado.<sup>627</sup>

Trata-se de um acordo por baixo do pano, portanto, pois os donos de cinema aparentemente já tinham forjado um acordo entre si. A proposta do Guarany é aceita, e o vice-presidente Piedrahita e o presidente Corsi são autorizados a tratar, “nessas condições, as orquestras dos cinemas Guarany e Palace”.<sup>628</sup> Além disso, o presidente autoriza uma distribuição em dinheiro, retirado do fundo social, aos sócios atualmente desocupados. Por outro lado, alguns sócios, dentre os quais os que tinham pedido autorização para voltar a figurar na orquestra do Teatro Thalia, são eliminados do Centro, “de acordo com o regulamento”: José Kurtz, João Maciel, João Maciel Filho, Elias Pedroza, Ernesto Rockstroh e também Franklin Dubois. Outro sócio, o sr. Moreira, era demitido a pedido.<sup>629</sup>

<sup>623</sup> CENTRO Musical Porto-Alegrense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30/01/1921.

<sup>624</sup> **A Federação**, Porto Alegre, 18 fev. 1921. A ata de 25/01/1921 já aprovava uma “série de espetáculos no Jardim Zoológico”, a cargo do maestro Piedrahita.

<sup>625</sup> Ata de 28/02/1921.

<sup>626</sup> Ata de 28/02/1921.

<sup>627</sup> Ata de 15/03/1921.

<sup>628</sup> *Ibid.*

<sup>629</sup> *Ibid.*

Para os sócios que não eram membros das orquestras do Guarany e do Palace a situação continuava complicada. Por isso o sócio Matheus Calasans sugere a realização de uma turnê pelo interior do Estado, que além de trazer mais prestígio ao Centro proporcionaria “aos sócios os meios necessários para se poderem manter ainda algum tempo sem trabalho”.<sup>630</sup> A proposta é aceita por unanimidade, e entre as condições para sua realização, destaca-se a seguinte:

Se do resultado total da excursão houver lucros, serão esses divididos em partes iguais entre os sócios que compõem a orquestra, obrigando-se porém estes a emprestar dita importância ao Centro para dela utilizar-se na construção de uma casa de diversões a ser explorada diretamente pelo mesmo Centro.<sup>631</sup>

A ideia, inaudita, não deixa de ser brilhante. Já que o problema todo começara num conflito entre os músicos e os proprietários de casas de diversões, nada mais sensato do que o Centro Musical eliminá-los construindo sua própria casa de diversão para explorá-la diretamente, sem intermediários! Ao que tudo indica, no entanto, a solução não foi posta em prática.<sup>632</sup> Quanto à turnê pelo interior do Estado, a imprensa já a vinha divulgando desde o início de março<sup>633</sup>, e pode se tratar da mesma turnê que o Centro Musical realizava aliado ao Centro de Cultura Artística (do qual se falará adiante), entre 27 de março e 20 de maio, por cidades como Montenegro, Caxias do Sul, Cachoeira do Sul, Santa Cruz, Passo Fundo, Alegrete, Itaqui, Rio Grande e Pelotas, para a criação de escolas de música nas cidades do interior do Rio Grande do Sul.<sup>634</sup>

Apesar de relevante, não é o objetivo aqui fazer um levantamento diário ou semanal das atividades do Centro Musical. A fim de não perder o foco, vale dizer que discussões e problemas decorrentes de questões levantadas no conflito com os donos de cinema continuarão até o final do ano de 1921, e parecem seguir ao longo de 1922. Não foi possível apurar se houve uma negociação definitiva com os cinemas, e como de fato se resolveu a questão, mas de alguma maneira ela foi contornada, a favor ou contra as deliberações do Centro Musical. Os músicos do Centro continuam realizando as sessões de reunião em salas de cinema, e continuam tocando nelas. No calor dos acontecimentos, por exemplo, é aberta uma nova de cinema em Porto Alegre, na Rua dos Andradas, esquina com a Praça Senador Florêncio, o Cinema Central. Na nota de divulgação, no jornal A

---

<sup>630</sup> Ata de 24/03/1921.

<sup>631</sup> Ata de 24/03/1921.

<sup>632</sup> Diga-se de passagem, em pequena nota anacrônica, que nos dias de hoje a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre ainda não conseguiu a construção de seu próprio teatro, precisando até então recorrer a aluguéis ou empréstimos para a realização de ensaios e concertos. O problema não deixa de ser análogo ao do Centro Musical, apesar de em outro nível.

<sup>633</sup> CONCERTO do Centro Musical. **A Federação**, Porto Alegre, 01 mar. 1921. Theatros e Diversões.

<sup>634</sup> GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro; NOGUEIRA, Isabel Porto. Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul: o início de um projeto ambicioso. In: Congresso da ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. **Anais eletrônicos... Musicologia & Estética Musical**, p. 245-246. [Online].

*Federação*, é comunicado ao público que, da orquestra, “composta de conhecidos professores de notória competência”<sup>635</sup> e

dirigida pelo maestro Gustavo Corseuil, patricio jovem mas já de nome feito como pianista, não há muito chegado da Europa, fazem parte os seguintes professores: José Morini e Achille Martin, violinistas, José Regina, flauta, Emigdio Sarni, clarinete, Moreira dos Santos, violoncelo e J. Rocha, contrabaixo.<sup>636</sup>

É preciso assinalar que Moreira dos Santos, o violoncelista, provavelmente é o mesmo “sr. Moreira” eliminado a pedido em sessão de 15 de março, conforme acima mencionado. O sr. José Morini, violinista, que na gestão passada atuara como 2º secretário, por sua vez já pedira autorização para tomar parte em orquestras compostas de elementos estranhos ao Centro.<sup>637</sup> Seu pedido fora rejeitado, no entanto. Na mesma sessão, são demitidos, a pedidos, os sócios César Fossati e José Regina, sendo que o primeiro conhecidamente mantinha laços com o Coliseu. O pedido de demissão do sócio Emigdio Sarni, por sua vez, é recusado, pois este primeiro precisaria devolver as quantias recebidas do Centro. Vê-se que a orquestra do Central talvez fosse composta em sua totalidade por ex-membros do Centro Musical, dentre os quais Morini, Regina, Sarni e Moreira.

Pode ser que a estratégia do Centro Musical não estivesse dando certo, afinal. Pode ser que nem todos os músicos estivessem prontos e dispostos a se manter firmes e fieis ao Centro. A atuação deste, nessa época, gira em torno de dois eixos, que dizem respeito à necessidade de reserva de mercado e união entre os músicos: 1) os sócios do Centro Musical somente deveriam tomar parte em orquestras compostas exclusivamente por elementos do Centro, e 2) as quantias obtidas em todos os serviços orquestrais, após a crise com os cinemas, seriam divididas entre os sócios desocupados.

Em relação ao rateio entre os sócios desocupados, este seria suspenso a partir de 26 de julho de 1921, segundo a ata desse dia, devido “às grandes dificuldades que surgiam a todo momento”.<sup>638</sup> Quanto à liberdade de atuação dos sócios, essa seria mais difícil de solucionar, visto que diretamente relacionada à própria essência do Centro. Este, para se viabilizar e afirmar como referência na contratação e organização de orquestras, precisava que cada vez mais músicos na cidade se sentissem compelidos a se associar a ele. Ao exigir que seus sócios só tocassem ao lado de outros sócios, e monopolizando os assentos nas orquestras das casas de diversões, os demais músicos da cidade eram levados a também se associar ao Centro se quisessem tocar nesses locais. Os associados, além de terem garantido o direito de tocar nessas orquestras, contariam com auxílios em caso de desemprego e doença. Os que tocassem ao lado de não-sócios seriam eliminados, mesmo os sócios que tivessem sido fundadores do Centro. Em 18 de setembro de 1921, por exemplo, uma leva

<sup>635</sup> CINEMA Central. **A Federação**, Porto Alegre, 04 mar. 1921. Theatros e Diversões.

<sup>636</sup> CINEMA Central. **A Federação**, Porto Alegre, 07 mar. 1921. Theatros e Diversões.

<sup>637</sup> Ata de 25/02/1921.

<sup>638</sup> Ata de 26/07/1921.

de músicos é eliminada, pelo fato de estes tomarem parte em orquestras compostas de elementos estranhos ao Centro: Laitano Fedels, Octávio Piva, Sebastião Alves, Juvenal Santos, A. Xavier, Camilo Fossati e Raul Moraes.

Ao que tudo indica, o mercado da música estava crescendo em Porto Alegre. O número de músicos parece aumentar. Indicativo disso é o fato de músicos que antes tocavam em duas orquestras serem obrigados pelo Centro a abrir mão de um dos empregos, para que os músicos desempregados conseguissem uma colocação. É o caso do sr. Belleli que, ocupando um lugar na orquestra do cinema Guarany, tivera que abrir mão do lugar na orquestra do Centro dos Caçadores. Conforme as atas que regulam sua questão, “não é permitido pelos nossos regulamentos de serviços o acúmulo de lugares, existindo professores desocupados”.<sup>639</sup> Assim, nos tempos de crise com os cinemas, fica determinado que “todos os serviços avulsos que viessem a aparecer deviam de preferência ser dados aos sócios desocupados”.<sup>640</sup>

Por outro lado, o Centro Musical provavelmente não contava com a resistência de seus contratantes. Apesar de determinar que só deviam ser contratados elementos do Centro para diversos tipos de funções musicais, e que estas deveriam seguir uma tabela de preços, não havia uma legislação reguladora, ou entidade certificadora, que obrigasse os empregadores a seguir as ordenações do Centro. Assim, muitos sócios preferem um caminho alternativo, independente, e acabam pedindo demissão. A diretoria do Centro Musical, em agosto de 1921, reconhece que a questão toda da crise parece girar em torno da necessidade de conceder liberdade aos sócios, porém avalia que esta mesma diretoria não poderia fazê-lo em vista de tudo o que fora feito sob sua gestão, estando “incompatibilizada para dar semelhante autorização”.<sup>641</sup> Assim, o vice-presidente Piedrahita apresenta um parecer segundo o qual a diretoria atual deveria apresentar seu pedido de demissão coletiva. No mês de seguinte, em 18 de setembro, o seguinte ofício é lido perante a assembleia geral:

Os abaixo-assinados reconhecendo que presentemente uma das medidas mais necessárias é dar liberdade de trabalho aos seus associados, e como tal medida é incompatível com deliberações já anteriormente tomadas por esta Diretoria, resolvemos coletivamente pedir demissão dos nossos cargos.

O pedido de demissão é aceito, e fica eleita uma comissão para dirigir os destinos do Centro até a próxima eleição, formada pelos senhores Amadeo Lucchesi, Pasqual de L. Truda, Alessandro Gnattali, José Corsi e Matheus Calasans. Estranhamente, como se pode ver, esta é composta por alguns nomes que faziam parte da direção recém desempossada. Mesmo assim, a comissão recebe da assembleia autorização para “dar ampla liberdade de trabalho aos sócios, desocupar a atual casa

---

<sup>639</sup> Ata de 19/06/1921.

<sup>640</sup> Ata de 26/06/1921.

<sup>641</sup> Ata de 28/08/1921.

que serve de sede ao Centro, procurando outro de mesmo aluguel”.<sup>642</sup> Talvez neste momento tenha se encerrado o conflito com os proprietários de cinema de Porto Alegre.

No último mês do ano, é realizada a eleição para a diretoria de 1922, e propõe-se, como no ano anterior, a reforma dos estatutos.<sup>643</sup> Além disso, projeta-se a ampliação do leque de ação do Centro, para além da realização de concertos sinfônicos. Note-se, no entanto, que as opções não parecem muito inovadoras, pois se pensa em “festivais de todo o gênero sempre compatíveis com o caráter e os sócios do Centro Musical”<sup>644</sup>, sendo um exemplo, segundo a imprensa, a “formação de uma massa coral de ambos os sexos, com o objetivo de fazer ouvir obras corais, como [concertos] e oratórios, de autores de reconhecido mérito”.<sup>645</sup> O novo presidente do Centro, Calderón de la Barca, era professor de canto coral no Conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes e também do Instituto Musical de Porto Alegre, e talvez estivesse tentando ampliar o alcance da proposta do Centro e o número de seus sócios através da inclusão dos cantores. Estes, sobretudo amadores, pareciam não estar incluídos na categoria dos “professores de música” (membros do Centro Musical como sócios efetivos), pois não eram instrumentistas de orquestra ou de pequenos conjuntos camerísticos.

**Tabela 4 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1922)**

ANO	CARGO	NOME
1922 (eleita em 18/12/1921)	Presidente	Calderón de la Barca
	Vice-presidente	Luiz M. Cunha
	1º secretário	Pasqual de L. Truda
	2º secretário	Ezequiel dos Santos
	Tesoureiro	Alessandro Gnattali
	Arquivista	José Francisco dos Santos
	Diretores	Olímpio Cunha, Alípio de Souza, Mário Cabral, Flávio Corrêa, João Bangel, Júlio Oliva.
	Comissão Fiscal	Leonardo de L. Truda, José Volz, Waldemar Marconato.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

Aponte-se aqui, a título de parêntese, as limitações desta pesquisa em relação ao acompanhamento na imprensa, dia a dia ou ano a ano, das realizações do Centro Musical. Optou-se, nesse momento, por focar no Livro de Atas. Em outra fase da pesquisa (leia-se num doutorado, por exemplo) poderá se mostrar proveitoso juntar as duas frentes.

<sup>642</sup> Ata de 18/09/1921.

<sup>643</sup> Atas de 18/12/1921 e 22/12/1921.

<sup>644</sup> Ata de 22/12/1921.

<sup>645</sup> CENTRO Musical Porto-Alegrense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 dez. 1921. Theatros e Artistas.



A reforma dos estatutos é aprovada em janeiro de 1922, mas estes não são transcritos no Livro de Atas, por necessidade de conclusão do trabalho de alteração e registro dos mesmos.<sup>646</sup> O grande tema recorrente nas sessões de 1922, no entanto, é de ordem financeira. Resolve-se fazer figurar em todas as atas a prestação de contas do mês em questão, para “salvaguarda” da diretoria.<sup>647</sup> Sabe-se, assim que em maio o saldo em caixa é de 3:129\$804 (três contos, cento e vinte e nove mil oitocentos e quatro réis). Em agosto, o mesmo é de 5:091\$384. Pouco se menciona a organização de concertos, no entanto. O primeiro do ano talvez tenha acontecido em 21 de abril, conforme indicado por uma ata, mas não se buscou na imprensa sua confirmação.<sup>648</sup> A Associação de Imprensa pede ao Centro, em maio, que tome parte “na hora literária a realizar-se breve pela mesma associação”.<sup>649</sup> Outro concerto será marcado para 30 de julho, no Theatro São Pedro.<sup>650</sup> Em agosto, um ofício da “comissão da Santa Casa” pede o “concurso do Centro para um festival em benefício da Lavanderia da mesma”.<sup>651</sup> Um concerto é realizado por ocasião do centenário da Independência, mas só se ficará sabendo disso em menção de uma ata do ano seguinte.<sup>652</sup> Em setembro, na penúltima reunião do ano, fica resolvida a realização de um “concerto em conjunto com o Club Haydn sob direção do maestro Max Brückner”. Para esse concerto, aponta-se a maneira como deverá ser feito o pagamento dos músicos: “15% do líquido ao maestro, o restante dividido em partes iguais entre as duas sociedades, da parte correspondente ao Centro, se reterá 30% para o fundo social, e o resto será distribuído em partes iguais entre todos os professores que tomarem parte no concerto”.<sup>653</sup> Vê-se que não havia um cachê fixo para os músicos, estando toda remuneração baseada no valor arrecadado em bilheteria.<sup>654</sup> O Centro Musical parece funcionar, aqui, como uma cooperativa de músicos. Nesse sentido, vale mencionar que o Centro possuía alguns instrumentos que podiam ser cedidos aos sócios, como uma viola, que é pedida emprestada por um certo Grupo Araújo Viana, por exemplo.<sup>655</sup>

Por outro lado, é possível inferir da leitura das atas que, ao longo do ano de 1922, a diretoria do Centro se torna mais compreensiva com seus sócios, ou melhor, menos rígida em relação a determinações anteriores. Agora, os sócios que se ausentassem da capital com um pedido de licença

---

<sup>646</sup> Ata de 08/01/1922.

<sup>647</sup> Ata de 07/02/1922.

<sup>648</sup> Ata de 13/03/1922.

<sup>649</sup> Ata de 21/05/1922.

<sup>650</sup> Ata de 06/07/1922.

<sup>651</sup> Ata de 14/08/1922.

<sup>652</sup> Ata de 08/01/1923.

<sup>653</sup> Ata de 19/09/1922.

<sup>654</sup> O art. 75º dos estatutos de 1920 já determinava: “As despesas para os concertos e festas serão pagas com o produto das entradas, não podendo a Diretoria lançar mão dos fundos já existentes”.

<sup>655</sup> Ata de 21/05/1922.

poderiam reingressar na agremiação com os mesmos direitos dos demais sócios<sup>656</sup> – quem sabe uma tentativa de fidelizar os associados. Resolve-se também começar a cobrança das mensalidades aos sócios efetivos somente depois da realização do primeiro concerto, e prorrogar-se a cobrança dos que estivessem em atraso.<sup>657</sup> Mesmo assim, alguns sócios são eliminados em agosto, por falta de pagamento: Eduardo Martins, Augusto Belleti, Augusto Bianchi, Alberto Volkmer e Eugênio Piva.<sup>658</sup> Outros são demitidos a pedido: Edmundo Wolff, Carlos Fossati, Osvaldo Marangheli e Mathias F. Corrêa.<sup>659</sup> Não se sabe o motivo dessas demissões, e é provável que tenha havido outras que não constam em ata. O certo é que na última sessão do ano, em 31 de dezembro, quando é eleita a diretoria para o próximo ano, o sócio Luiz M. Cunha propõe que “em virtude de se acharem vagos a maioria dos cargos da Diretoria de 1922, foi resolvido que a nova Diretoria tomasse posse nesse mesmo dia, o que foi aprovado por unanimidade”.<sup>660</sup>

**Tabela 5 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1923)**

ANO	CARGO	NOME
1923 (eleita em 31/12/1922)	Presidente	Pasqual de L. Truda
	Vice-presidente	Alessandro Gnattali
	Secretário	Luiz M. Cunha
	Tesoureiro	Ricardo D’Aló
	Comissão Fiscal	José Volz, Rocco Postiglione, Ezequiel dos Santos.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

O ano de 1923 registraria apenas a ata de duas sessões, ocorridas em janeiro e março. Na primeira, os sócios J. Cortez Campomar, Gastão de Oliveira e José Lino dos Santos pedem demissão de sócios, e são eliminados por falta de pagamento os sócios R. Brozensky e João Penna de Oliveira. Na segunda, os sócios mencionam a realização de concertos sinfônicos sob a direção dos maestros Romeu Borzelli e Max Brückner, para os quais seriam contratados “elementos musicais fora da capital”.<sup>661</sup> Segundo Corte Real, de fato seria apresentada ao público uma série de quatro concertos sinfônicos (nos dias 13, 20 e 26 de maio, e no dia 13 de julho), com uma orquestra de sessenta executantes. Ao lado dos músicos locais, teriam sido contratados colegas “filiados à instituição congênere do Rio de Janeiro, visto que Porto Alegre não dispunha de alguns instrumentistas pertencentes à categoria de instrumentos de sopro”.<sup>662</sup> (Note-se que o anterior motivo de orgulho do Centro Musical Porto-Alegrense, de poder dispor de instrumentistas locais para formação de sua

<sup>656</sup> Ata de 07/02/1922

<sup>657</sup> Ata de 12/02/1922.

<sup>658</sup> Ata de 14/08/1922.

<sup>659</sup> Atas de 21/05/1922 e 19/09/1922.

<sup>660</sup> Ata de 31/12/1922.

<sup>661</sup> Ata de 04/03/1923.

<sup>662</sup> CORTE REAL, 1984, p. 45. Corte Real participou dos concertos no naipe dos primeiros-violinos, ao lado de Olga Fossati, a *spalla* da orquestra.

orquestra, e também para complementação de orquestras de companhias líricas estrangeiras, não parece mais vigorar.) Um dos maestros desses concertos sinfônicos, Romeu Borzelli, era um pianista e regente italiano, que vivia por algum tempo em Porto Alegre. Aqui, como os demais músicos do Centro Musical “foi pianista e diretor da orquestra mantido pelo Cinema Guarany, em sua sala de projeções, quando ainda existia cinema mudo”.<sup>663</sup> Max Brückner (1884-1964), por sua vez, maestro alemão de uma companhia de operetas que excursionava pela América Latina, se fixaria em Porto Alegre e se tornaria o regente titular do Club Haydn a partir de um concerto em 11 de setembro de 1922, cargo que ocuparia até 1958.<sup>664</sup>

Na segunda e última sessão de reunião em 1923, datada de 4 de março, também fica aprovada pela assembleia a venda dos bens do Centro Musical. Não se sabe a que pretexto se toma essa decisão, mas o mais provável é que fosse para angariar fundos para os cofres do Centro.

Foi aprovado, também, pela assembleia, a venda de todos os instrumentos de propriedade do Centro Musical, e de trinta e quatro (34) estantes de madeira, cinquenta e cinco (55) cadeiras, quatro (4) quadros grandes com retratos de célebres maestros, oito (8) ditos idem pequenos, uma (1) mesa com gavetas, um (1) filtro com duas telhas de barro pequenas e de diversas tábuas de assoalho que estão depositadas no Teatro Apolo e que serviam para a armação de um estrado para um de nossos concertos levado a efeito naquele Teatro, em comemoração à data de 7 de setembro. O arquivo musical do Centro não poderá ser vendido.<sup>665</sup>

Apesar de não haver registro de mais sessões para o ano de 1923, a diretoria e a assembleia geral com certeza se reuniram mais vezes, visto que em 28 de novembro de 1923 novos estatutos são inscritos no Registro das Sociedades Civas, tendo sido antes aprovados em sessão (que não consta em ata) de Assembleia Geral efetuada em 25 de novembro de 1923.<sup>666</sup> Os que assinam os estatutos registrados são todos os sete membros da diretoria daquele ano: Pasqual de L. Truda, Alessandro Gnattali, Luiz M. Cunha, Ricardo D’Aló, José Volz, Rocco Postiglione e Ezequiel dos Santos.

Os novos estatutos são muito mais específicos que os anteriores (de 1920). Agora se configura mais a fundo o perfil dos sócios efetivos do Centro Musical, que, além de pagarem a joia de admissão e a mensalidade, e serem moradores de Porto Alegre, precisam “ser executantes de qualquer instrumento útil na orquestra”, “provar ter tomado parte em orquestras de Companhias Lírica, de operetas ou outras” e “ser de bom comportamento”.<sup>667</sup> Portanto, fica também

<sup>663</sup> CORTE REAL, 1984, p. 45.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 38 e 40.

<sup>665</sup> Ata de 04/03/1923.

<sup>666</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1923). (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

<sup>667</sup> *Ibid.*, art. 5º.

determinado que “não poderão ser admitidos como sócios efetivos pianistas que não forem executantes de instrumento útil na orquestra”.<sup>668</sup>

A organização de concertos sinfônicos é o primeiro objetivo do Centro, acima do de “manter a união entre os músicos” da cidade, de “propugnar seus direitos e legítimas aspirações” e de “organizar uma caixa beneficente”.<sup>669</sup> Os deveres dos sócios efetivos, que tomam parte nos concertos, são bastante detalhados, todos girando em torno da participação dos mesmos nos ensaios e concertos promovidos pelo Centro.

Art. 12º – Os sócios efetivos devem:

a) prestar seu concurso a todos os ensaios, concertos e festivais que o Centro organizar;

§ 1º – Quando o sócio não puder, por motivo de ordem superior e a critério da Comissão de Sindicância, comparecer a estes atos, deverá por sua conta enviar um substituto capaz ou – no caso de não o encontrar – entrar para os cofres do Centro com a quantia que dispenderia para pagar o substituto. Esta quantia será fixada pela Comissão de Sindicância.

§ 2º – O sócio só não fica sujeito ao disposto no parágrafo precedente quando o motivo que o impede de comparecer for doença comprovada pela Comissão de Sindicância.

b) efetuar imediatamente o pagamento da multa de cinco mil réis (Rs. 5\$000) quando, sem motivo justificado, faltar a um ensaio e de vinte mil réis (Rs. 20\$000) quando faltar a um concerto ou festival;

c) substituir outros sócios nos lugares por estes ocupados em casas de diversões, quando os serviços deste se tornarem indispensáveis às festas organizadas pelo Centro;

§ único. O sócio substituto nada perceberá, cabendo, como de ordinário, ao substituído a importância do trabalho.

d) auxiliar a fiscalização de bilheterias e entradas nos festivais quando não fizer parte da orquestra.

Além das atribuições dos sócios efetivos, um novo capítulo é criado nos Estatutos, para reger a caixa beneficente do Centro. Esta seria constituída por 70% do valor das joias e mensalidades dos sócios, e por 70% da receita líquida dos concertos e festivais.<sup>670</sup> Ou seja, os concertos organizados visam muito mais o futuro dos sócios do Centro Musical do que seu presente.

É estranho que a importante sessão de aprovação dos estatutos não conste no Livro de Atas do Centro Musical. Tampouco consta a eleição da diretoria para o ano de 1924.

<sup>668</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1923), art. 7º.

<sup>669</sup> *Ibid.*, art. 1º.

<sup>670</sup> *Ibid.*, art. 24º.

**Tabela 6 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1924)**

ANO	CARGO	NOME
1924	Presidente	Pasqual de L. Truda
	Vice-presidente	[Alessandro Gnattali]
	Secretário	Luiz M. Cunha
	Tesoureiro	[Ricardo D'Aló]
	Comissão Fiscal	[José Volz, Rocco Postiglione, Ezequiel dos Santos.]

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

Em 28 de dezembro de 1924, na única sessão registrada em ata do ano, é reeleita a diretoria do ano anterior, sendo seus componentes empossados imediatamente. Fica a dúvida: empossavam a diretoria para o ano de 1925? Seria a diretoria de 1924 a mesma de 1923?

**Tabela 7 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1925)**

ANO	CARGO	NOME
1925 (reeleita em 28/12/1924)	Presidente	Pasqual de L. Truda
	Vice-presidente	[Alessandro Gnattali]
	Secretário	Luiz M. Cunha
	Tesoureiro	[Ricardo D'Aló]
	Comissão Fiscal	[José Volz, Rocco Postiglione, Ezequiel dos Santos.]

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

Em 1925, a primeira sessão do ano é realizada em 5 de maio, e é convocada para tratar de assuntos extra-musicais: a morte do presidente Pasqual de Leonardo Truda, ocorrida em 21 de abril daquele ano. A próxima reunião, em 5 de julho, explica um pouco da grande intermitência entre as sessões, e do marasmo pelo qual parece passar o Centro Musical: “o movimento financeiro do Centro Musical não tem sido satisfatório, por não podermos realizar nenhum dos nossos concertos sinfônicos e a maioria dos nossos consócios não está em dia com os seus pagamentos”.<sup>671</sup> Sem a arrecadação das mensalidades e dos concertos, a situação financeira do Centro devia estar periclitando. Mesmo assim, a diretoria não quer aplicar o artigo 14º de seus estatutos, que rezava o seguinte: “Será eliminado o sócio que se atrasar por três (3) meses no pagamento de suas mensalidades”.<sup>672</sup> Fica decidida a suspensão do pagamento das mensalidades a partir de janeiro de 1925, temporariamente, mas não o pagamento do saldo das mensalidades em haver de 1924, para que se possa proceder à “divisão da importância total existente em Caixa” entre os sócios atuais, que são apenas 24.<sup>673</sup>

Sim, o Centro Musical parece estar fechando as portas, com apenas 24 sócios, agilizando também a venda de todo o material pertencente a seu espólio – venda essa que já fora autorizada

<sup>671</sup> Ata de 05/07/1925.

<sup>672</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1923), art. 14º.

<sup>673</sup> Ata de 05/07/1925.

em março de 1923 (como se viu) e que só agora se configura. As próximas sessões não indicam se foi feita a venda e o rateio entre os sócios, mas tudo leva a crer que não, que se decidiu seguir adiante com o Centro Musical. Propõe-se, isso sim, uma reforma dos atuais estatutos, com sessões a 2 e 19 de novembro para aprovação e alteração dos mesmos. Decide-se que o Centro Musical passaria a ser regido pelos novos estatutos (que só seriam registrados em 1926) e que “até o dia 31 de dezembro futuro próximo podiam ser aceitos novos sócios sem o pagamento da joia”.<sup>674</sup> Trata-se de uma nova tentativa de recrutamento de sócios, que se mostrará frutífera, visto que na última sessão do ano, em 21 de dezembro, são aceitos vários sócios efetivos: A. Tavares Corte Real, João Baptista da Silva, Carlos Fossati Filho, Alfredo Cotellessa, Rafael Pinto, F. Kaufmann, Roberto Eggers, Ernesto Gambino, Antônio Javureck, Cafiero Gasparello, Antônio Spolaore, Otto Fricke, Sebastião Santos, Camillo Fossati, Henrique Meister, Romeu Fossati, Bruno Mascarenhas, Fernando Silva, Augusto Belletti e José Fortunado Corrêa. De uma tacada só o Centro praticamente dobra seu número de associados. O que mais chama a atenção, aqui, é a presença de nomes de músicos que já tinham sido sócios do Centro, inclusive fundadores, e que em algum momento haviam decidido sair da agremiação ou haviam sido eliminados.

A nova diretoria, eleita em 20 de dezembro de 1925, é empossada no ano seguinte. Depois da quase dissolução, o Centro parece estar para um bom começo.

Antes de passar para a análise da segunda fase da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense, cabe examinar, de maneira breve, outras associações musicais que surgiram concomitantemente a ele. Sócios do Centro Musical delas farão parte ativamente, demonstrando o interesse da categoria em achar uma maneira de se colocar e relacionar na sociedade porto-alegrense.

### 4.3 CENTRO DE CULTURA ARTÍSTICA (1920)

Fundado em 14 de novembro de 1920, o Centro de Cultura artística foi uma iniciativa dos professores Guilherme Fontainha, do Conservatório de Música, e José Corsi, do Instituto Musical de Porto Alegre.<sup>675</sup> Corsi, que figurava então como vice-presidente do Centro Musical Porto-Alegrense, abriu a sessão de fundação do Centro de Cultura Artística, segunda a imprensa, com uma fala de 25

---

<sup>674</sup> Ata de 19/11/1925.

<sup>675</sup> SOCIEDADE de Cultura Artística. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 nov. 1920. Theatros e Artistas.

minutos, na qual expusera os fins da nova sociedade como uma “obra de ampliação do Centro Musical”.<sup>676</sup>

O Centro de Cultura Artística de fato funcionaria de maneira complementar ao Centro Musical, atuando onde este justamente não se propunha a atuar. Seu objetivo básico era difundir o ensino de música no Estado como um todo, fundando escolas de músicas em várias localidades do interior. Além disso, o Centro de Cultura Artística procuraria trazer a Porto Alegre e às principais cidades do Estado “concertistas nacionais e estrangeiros, de mérito reconhecido e sobre cujo valor artístico não possa haver dúvidas”.<sup>677</sup> A nova agremiação, portanto, não se ocuparia dos músicos locais enquanto instrumentistas, como o Centro Musical procurava fazer ao agenciar os músicos e organizar concertos. A Sociedade de Cultura Artística se preocuparia mais com a formação de um público de concertos, compartilhando um dos objetivos do Centro Musical, portanto, mas aproveitando, segundo as palavras de Corsi, os inúmeros concertistas que passavam pelo Rio de Janeiro e São Paulo a caminho de Buenos Aires e que não paravam em Porto Alegre ou outras cidades do Estado.<sup>678</sup> A primeira diretoria ficaria assim constituída:

**Tabela 8 – Diretoria do Centro de Cultura Artística (1920)**

ANO	CARGO	NOME
1920 (eleita em 28/11/1920)	Diretor artístico	Guilherme Fontainha
	Diretor técnico	José Corsi
	Secretária	Pasqualina Carravetto
	Tesoureira	Sybilla Fontoura

Fonte: CENTRO de Cultura Artística. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 nov. 1920. Theatros e Artistas.

Para a elaboração dos estatutos do Centro de Cultura Artística é nomeada uma comissão composta por Corsi, Fontainha e Francisco de Leonardo Truda. Quanto aos sócios fundadores, assim seriam considerados todos os que assistiram à sua primeira sessão. Fique registrado que vários nomes citados eram de músicos ligados ao Centro Musical, além de José Corsi e Guilherme Fontainha: Amadeo Lucchesi, Rocco Postiglione, Calderón de la Barca, Gaetano Roberti, Luíza Torres Corsi e Sibylla Fontoura.<sup>679</sup>

O Centro de Cultura Artística, em seu “projeto educativo”, leva seus diretores ao interior do Estado, quando geralmente estes agenciavam “concertos da orquestra do Centro Musical, que atuava como um catalisador para a recepção esperada”.<sup>680</sup> Assim, a excursão que a orquestra do Centro fez entre março e maio de 1921, logo após a crise com os proprietários de cinemas de Porto Alegre, teria sido organizada neste contexto.

<sup>676</sup> SOCIEDADE de Cultura Artística. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 nov. 1920. Theatros e Artistas.

<sup>677</sup> *Ibid.*

<sup>678</sup> *Ibid.*

<sup>679</sup> *Ibid.*

<sup>680</sup> GOLDBERG; NOGUEIRA, 2009, p. 245.

De momento, não se sabe muito mais sobre o Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, mas sua fundação em 1920, na cidade de Porto Alegre, pode ser demonstrativo de como os músicos locais sentiam aquele momento como propício para a fundação de entidades que os representassem junto ao restante da sociedade.

#### 4.4 CENTRO DOS ALUNOS DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA (1920)

Em dezembro do mesmo ano de 1920 é fundada outra associação musical na cidade de Porto Alegre, o Centro dos Alunos do Conservatório de Música, cujo fim “fim visa um maior desenvolvimento da cultura artística do nosso meio social e a aproximação dos alunos da referida escola”.<sup>681</sup> Sua primeira diretoria ficaria assim constituída:

**Tabela 9 – Diretoria do Centro dos Alunos do Conservatório de Música (1920)**

ANO	CARGO	NOME
1920	Presidente	Brutus Datins Pedreira
	Vice-presidente	Humberto Faraon
	1ª Secretária	Ruth Azevedo
	2ª Secretária	Lela Gavella
	1ª Tesoureira	Maria Antonietta Martins
	2ª Tesoureira	Thalia de Leão

Fontes: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 dez. 1920; *A Federação*, Porto Alegre, 10 dez. 1920.

O Centro dos Alunos funciona no próprio prédio do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, e lá realiza, no dia 13 de dezembro de 1920, seu primeiro concerto. Este homenageia o compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), há pouco falecido. O dr. Fernando Antunes apresenta uma conferência sobre o músico homenageado e a professora do Conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes, Olinta Braga, canta três romances do ilustre compositor. Além disso, o presidente do Centro dos Alunos, o pianista Brutus Pedreira, executa ao piano do salão do Conservatório obras de Nepomuceno.<sup>682</sup>

Apesar de o jornal *A Federação* louvar a iniciativa e desejar “que se repitam essas horas com o mesmo brilho”, não mais se ouvirá falar do Centro de Alunos do Conservatório. Talvez este tenha sido fundado na onda de entusiasmo existente entre os músicos da cidade pela criação de entidades como Centro Musical e o Centro de Cultura Artística. De momento é impossível tecer mais considerações a seu respeito.

<sup>681</sup> CENTRO das alunas [sic] do Conservatório. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 dez. 1920. Theatros e Artistas.

<sup>682</sup> HOMENAGEM à memória de Alberto Nepomuceno. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 dez. 1920.



O nome que chama atenção, aqui, é o de Humberto Faraon (1898-?), matriculado no curso de violino do Conservatório de Música desde 1917, por indicação da diretoria (o que significa que figura como um dos alunos gratuitos do Instituto de Belas-Artes).<sup>683</sup> A partir de 1926, Faraon participará de diretorias do Centro Musical Porto-Alegrense. Alguns dos outros membros da diretoria do Centro dos Alunos constam também como fundadores do recém criado Centro de Cultura Artística: Brutus Pedreira, Ruth Azevedo e Maria Antonietta Martins.<sup>684</sup>

#### 4.5 SOCIEDADE DE CANTO CORAL (1924)

Pouca notícia se tem sobre essa sociedade musical, apenas que foi fundada por iniciativa de Assuero Garritano<sup>685</sup>, músico paulista com formação no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, convidado a lecionar a cadeira de Teoria Musical no Conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. O recém-chegado professor também foi responsável pela criação das cadeiras de Harmonia e Canto Coral, nesse mesmo ano de 1924, além das cadeiras de Contraponto e Fuga, em 1926, e História de Música, em 1930 – tendo acumulado a regência de todas elas por vários anos.<sup>686</sup> Segundo seu biógrafo, “uma das tarefas a que Assuero votou especial cuidado foi a formação do ‘Canto Coral’ no Conservatório”, onde, “perante um conjunto coral disciplinado, o maestro Assuero exerceu uma de suas atividades prediletas, compondo música coral”.<sup>687</sup> É provável que daí tenha surgido a ideia de criar uma agremiação de “finalidade social”, que “a despeito de ter vida efêmera, representou louvável iniciativa do nosso maestro, conseguindo interessar nesse cometimento personalidades tais como Francisco de Leonardo Truda, Sibila [sic] Fontoura, Ida Brandt e outros entusiastas da Música”.<sup>688</sup>

Em 1º de setembro de 1924 se considera a Sociedade de Canto Coral definitivamente instalada, pois acontece a reunião de aprovação de seus estatutos, na sede do Instituto Carlos Gomes, a escola dirigida pela professora de canto Sybilla Fontoura.<sup>689</sup> Segundo o *Correio do Povo*, a eleição da primeira diretoria da entidade acontece em 09 de setembro de 1924, sendo o professor Assuero Garritano aclamado diretor-artístico, e os demais cargos assim distribuídos<sup>690</sup>:

<sup>683</sup> LIVRO de Matrícula nº 1 do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. (IA-UFRGS).

<sup>684</sup> SOCIEDADE de Cultura Artística. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 nov. 1920. Theatros e Artistas.

<sup>685</sup> PEREIRA, Américo. **O maestro Assuero Garritano** (ensaio crítico biográfico). Niterói: Escola Industrial Dom Bosco, p. 13.

<sup>686</sup> PASTA do professor Assuero Garritano. (IA-UFRGS).

<sup>687</sup> PEREIRA, *op. cit.*, p. 18.

<sup>688</sup> *Ibid.*

<sup>689</sup> SOCIEDADE de Canto Coral. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 03 set. 1924. Theatros e Artistas.

<sup>690</sup> SOCIEDADE Canto Coral. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 set. 1924. Theatros e Artistas.

**Tabela 10 – Diretoria da Sociedade de Canto Coral (1924)**

ANO	CARGO	NOME
1924 (eleita em 09/09/1924)	Presidente	Francisco de Leonardo Truda
	Vice-presidente	Sybilla Fontoura
	Secretário	Pérciles Fontoura
	Tesoureiro	Tupy Silveira Mello
	Bibliotecária	Branca F. Bagorro

Fonte: SOCIEDADE Canto Coral. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 set. 1924. Theatros e Artistas.

Não se sabe quanto tempo durou a Sociedade de Canto Coral. O que se pode indicar sobre seus membros, no entanto, é que alguns tinham ou viriam a ter relação com o Centro Musical Porto-Alegrense. Assuero Garritano, por exemplo, faria parte das novas levas de sócios do Centro, em 1926, quando do reerguimento deste. Sybilla Fontoura, professora de canto e pianista que funda em 1924 o Instituto Carlos Gomes, já se mostrara ativa desde a primeira apresentação do Centro Musical, participando da organização da já citada Festa da Música.

#### 4.6 SOCIEDADE MUSICAL DE PORTO ALEGRE (1925)

Fundada em 16 de agosto de 1925, a Sociedade Musical de Porto Alegre se define como uma “associação composta de profissionais, de qualquer nacionalidade, que sejam compositores, regentes ou instrumentistas”.<sup>691</sup> Além de criada para organizar concertos e espetáculos públicos, a Sociedade Musical de Porto Alegre presta assistência médica e beneficente a seus associados, bem como institui uma caixa de socorros. Em linhas gerais, ela visa promover “o melhoramento das condições morais e materiais da classe” dos músicos.<sup>692</sup> Evidente é o parentesco com as finalidades do Centro Musical Porto-Alegrense.

Américo Pereira diz que se tratava de uma “corporação sinfônica e de defesa da classe”, ou seja, que visava criar uma orquestra e conseguir colocações para os músicos, tendo sido organizada “nos moldes das congêneres de São Paulo e Rio de Janeiro”.<sup>693</sup> Pereira não menciona a congênere local, de contato muito mais imediato, provavelmente por desconhecê-la (seu livro é escrito em 1967, e Pereira é carioca). Segundo ele, a entidade logo passa a contar com grande número de associados, “não só profissionais como amadores distintos e pessoas altamente conceituadas no ambiente social da próspera Capital rio-grandense”.<sup>694</sup> É provável que Américo Pereira tenha se equivocado ao mencionar a possibilidade de sócios não-músicos, visto os próprios estatutos da

<sup>691</sup> ESTATUTOS da Sociedade Musical de Porto Alegre (1925), art. 1º. (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

<sup>692</sup> *Ibid.*, art. 2º.

<sup>693</sup> PEREIRA, 1967, p. 16.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

sociedade enfatizarem que o sócio precisa “ter capacidade profissional”.<sup>695</sup> Por outro lado, talvez Pereira tenha feito essa afirmação pelo fato de o presidente da associação ser João Pio de Almeida, nome que assina ao lado de Pedro Cortez Campomar, secretário-geral<sup>696</sup>, os estatutos, registrados em cartório a 7 de outubro de 1925. A Sociedade Musical de Porto Alegre de fato acreditava necessário instituir em seus estatutos, no capítulo das “Disposições Gerais”, que “o cargo de presidente da Sociedade Musical deverá ser exercido, de preferência, por pessoa que não seja profissional de música, visto que a prática a isso nos aconselhe”.<sup>697</sup>

João Pio de Almeida (1896-1966) não era músico, mas sim um jovem advogado (tinha 29 anos em 1925) que então colaborava para o jornal *A Federação* e se encontrava à frente da administração do Theatro São Pedro, sendo seu “esforçado comissário”.<sup>698</sup> Além disso, respondia nesse mesmo ano como diretor geral da Repartição Central da Secretaria de Estado dos Negócios do Interior e Exterior.<sup>699</sup> Note-se que paralelamente aos cargos administrativos que ocuparia ao longo da vida, Pio de Almeida flertou outras vezes com entidades culturais da cidade de Porto Alegre, sendo fundador da Sociedade Rio-Grandense de Cultura Musical, em 1927<sup>700</sup>, diretor da Revista do Globo por alguns meses, em 1930<sup>701</sup>, membro de uma comissão do Instituto Livre de Belas-Artes encarregada de examinar a integração deste à Universidade de Porto Alegre, em 1934<sup>702</sup>, e presidente da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em 1952.<sup>703</sup> É razoável admitir-se que devido à presença de João Pio de Almeida, representante do Theatro São Pedro, a Sociedade Musical de Porto Alegre tenha tido sua “sede instalada confortavelmente nos salões do Teatro São Pedro”.<sup>704</sup>

A primeira diretoria eleita da nova sociedade foi assim constituída:

<sup>695</sup> ESTATUTOS da Sociedade Musical de Porto Alegre (1925), art. 3º.

<sup>696</sup> EXTRATO dos Estatutos da Sociedade Musical de Porto Alegre. **A Federação**, Porto Alegre, 30 set. 1925.

<sup>697</sup> ESTATUTOS da Sociedade Musical de Porto Alegre (1925), art. 32º.

<sup>698</sup> TEMPORADA lyrical official. **A Federação**, Porto Alegre, 14 set. 1925. Theatros e Diversões.

<sup>699</sup> EDITAL. **A Federação**, Porto Alegre, 24 set. 1925.

<sup>700</sup> PEREIRA, 1967, p. 18.

<sup>701</sup> IORIS, Fabiana. **Com os olhos no futuro: urbanização e modernidade no projeto editorial da Revista do Globo (1929-1935)**. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH, UFRGS, Porto Alegre, 2003, p. 56.

<sup>702</sup> SIMON, 2003, p. 298-300.

<sup>703</sup> OSPA – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. **Histórico**. Disponível em :

<<http://www.ospa.org.br/Site/Html/content/orquestra/Historico.aspx>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

<sup>704</sup> PEREIRA, 1967, p. 17.

**Tabela 11 – Diretoria da Sociedade Musical de Porto Alegre (1925)**

ANO	CARGO	NOME
1925	Presidente	João Pio de Almeida
	Vice-presidente	Assuero Garritano
	Secretário-geral	Pedro C. Campomar
	1º Secretário	Airam P. Ferreira
	1º Tesoureiro	Armando Monteiro
	2º Tesoureiro	Ernesto Cambini
	Comissão de Sindicância	José F. dos Santos, Roberto Eggers, Milton Calasans
Direção Social	Gustavo E. Corseuil, Mário de Lima, Augusto Belletti	

Fonte: PEREIRA, 1967, p. 17.

O vice-presidente, Assuero Garritano, já aparecera como idealizador da Sociedade de Canto Coral, em 1924. Outros envolvidos na Diretoria da nova agremiação tinham pertencido ou ainda pertenciam ao Centro Musical Porto-Alegrense: Pedro Cortez Campomar, inscrito como sócio efetivo, Augusto Belletti, sócio fundador, Milton Calasans, sócio efetivo e José Francisco dos Santos, sócio fundador. O mais provável é que tivessem se desligado do Centro Musical em algum momento antes daquela data, procurando talvez na organização de uma nova agremiação solucionar os problemas que viam na mais antiga. O fato de se convidar um não-músico para presidente da entidade pelo motivo de a prática assim o aconselhar, conforme apontado acima, pode ser indicativo de que os membros da nova entidade tinham alguma prática de participação em associações do gênero, mostrando que um racha pode ter acontecido no seio do Centro Musical, provavelmente entre os anos de 1923 e 1925. Cisões eram comuns em agremiações, sobretudo em períodos de baixa de fundos – como parece ter sido o caso do Centro Musical nos anos em questão.<sup>705</sup>

Em relação ao exercício profissional dos sócios nos eventos organizados pela entidade, os estatutos da Sociedade Musical de Porto Alegre apenas especificam que o associado deve “cumprir fielmente os contratos – concernentes à profissão – (escritos ou verbais) que fizer”.<sup>706</sup> Além disso, parece haver menos rigidez quanto à se trabalhar ao lado de não-membros da sociedade: “Os profissionais estranhos à Sociedade, que estiverem prestando seus serviços em funções contratadas por elementos a ela pertencentes, serão dispensados logo que haja associado em disponibilidade”.<sup>707</sup>

Por outro lado, o auxílio em caso de enfermidade ou impossibilidade de trabalhar (cinco mil réis), bem como serviços médicos e medicamentos, são discriminados em artigo sobre os direitos do associado.<sup>708</sup> Tais auxílios simplesmente tinham sido suprimidos dos estatutos de 1923 do Centro Musical. A grande diferença entre os dois estatutos, no entanto, está no valor da joia e das

<sup>705</sup> SILVA Jr. é na verdade um pouco mais específico, afirmando que “[t]ais casos, de modo geral, ocorrem nos momentos de fundação, ou pouco tempo depois dela, quando, possivelmente, pouco se acumulara” (SILVA Jr., 2004, p. 126).

<sup>706</sup> ESTATUTOS da Sociedade Musical de Porto Alegre (1925), art. 5º.

<sup>707</sup> *Ibid.*, art. 43º.

<sup>708</sup> *Ibid.*, art. 4º.

mensalidades. Em primeiro lugar, é preciso dizer que a Sociedade Musical não cria a categoria de sócio efetivo, existem apenas os fundadores, contribuintes, beneméritos e honorários. Os primeiros só estão sujeitos a uma mensalidade de três mil réis, e os segundos, além dela, precisam pagar uma joia de vinte mil réis. O Centro Musical, por sua vez, eliminara, em 1923, a categoria de sócio contribuinte, mas instituíra uma joia de cem mil réis para os sócios efetivos, e uma mensalidade de cinco mil réis. Para Silva Jr., “definir uma joia elevada é um meio de desestimular a associação daqueles que não pretendem ficar muito tempo como membros da entidade”<sup>709</sup>, e talvez esse tenha sido o caso para o Centro Musical. A Sociedade Musical, por sua vez, ao instituir uma joia mais baixa, e também as mensalidades, possivelmente estivesse tentando chamar para seu seio os sócios que estivessem insatisfeitos com o Centro Musical.

Não se tem notícia, até o momento, de concertos realizados pela Sociedade Musical de Porto Alegre, e tampouco se sabe até quando ela atuou, apenas que “a nobre instituição durou pouco, não tendo encontrado o acolhimento que se fazia necessário à sua alta missão social e artística por parte dos poderes públicos”.<sup>710</sup> É possível que tenha existido somente até o fim de 1925, haja vista que em dezembro daquele ano, quando da nova arregimentação de sócios do Centro Musical, alguns dos membros da diretoria da Sociedade Musical de Porto Alegre se inscrevem naquele. É o caso de Augusto Belletti, Roberto Eggers e Ernesto Gambino (ou Gambini, que pode ser o Ernesto Cambini da Sociedade Musical), que se reassociam ao Centro Musical em 21 de dezembro de 1925.<sup>711</sup> Milton de Calasans, por sua vez, que aparece na comissão de sindicância da Sociedade Musical, é eleito, em 20 de dezembro de 1925, vice-presidente do Centro Musical para o ano de 1926.<sup>712</sup> Assuero Garritano, vice-presidente da Sociedade Musical, consta como recém associado ao Centro Musical em janeiro de 1926, e Gustavo Corseuil, da direção social, se associa a ele em dezembro do mesmo ano.<sup>713</sup>

#### **4.7 CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE, 2ª fase: 1926-1928**

A nova diretoria do Centro Musical, eleita em dezembro de 1925, é empossada na primeira sessão do ano de 1926, em 3 de janeiro.

---

<sup>709</sup> SILVA Jr., 2004, p. 125.

<sup>710</sup> PEREIRA, 1967, p. 17.

<sup>711</sup> Ata de 21/12/1925.

<sup>712</sup> Ata de 20/12/1925.

<sup>713</sup> Atas de 07/01/1926 e 16/12/1926.

Tabela 12 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1926)

ANO	CARGO	NOME
1926 (eleita em 20/12/1925)	Presidente	Amadeo Lucchesi
	Vice-presidente	Milton de Calasans (Antonio T. Corte Real em 26/06/1926).
	Secretário	Leonardo de L. Truda (Humberto Faraon em 26/06/1926).
	Tesoureiro	Alessandro Gnattali
	Comissão de Sindicância	Rocco Postiglione, Luiz M. Cunha e Matheus de Calasans (Augusto Belletti em 26/06/1926).

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

A primeira decisão a constar em ata é a prorrogação do prazo para a inscrição de novos sócios, sem o pagamento da joia de admissão. Novas prorrogações são firmadas em fevereiro, e de novo em junho. Trata-se de uma maneira de se conseguir grandes ingressos de sócios, mas a justificativa é o fato de ainda não estarem prontos os novos estatutos.<sup>714</sup>

Dentre os novos sócios, constam alguns instrumentistas de sopro, de sobrenome italiano, que ao que tudo indica chegaram à capital gaúcha para figurar entre os elementos da Banda Municipal. O registro do Livro de Atas, em 16 de junho, é feito da seguinte forma:

Di Bartolo Nunzio, oboé  
Manzoni Isidoro, trombone  
Spadaro Giovanni, clarinete  
Golea Vincenzo, corneta  
Giuliano Giuseppe, trombone  
Cimino Carlo, clarinete

Criada (no papel) em maio de 1925 e instituída em 1926<sup>715</sup>, a primeira apresentação da Banda recém acontecera, em 13 de junho, no Theatro São Pedro.<sup>716</sup> José Corsi fora o grande organizador da Banda, tendo seguido, segundo a imprensa, “para Buenos Aires, Montevideú, Rio e S. Paulo [...] incumbido pela Intendência Municipal de contratar instrumentistas para a banda-orquestra da qual é ele organizador”.<sup>717</sup> De Buenos Aires teriam vindo dezoito instrumentistas de nacionalidade italiana, que segundo Corte Real chegaram a Porto Alegre em novembro de 1925.<sup>718</sup> Corsi também teria ido à Itália, voltando com ainda maior número de instrumentistas.<sup>719</sup> De uma

<sup>714</sup> Ata de 16/06/1926.

<sup>715</sup> CORTE REAL, 1984, p. 49 e 50. Apesar de, segundos as fontes, criada em 1925, a ideia de criação de uma Banda Municipal devia estar sendo amadurecida desde antes, pois consta um edital publicado na imprensa em 1924 declarando “aberta a inscrição para os candidatos a professores da banda de música municipal de Porto Alegre”, assinado por “José Corsi, inspetor”. São 45 lugares a serem preenchidos. (EDITAL – Banda Municipal de Porto Alegre. **A Federação**, Porto Alegre, 28 abr. 1924).

<sup>716</sup> SMC. **Histórico da Banda Municipal de Porto Alegre**. Disponível em:

<[http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p\\_secao=116](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=116)>. Acesso em: 27 jan. 2011.

<sup>717</sup> BANDA Municipal. **A Federação**, Porto Alegre, 25 set. 1925. Várias.

<sup>718</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 51.

<sup>719</sup> *Ibid.*

dessas levas de músicos é que devem ter origem os italianos apresentados como sócios ao Centro Musical por outro músico de origem italiana, Alessandro Gnattali, o primeiro presidente do Centro. Mais adiante, outras propostas de sócios serão apresentadas ao Centro Musical: Giuseppe Pappa, Michele Roma, Oreste Muratori, Plati Salvador, Bonocore Eugenio, Sebastiano Tosto.<sup>720</sup>

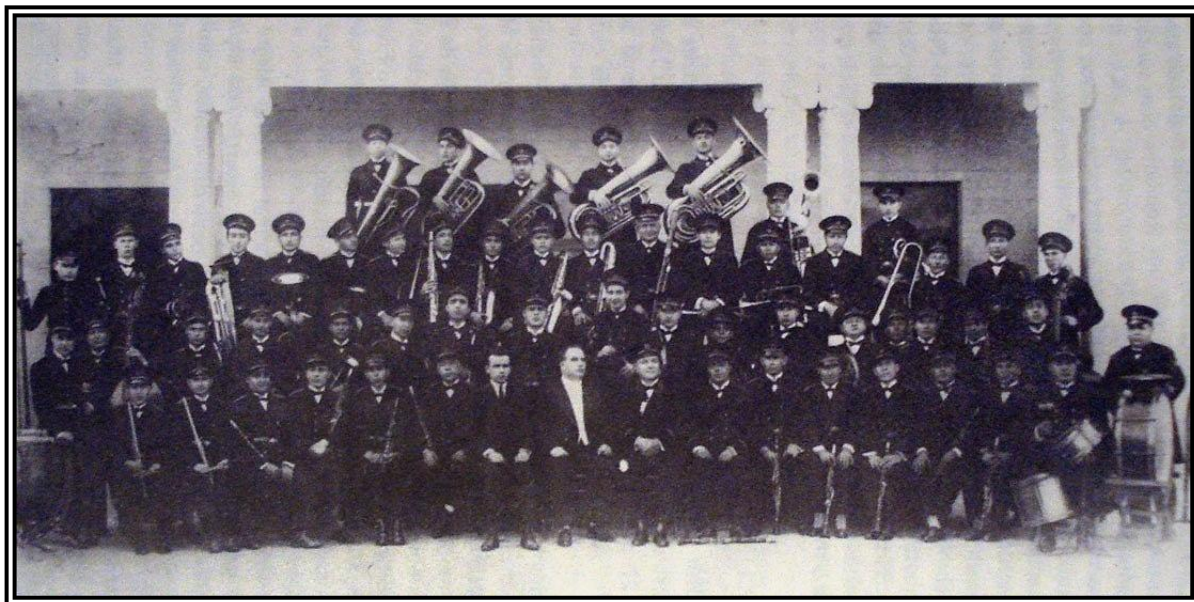


Figura 10 – A Banda Municipal de Porto Alegre, em 1926. Ao centro, na primeira fila, José Corsi. (CORTE REAL, 1984, p. 56).

Além da inclusão de novos sócios, as atas de 1926 referem principalmente a reforma dos estatutos. Em 16 de setembro, Antônio Corte Real apresenta uma proposta que reformularia os próprios objetivos da sociedade. O Centro Musical passaria a ter, por fins básicos, apenas a “elevação moral do músico e a unificação da classe”. Os concertos sinfônicos, que segundo o sócio são “o expoente máximo da arte musical”, passariam a ser organizados por uma Sociedade de Concertos Sinfônicos anexa ao Centro Musical. A participação nos ditos concertos seria facultativa, e a receita advinda dos mesmos seria distribuída entre os que neles tomassem parte. Uma pequena comissão, no entanto, reverteria em favor do Centro Musical.<sup>721</sup>

Ao se propor a separação entre duas linhas de ação, uma interna, voltada para a união entre os sócios – quiçá com reivindicações para a categoria –, e outra externa, voltada para a organização de concertos e o reconhecimento do público, provavelmente se tentava aprimorar a ação do Centro, que talvez estivesse se dispersando em frentes demais. Mas o Centro Musical ainda não mudaria completamente seu *modus operandi*. Os novos estatutos, aprovados por unanimidade em sessão de

<sup>720</sup> Ata de 16/12/1926.

<sup>721</sup> Ata de 16/09/1926.

assembleia geral extraordinária em 12 de outubro de 1926, recebem o registro em 19 de novembro.<sup>722</sup> No primeiro artigo, são elencados os fins do Centro:

- a) elevamento moral da classe;
- b) manter união entre os músicos desta capital;
- c) propugnar seus direitos e legítimas aspirações;
- d) auxiliar seus associados em caso de doença;
- e) constituir pecúlios para acudir as famílias dos sócios em caso de falecimento destes;
- f) angariar funções.<sup>723</sup>

Constando por último, a obtenção de trabalho para seus associados seria de fato desempenhada por uma Sociedade de Concertos Sinfônicos, fundada em 12 de outubro (mesma data da sessão que aprovara os estatutos reformulados e os enviara para registro) e cujos estatutos são registrados em anexo aos do Centro Musical. Dos concertos organizados pela dita Sociedade, 20% da receita líquida angariada reverteria para os cofres do Centro Musical, e o restante seria dividido entre os elementos que compusessem a orquestra.<sup>724</sup>

O mais importante a mencionar, aqui, é a não-obrigatoriedade de participação dos sócios do Centro Musical nos concertos organizados, sendo facultativa também a contratação de elementos estranhos ao Centro.<sup>725</sup> Assim, nos próprios estatutos não mais constava uma discriminação sobre a participação nos concertos. Agora, em 1926, constam apenas dois itens nos deveres do sócio: “a) submeter-se às disposições dos presentes Estatutos; b) acatar as deliberações da Assembleia”.<sup>726</sup>

Além disso, é criado um novo capítulo, intitulado “Da organização e contrato de orquestras”. Apesar da criação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, o Centro Musical também continuaria a tomar “o encargo de organização de orquestras”.<sup>727</sup> Para estas, daria preferência “aos associados que se acharem sem colocação, uma vez que sua competência profissional esteja na altura correspondente ao serviço contratado”.<sup>728</sup> Além do Centro, os próprios sócios poderiam angariar serviços para os demais sócios, e da mesma forma que o Centro Musical, teriam direito pelo empresariado a uma comissão de 2% para “serviços efetivos” e 5% para “serviços extraordinários”.<sup>729</sup>

O grande diferencial dos estatutos de 1926 seria, portanto, a liberdade concedida aos sócios em relação ao exercício profissional. Não mais se exigia a participação nas orquestras organizadas pelo Centro, não mais se proibia a participação em orquestras com elementos estranhos ao Centro. A

<sup>722</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1926). (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

<sup>723</sup> ESTATUTOS da Sociedade de Concertos Sinfônicos (1926), art. 1º.

<sup>724</sup> *Ibid.*, art. 6º.

<sup>725</sup> Art. 8º, § II.

<sup>726</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1926), art. 8º.

<sup>727</sup> *Ibid.*, art. 52º.

<sup>728</sup> *Ibid.*

<sup>729</sup> *Ibid.*, art. 53º.



tentativa de reserva de mercado e de regulamentação das contratações fracassara. Os sócios passam a ter “ampla liberdade em seus contratos orquestrais”, para o bem e para o mal. Um exemplo eloquente revela como o Centro aparentemente operava mais por tentativa e erro do que pela firmeza de convicções. Em 16 de dezembro de 1926, já sob o domínio dos novos estatutos, portanto, um ofício assinado pelos “professores de contrabaixo e bateria” é apresentado em sessão de diretoria. Neste, os sócios pedem que o Centro torne regulamentar nos cachês a quantia relativa ao frete e transporte dos instrumentos, reconhecidamente grandes e pesados. Depois de discutir o assunto a diretoria acaba negando o pedido, pelo simples motivo de que como concedera liberdade aos sócios não poderia “alterar os princípios da nossa sociedade”.<sup>730</sup> O Centro Musical mais uma vez se engessava em suas regras e não conseguia encontrar a maneira de incorporar a liberdade profissional à regulamentação do exercício profissional. A tão sonhada liberdade profissional de alguns anos antes talvez não fosse a solução. Em 1927, por exemplo, consta em ata a insatisfação com o critério seguido pelos encarregados e chefes de orquestras, que dão “serviços a elementos estranhos ao Centro, tendo muitas vezes elementos sócios sem ocupação alguma”. A diretoria, no entanto, mais uma vez expõe que “não pode se envolver nas orquestras organizadas particularmente pelos seus sócios”.<sup>731</sup>

Em 1º de janeiro daquele ano, é eleita e empossada a nova diretoria, que fica assim constituída:

**Tabela 13 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1927)**

ANO	CARGO	NOME
1927 (eleita em 01/01/1927)	Presidente	Antônio T. Corte Real (Milton de Calasans em 05/08/1927)
	Vice-presidente	Tasso Corrêa (Roberto Eggers em 05/08/1927)
	Secretário	Humberto Faraon (Milton de Calasans em 08/05/1927, Cafiero Gasparello em 27/11/1927)
	Tesoureiro	Armando Martau
	Comissão de Sindicância	Amadeo Lucchesi, Ricardo D’Aló e Manuel Tovar.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

O presidente do ano anterior, Amadeo Lucchesi, ao entregar a direção do Centro a seu sucessor, diz que “embalava as melhores esperanças no sentido de ver elevar-se nossa Sociedade, amparada por estes moços que ora tomavam sua direção”.<sup>732</sup> De fato havia uma diferença geracional entre o antigo e o novo presidente. Amadeo Lucchesi, músico chegado a Porto Alegre com uma

<sup>730</sup> Ata de 16/12/1926.

<sup>731</sup> Ata de 29/05/1927.

<sup>732</sup> Ata de 01/01/1927.

companhia lírica italiana, naturalizado brasileiro em 1908, já em 1909 é o reconhecido professor de violino do Conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes, cargo que ocuparia até 1939.<sup>733</sup> Lucchesi devia ser uma geração mais velho que Corte Real (nascido em 1902), o novo presidente, visto que tinha filhas nascidas em 1901 (Joanna Lucchesi) e 1909 (Íris Lucchesi).<sup>734</sup> Na nova diretoria eleita figuram também outros músicos da nova geração, como Tasso Corrêa (nascido em 1901), Roberto Eggers (nascido em 1899) e Humberto Faraon (nascido em 1898). Apesar de jovem, a nova diretoria não deixava de ter bastante experiência no quesito associações musicais. Corte Real conta como sócio fundador do Centro Musical, Tasso Corrêa como fundador da Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro (de 1920<sup>735</sup>) e Humberto Faraon como vice-presidente da Sociedade dos Alunos do Conservatório de Música (de 1920), além de já ter atuado na diretoria passada do Centro Musical.

Essa jovem diretoria toma como primeira medida a nomeação dos quarenta integrantes do conjunto orquestral da Sociedade de Concertos Sinfônicos<sup>736</sup>:

– 1 <sup>as</sup> violinos –	
1 <sup>o</sup> A. T. Corte Real	2 <sup>o</sup> Sotero Cosme
3 <sup>o</sup> Augusto Belletti	4 <sup>o</sup> Humberto Faraon
5 <sup>o</sup> José Morini	6 <sup>o</sup> Manuel Tovar
7 <sup>o</sup> Edmundo Damm	8 <sup>o</sup> Cafiero Gasparello
– 2 <sup>as</sup> violinos –	
1 <sup>o</sup> Amadeo Lucchesi	2 <sup>o</sup> Júlio Oliva
3 <sup>o</sup> Alexandre Meneghini	4 <sup>o</sup> Sebastião dos Santos
5 <sup>o</sup> José L. Grandi	6 <sup>o</sup> José Volz
– Cellos –	
1 <sup>o</sup> Arduíno Rogliano	
2 <sup>o</sup> Carlos Kromer	
3 <sup>o</sup> Ricardo Brozensky	
– Contrabaixos –	
1 <sup>o</sup> Ricardo D'Aló	
2 <sup>o</sup> Flávio F. Corrêa	
3 <sup>o</sup> Raphael Pinto	
– Flautas –	
1 <sup>o</sup> Júlio O. Grau	
2 <sup>o</sup> Waldemar Marconatto	
– Clarinetas –	
1 <sup>o</sup> Carlo Cimino	
2 <sup>o</sup> Antônio Javureck	
– Oboés –	
1 <sup>o</sup> Eduardo Ruiz	
2 <sup>o</sup> Alvino Ravagnani	
– Fagotes –	
1 <sup>o</sup> Maximo Bemmann	
2 <sup>o</sup> Alessandro Gnattali	

<sup>733</sup> PASTA do professor Amadeo Lucchesi. (IA-UFRGS).

<sup>734</sup> LIVRO de Matrícula nº 1 e nº 2 do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. (IA-UFRGS).

<sup>735</sup> PASTA do Professor Tasso Bolívar Dias Corrêa. (IA-UFRGS).

<sup>736</sup> Ata de 13/01/1927.

– Pistons –  
 1º Merolillo Salvatore  
 2º Vincenzo Gallia  
 – Trombones –  
 1º Salvador Plati  
 2º João B. da Silva  
 – Cornos –  
 1º Giuseppe Pappa  
 2º [em branco]  
 – Tuba –  
 Oreste Muratori  
 – Tímpano –  
 Luiz M. Cunha  
 – Bateria –  
 Bruno Mascarenhas

Conforme já foi dito, a Sociedade de Concertos Sinfônicos era regida por estatutos próprios. Era constituída, portanto, de sócios honorários, beneméritos e contribuintes, sendo que estes últimos deviam contribuir trimestralmente com a quantia de quinze mil réis para poderem assistir aos concertos da Sociedade acompanhados de duas pessoas de suas famílias.<sup>737</sup> Além dos sócios, a Sociedade manteria um “conjunto efetivo de quarenta professores”, nomeados pela diretoria<sup>738</sup>, que seriam remunerados conforme o rateio apontado acima. Seriam organizados quatro concertos por ano<sup>739</sup>, para os quais os ensaios, realizados semanalmente às segundas-feiras, começariam em março e terminariam em novembro.<sup>740</sup>

Assim, em janeiro de 1927 é finalmente implantada a Sociedade de Concertos Sinfônicos, com a nomeação de seus membros e a elaboração do programa do primeiro concerto, em comemoração ao centenário da morte de Beethoven, exclusivamente com obras deste autor: abertura *Coriolano*, *Concerto nº 1*, para piano e orquestra, e *Quinta Sinfonia*.<sup>741</sup> O regente indicado é o maestro Leonardi, da Banda Municipal.<sup>742</sup> O concerto, no entanto, acontecido em 21 de abril no Teatro Carlos Gomes, teria a regência de Romeu Tagnin e Assuero Garritano, além da presença de Nilda Vianna Guedes como solista do concerto para piano.<sup>743</sup>

As comemorações do centenário da morte de Beethoven e o concerto inaugural da Sociedade de Concertos Sinfônicos parecem ter recebido boa acolhida do público. Pelo menos o Centro Musical recebe votos para que continue engrandecendo “ainda mais o nível artístico de nossa

<sup>737</sup> ESTATUTOS da Sociedade de Concertos Sinfônicos (1926), art. 2º.

<sup>738</sup> *Ibid.*, art. 8º.

<sup>739</sup> *Ibid.*, art. 5º.

<sup>740</sup> *Ibid.*, art. 10º.

<sup>741</sup> Ata de 13/01/1927.

<sup>742</sup> Ata de 23/02/1927.

<sup>743</sup> Ata de 08/05/1927.

cara terra”, registrados em seu livro de atas pelo maestro Antônio de Assis Republicano (1897-1960), que de visita à terra natal assistira ao concerto.<sup>744</sup>

A apresentação do balancete da apresentação, no entanto, talvez tenha causado espanto aos sócios, pois se verificou um *deficit* de Rs. 859\$400. O presidente e organizador do concerto, Corte Real, toma a palavra e explica que

não foi intenção sua procurar prejuízos materiais para o Centro ou para a S. C. Sinfônicos, que estávamos no compromisso moral de realizar esse concerto; e que, malgrado todo o seu empenho, todo o seu esforço e sacrifício, verificou-se esse *deficit*. E como este Centro goza de 20% do produto líquido dos concertos da S. C. Sinfônicos (Art. 2º dos Estatutos), e como a S. C. Sinfônicos não tem fundo social, esse prejuízo não poderia ser coberto, senão pelo C. Musical. Não seria justo responsabilizar a Diretoria, porquanto quem goza dos lucros não é a Diretoria e sim o fundo social do Centro.<sup>745</sup>

Apesar do prejuízo, o balancete é aprovado, e a assembleia vota pela continuação da série de concertos. No entanto, um sócio sugere que se procure, “porém, organizar concertos não só instrumentais, como vocais, procurando atrair mais a atenção do público, com programas variados e acessíveis”.<sup>746</sup> Esta é a grande questão, a grande dificuldade, ao que tudo indica: a escassez de público, que precisa ser seduzido e convencido a prestigiar a programação orquestral. Isso que o programa apresentado era todo com obras de Beethoven, que poderia ser considerado o filé-mignon do filé-mignon.<sup>747</sup> Talvez o “acessível” da época fosse bem diferente, e vale apontar que faltam estudos de repertório e gosto musical no Brasil. O certo é que até o fim do ano de 1927 não constam no Livro de Atas novas menções a concertos da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Talvez a organização da Sociedade estivesse associada demais a Corte Real, que acaba se desligando da presidência, conforme depoimento futuro:

Desligando-nos do exercício do cargo de presidente do Centro Musical Porto-Alegrense, logo após a realização do concerto inaugural da Sociedade de Concertos Sinfônicos, sofreu solução de continuidade a existência dessa sociedade, circunscrevendo-se sua ação ao concerto já citado.<sup>748</sup>

Além da abdicação do presidente Corte Real, a indicação dos músicos que ocupariam os lugares da orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos também foi problemática. Apesar de, segundo Corte Real, a iniciativa ter sido uma tentativa de “se fundar uma orquestra sinfônica estável”, parece que a questão da remuneração dos músicos não foi bem pensada. Estes receberiam a divisão equânime da quantia restante após o depósito de 20% da receita nos cofres do Centro

<sup>744</sup> Ata de 22/04/1927.

<sup>745</sup> Ata de 22/05/1927.

<sup>746</sup> *Ibid.*

<sup>747</sup> Hoje em dia, é fácil observar a recorrência de Festivais Beethoven organizados pela OSPA, por exemplo.

<sup>748</sup> CORTE REAL, 1984, p. 48.

Musical. Nada é mencionado sobre ensaios, por exemplo. Exige-se a presença semanal, às segundas-feiras, das 13h30 às 15h30, mas, como já se apontou antes, parecia difícil aos músicos se manterem fiel a um projeto de longo prazo sem remuneração premente. Ademais, os músicos parecem ter sido designados para a orquestra sem que lhes perguntassem antes de sua disponibilidade. Na sessão seguinte à nomeação da orquestra, por exemplo, o violinista Sotero Cosme pede licença da Sociedade de Concertos Sinfônicos, por alguns meses, por ter que se retirar da capital.<sup>749</sup> Alguns dias após o concerto inaugural, a diretoria acaba decidindo por unanimidade de votos

anular-se a nomeação dos professores componentes da S. C. Sinfônicos, feita em sessão realizada em 13 de janeiro p.p. Esta resolução foi tomado em vista de alguns dos nomeados terem se ausentado desta capital, e outros não terem comparecido aos ensaios, ficando a critério desta Diretoria organizar, quando preciso, a orquestra.<sup>750</sup>

Quanto à abdicação de Corte Real, a mesma se daria em 5 de agosto, em sessão de diretoria na qual o mesmo toma a palavra para “demitir-se do cargo que ocupa, em vista dos seus muitos afazeres não lhe permitirem dispensar a devida atenção”.<sup>751</sup> Na próxima sessão, quem assina como presidente é o sócio Milton de Calasans, que vinha trabalhando como secretário interino do clube. O vice-presidente empossado na mesma data é Roberto Eggers, mas não há qualquer menção a algum eventual pedido de demissão de Tasso Corrêa, o vice anterior. Cafiero Gasparello passa a assinar como secretário.<sup>752</sup>

Apesar da alegação de Corte Real, de que pedira afastamento do cargo por motivos pessoais, logo após o concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos, meses antes, em maio, se configurara um conflito entre o Centro Musical e a inspetoria da Banda Municipal. As atas são bastante confusas ao tentarem dar conta do que estava acontecendo, muito pouco é dito abertamente, mas se menciona que “[a] situação em que se encontrava o Centro Musical perante a atitude da Inspetoria da Banda Municipal forçosamente movia uma ‘guerra’ entre esta Sociedade e aquela Inspetoria, e ele presidente achava-se incompatibilizado, pelas razões, íntimas puramente, então expostas, de movimentar esta campanha”.<sup>753</sup> Corte Real afirma não querer incompatibilizar-se com Andrade Neves (professor do Conservatório de Música, talvez seu amigo), que também ocupava um cargo na Banda Municipal.<sup>754</sup> O problema começara devido a alguma atitude do inspetor da Banda, que

---

<sup>749</sup> Ata de 23/02/1927.

<sup>750</sup> Ata de 08/05/1927.

<sup>751</sup> Ata de 05/08/1927.

<sup>752</sup> Atas de 05/08/1927 e 27/11/1927.

<sup>753</sup> Ata de 29/05/1927, grifo no original.

<sup>754</sup> Ata de 22/05/1927.

provavelmente ainda era José Corsi, antigo presidente do Centro Musical.<sup>755</sup> Infelizmente, não foi possível apurar o que aconteceu.

O único outro fato digno de nota acontecido em 1927 é a criação de uma biblioteca, e a nomeação para os cargos de bibliotecário (Milton de Calasans) e arquivista (Waldemar Marconatto). A constituição de bibliotecas podia figurar como uma das assistências materiais aos associados das sociedades de socorros mútuos<sup>756</sup>, em prática comum desde a segunda metade do século XIX.<sup>757</sup> O regulamento da dita biblioteca, apresentado pelo então bibliotecário, é baseado no do Club Caixeiral:

- A. O sócio poderá retirar qualquer obra para leitura em domicílio, menos revistas, dicionário e obras científicas.
- B. O sócio não poderá retirar mais de um volume.
- C. O sócio não poderá ter livros em seu poder por espaço maior de 15 dias, findo os quais incorrerá na multa de um mil réis por semana até entregá-lo ao bibliotecário.
- D. O sócio que não satisfizer a importância da multa em que incorrer fica sem o direito de retirar livro da biblioteca.
- E. O sócio que extraviar, manchar ou dilacerar um livro fica obrigado a restituir outro igual, imediatamente ou a indenizar a Biblioteca com a importância que for arbitrada pela Diretoria.
- F. O sócio poderá retirar livros por intermédio de outro sócio, mediante um pedido por escrito e assinado, que o tornará responsável pelo volume retirado.<sup>758</sup>

A única nova menção em atas à biblioteca é no ano de 1929, quando dois sócios fazem doações de livros e revistas à mesma. Por outro lado, o cargo de bibliotecário-arquivista passa a constar nas eleições da diretoria, e encontrou-se um caderno intitulado Recibos de Obras e Músicas Retiradas, com data de 1929, pertencente ao Centro Musical Porto-Alegrense.<sup>759</sup>

Quanto à eleição para a diretoria de 1928, esta ocorre em 28 de dezembro de 1927, e a nova direção é empossada em 2 de janeiro de 1928.

**Tabela 14 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1928)**

ANO	CARGO	NOME
1928 (eleita 28/12/1927)	Presidente	Milton de Calasans
	Vice-presidente	Roberto Eggers
	Secretário	Cafiero Gasparello
	Tesoureiro	Manuel Tovar
	Comissão de Sindicância	Bruno Mascarenhas, Ernesto Gambino, Waldemar Marconatto.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

<sup>755</sup> Uma notícia de jornal, acima referida, apontava Corsi como inspetor da Banda já em 1924. Em 1928, ele é apontado como fiscal da Banda. (**Revista Máscara**, Porto Alegre, 1928, ano XI, n. 1-2, jan.-fev.)

<sup>756</sup> SILVA Jr., 2004, p. 151. Para este autor, a constituição de bibliotecas figuraria entre as práticas de “assistência ao ensino”. As demais podia ser de “assistência à saúde”, “assistência jurídica” e “socorros pecuniários”.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>758</sup> Ata de 23/02/1927.

<sup>759</sup> RECIBOS de Obras e Músicas Retiradas. Centro Musical Porto-Alegrense. (ASMPERGS).

A segunda ata do ano participa a exclusão de nada menos que 51 sócios, seja por se acharem atrasados em suas mensalidades, por se negarem a pagar o pecúlio nº1, ou por não quererem mais participar do Centro. O citado pecúlio talvez seja o pecúlio cobrado de todos os sócios, segundo o art. 48º dos estatutos<sup>760</sup>, em função da morte do sócio M. Bemann.<sup>761</sup> Mais uma vez chama a atenção a pouca boa-vontade dos sócios em relação ao cumprimento dos estatutos, mas é preciso dizer que estes parecem não ter sido pensados a fundo em certos aspectos. Na sessão seguinte à grande expulsão coletiva, finalmente é estabelecida a quantia máxima de arrecadação para os pecúlios, em um conto de réis, sendo referido que já se atingira “além da soma referida”, ficando o restante da cota “em depósito da caixa beneficente”.<sup>762</sup> O Centro Musical parece aprender a atuar à medida que atua.

Cinco meses depois, na próxima sessão, fica consignado que ainda não fora repassado o pecúlio referente a outro sócio falecido, A. Ravagnani, devido à recusa de muitos sócios de pagarem o que lhes era devido.<sup>763</sup> O pecúlio é entregue à viúva na sessão seguinte. A dificuldade de cobrança devia continuar, visto que é lavrado em ata “um voto de louvor aos sócios M. Tovar, W. Marconatto e P. Pesce, pelos esforços que fizeram na cobrança do pecúlio”.<sup>764</sup> Infelizmente, não é possível saber os motivos alegados por aqueles que não queriam pagar. Estes são eliminados em sessão de 18 de outubro: Theodoro E. Clemens, H. Bietenhader e E. Haslinger.<sup>765</sup>

Nada mais ocupa as discussões do ano de 1928 além da eleição para a diretoria do ano seguinte, realizada em 30 de dezembro. É possível que o Livro de Atas tivesse perdido sua função. Ele sequer menciona, por exemplo, o decreto 5.492, de 16 de julho de 1928, conhecido como Lei Getúlio Vargas, que regularizava as contratações em empresas de diversões, conforme anteriormente referido. Tampouco alude ao concerto com elementos da orquestra do Centro Musical Porto-Alegrense regida pelo maestro carioca Francisco Braga, em março de 1928, organizado pela recém-fundada Sociedade de Cultura Musical.

---

<sup>760</sup> “Em caso do falecimento de um sócio efetivo a Diretoria ultimarà a cobrança da cota de 20\$000 (vinte mil réis), que cabe a cada sócio, cuja importância total constituirá um pecúlio em favor de sua família”. ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1926).

<sup>761</sup> Ata de 27/11/1927.

<sup>762</sup> Ata de 09/04/1928.

<sup>763</sup> Ata de 03/09/1928.

<sup>764</sup> Ata de 17/09/1928.

<sup>765</sup> Ata de 18/09/1928.

#### 4.8 SOCIEDADE (RIO-GRANDENSE) DE CULTURA MUSICAL (1927)

A Sociedade Rio-Grandense de Cultura Musical, ou apenas Sociedade de Cultura Musical, foi criada em outubro de 1927<sup>766</sup> e teve como fundadores João Pio de Almeida (presidente<sup>767</sup>), Tasso Corrêa (diretor-artístico<sup>768</sup>), Assuero Garritano, Raimundo Gonçalves Viana, João Sant'Ana e João Osvaldo Rentzsch.<sup>769</sup>

Dentre os 122 sócios elencados pelo *Correio do Povo*, destacam-se alguns músicos, e personalidades ilustres da cidade: major Alberto Bins, Ricardo D'Aló, Theodemiro Tostes, Maurício Rosenblat, dr. Octávio Rocha, dr. Fausto de Freitas e Castro, dr. Francisco Damasceno Ferreiro, dr. Júlio Abbot, Othelo Rosa, dr. Moysés Vellinho, dr. Heitor Annes Dias, Augusto Mayer, dr. Oscar Bastian Pinto, dr. Elias Cirne Lima, d. Ilza Pinto Chaves Barcellos, d. Sybilla Fontoura, Sotero Cosme, Nair Sgrillo, João Obino, Olinta Braga, Emílio Baldino.<sup>770</sup>

O primeiro concerto da Sociedade de Cultura Musical acontece a 3 de novembro de 1928, no Theatro São Pedro, iniciando, segunda a imprensa, “a longa série de serviços à educação artística do meio que se compreende na finalidade da sua fundação”.<sup>771</sup> A nova sociedade, portanto, através da organização de concertos, procura incentivar o “desenvolvimento da cultura musical”. Não era a primeira na década a tentar fazê-lo através desta fórmula, como se vem descobrindo ao longo deste capítulo.

No programa, exclusivamente de músicas de compositores brasileiros, figura um quinteto formado por músicos locais: Sotero e Luís Cosme nos violinos, Radamés Gnattali na viola, Carlos Kromer no violoncelo e Ricardo D'Aló no contrabaixo. Além destes, também se apresentam o violinista Antônio Corte Real, a contralto sra. dr. Marques Pereira e o pianista Ernani Barga.<sup>772</sup> A parte final do espetáculo contaria com uma orquestra e um coro regidos por Assuero Garritano, interpretando o *Psalmo XCVI*, composto pelo dito maestro.

---

<sup>766</sup> PASTA do professor Tasso Bolívar Dias Corrêa, p. 2. (IA-UFRGS).

<sup>767</sup> SOCIEDADE de Cultura Musical. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 out. 1927.

<sup>768</sup> *Ibid.*

<sup>769</sup> PEREIRA, 1967, p. 18; CORTE REAL, 1984, p. 82.

<sup>770</sup> SOCIEDADE de Cultura Musical. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 out. 1927, 29 out. 1927, 02 nov. 1927, 09 nov. 1927, 20 nov. 1927. Notas de Arte.

<sup>771</sup> CONCERTO inaugural da Sociedade de Cultura Musical. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 05 nov. 1927. Theatros, Música, Cinemas.

<sup>772</sup> CONCERTO inaugural da Sociedade de Cultura Musical. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 05 nov. 1927. Theatros, Música, Cinemas.



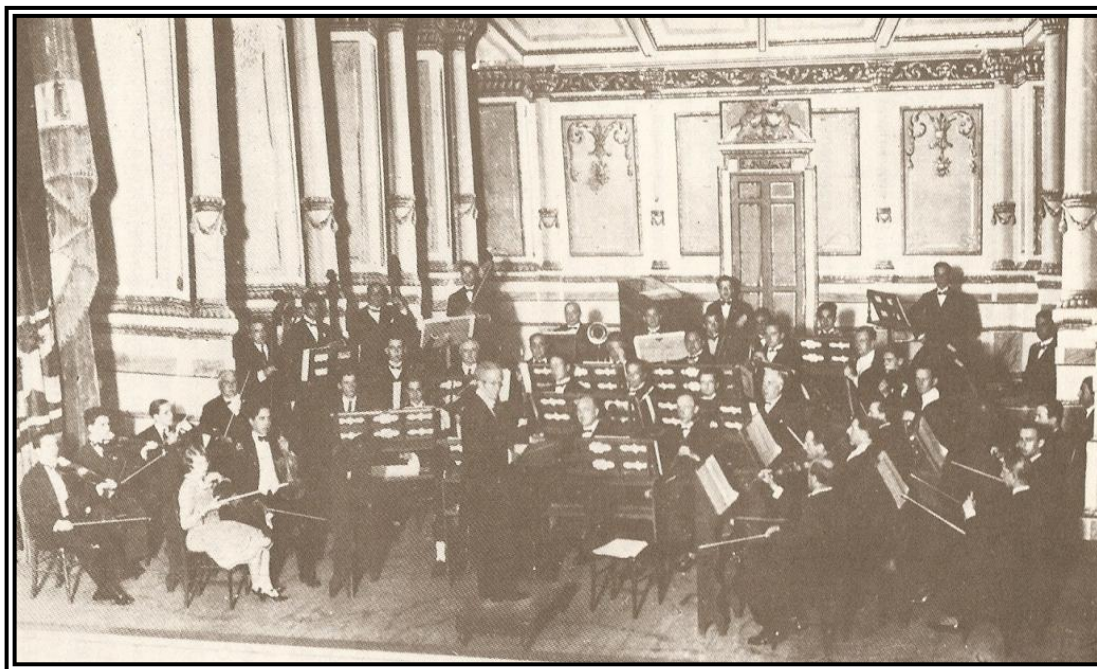


**Figura 11** – O coro que executou o Salmo XCVI do maestro Assuero Garritano.  
(CONCERTO inaugural da Sociedade de Cultura Musical. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 05 nov. 1927).

Não há referência, nas fontes disponíveis, de até quando durou a Sociedade de Cultura Musical, mas Corte Real afirma que “[a] referida sociedade pouco durou, constituindo sua mais expressiva ação artística a realização de uma série de quatro concertos sinfônicos, em março de 1928, no Theatro São Pedro, com orquestra formada pelo Centro Musical Porto-Alegrense”.<sup>773</sup> Os concertos ocorrem nos dias 20, 22, 25 e 27 de março de 1928, no São Pedro, mas em nenhum momento aparece na imprensa menção aos músicos da orquestra ou ao Centro Musical Porto-Alegrense. É possível que os instrumentistas tivessem sido contratados apenas para estes concertos, avulsamente, sem que os mesmos se constituíssem como uma promoção do Centro Musical. O público porto-alegrense ouviu, ao longo dos quatro dias, obras orquestrais de Beethoven, Henrique Oswald, Francisco Braga, Carlos Gomes, Mozart, Elgar, Saint-Saens e Alberto Nepomuceno.<sup>774</sup>

<sup>773</sup> CORTE REAL, 1984, p. 82.

<sup>774</sup> SOCIEDADE de Cultura Musical. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 mar. 1928, 22 mar. 1928, 24 mar. 1928, 27 mar; 1928 . Notas de Arte.



**Figura 12** – A orquestra composta por membros do Centro Musical Porto-Alegrense regida por Francisco Braga, em março de 1928 no Theatro São Pedro, por iniciativa da Sociedade Rio-Grandense de Cultura Musical. (CORTE REAL, 1984, p. 83).

Como se disse, nada em relação a esses concertos consta do Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense. Esse poderia ter sido abandonado ou, como o Centro decidir não mais se imiscuir nos concertos organizados por seus sócios, não se achara necessário mencioná-lo, mesmo que dele fizessem parte seus membros. O maestro Francisco Braga, por sua vez, fazia comentários positivos a Corte Real, em agosto de 1941, sobre o acontecido na

bela capital gaúcha, saudosa para mim e por muitos motivos, um dos quais a minha visita a convite da *Cultura*, para aquela série de concertos sinfônicos em março de 1928, no velho teatro S. Pedro, e que alcançaram êxito bem lisonjeiro, devido em grande parte à plêiade valorosa de um punhado de artistas cultos e conscienciosos de quem conservo lembrança.<sup>775</sup>

No Livro de Visitantes Ilustres e Autógrafos do Centro Musical Porto-Alegrense, iniciado em 1929, também consta uma carta de Francisco Braga, datada de agosto de 1929, agradecendo ao então presidente Ricardo D'Aló pela “tão grande prova de simpatia” demonstrada por este na carta enviada a Braga com data de 15 de julho.<sup>776</sup>

Desse mesmo ano de 1929 data a primeira menção à Sociedade de Cultura Musical no Livro de Atas do Centro Musical, a 4 de agosto, quando o sócio Luiz Macedo Cunha se queixa de, apesar de desocupado há muito tempo, não ter sido convidado para tomar parte nos concertos “levados a efeito no Theatro S. Pedro, pela Sociedade de Cultura Musical”, que tinham sido “contratados pelo

<sup>775</sup> CORTE REAL, *op. cit.*, p. 82.

<sup>776</sup> LIVRO de Visitantes Ilustres e Autógrafos do Centro Musical Porto-Alegrense. (ASMPERGS).

Centro Musical".<sup>777</sup> É possível que ele esteja se referindo aos concertos acontecidos em março de 1928, mas não se pode ter certeza.

A segunda e última menção à Sociedade de Cultura Musical no Livro de Atas é feita em 5 de abril de 1930:

Havendo a S. de Cultura Musical contratado com o Centro uma orquestra para levar a efeito 2 concertos sinfônicos, o sr. presidente ponderando que era preciso um pouco de sacrifício para que dentro de pouco tempo o Centro pudesse proporcionar um auxílio mais compensador aos seus associados, propunha que 50% da receita dos referidos concertos revertesse em benefício dos cofres do Centro.<sup>778</sup>

Os músicos talvez passassem por um momento delicado, difícil financeiramente, e o Centro Musical tentava reverter a situação elevando seus fundos.

#### 4.9 CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE, 3ª fase: 1929-1933

A diretoria eleita para o ano de 1929 é a seguinte:

**Tabela 15 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1929)**

ANO	CARGO	NOME
1929 (eleita em 30/12/1928)	Presidente	Ricardo D'Aló
	Vice-presidente	Bruno Mascarenhas
	Secretário	José Fortunato Corrêa
	Tesoureiro	Manuel Tovar
	Bibliotecário-arquivista	Carlos Barone (04/08/1929)
	Comissão de Sindicância	Carlo Cimino, Arduíno Rogliano e Waldemar Marconatto.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

É apresentado pelo presidente, na primeira sessão do ano, um projeto de reforma dos estatutos do Centro Musical, baseado nos estatutos das agremiações congêneres de São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Os novos estatutos são alterados na sessão seguinte e finalmente aprovados na quarta sessão do ano.<sup>779</sup> Assim que impressos, começariam a vigorar. Para infelicidade do presente trabalho, no entanto, estes foram os únicos estatutos que não foram encontrados no registro em cartório. Mesmo assim, será possível acompanhar alguns fatos que demonstram que em certos aspectos seu teor não mudou muito.

<sup>777</sup> Ata de 04/08/1929.

<sup>778</sup> Ata de 05/04/1930.

<sup>779</sup> Atas de 19/01/1929, 22/01/1929 e 05/02/1929.

Em 23 de fevereiro, por exemplo, o presidente Ricardo D'Aló comunica a todos “ter tido um entendimento com a empresa Sirângelo Irmãos, no qual tinha conseguido permissão para os professores das orquestras da empresa tomarem parte em temporadas de companhias de operetas, líricas, etc.”.<sup>780</sup> O mesmo Centro Musical, que em 1921 fora denunciado pelos proprietários de cinema por retirarem sub-repticiamente os músicos das orquestras de cinemas para realocá-los em serviços extraordinários junto a companhias líricas em temporada na cidade, agora, depois da concessão de liberdade profissional e contratual a seus associados se via na condição de pedir permissão para que os mesmos músicos das orquestras dos cinemas fossem emprestados para as temporadas das companhias. Para tanto, o presidente nomeia representantes legais do Centro juntos aos cinemas da empresa Sirângelo Irmãos: “Sr. Milton de Calasans, no Cinema Central, sr. Roberto Eggers, no Cinema Guarany, sr. Gustavo E. Corseuil, no Cinema Carlos Gomes, sr. Demóphilo Xavier, no Cinema Coliseu, e sr. Júlio Oliva, no Cinema Palácio”.<sup>781</sup>

Em 23 de março, em nova questão sobre o trabalho dos membros do Centro, o sócio José Fortunato Corrêa diz que “considerando ser a distribuição de trabalho aos sócios um dos pontos mais delicados da atual administração”, fazia a proposta de que “fosse instituída uma comissão para dirigir este serviço”.<sup>782</sup> A aprovação de sua proposta por unanimidade talvez seja indicativa de que os sócios de fato esperavam esse tipo de agenciamento do Centro. É possível que a atual diretoria tivesse tomado para si o encargo de melhorar esse serviço oferecido.

Apesar da ausência de menção a concertos, a vida financeira do Centro Musical anda bem, provavelmente devido à cobrança em dia de mensalidades e joias. Na apresentação do “movimento econômico-social” do primeiro semestre do ano, conta montar o patrimônio do Centro a 13:201\$110 (treze contos duzentos e um mil e cento e dez réis), bem como o saldo líquido em caixa de 9:730\$100. A surpresa em relação aos números faz com que seja proposto um voto de louvor à atual diretoria pela boa administração.<sup>783</sup>

O fato mais importante do ano, no entanto, pelo menos para a presente análise, transparece em sessão de 15 de novembro de 1929, quando consta em ata que “passou-se a tratar da situação crítica que ia atravessar a classe musical com a projeção dos filmes sincronizados em diversos cinemas desta capital”.<sup>784</sup> O cinema sonoro acabara de chegar a Porto Alegre naquele ano<sup>785</sup>, e os músicos já começavam a sentir seus efeitos. A diretoria, preocupada, resolve procurar “alguns membros do Conselho Municipal, a fim de syndicar o melhor modo de minorar esta situação precária

---

<sup>780</sup> Ata de 23/02/1929.

<sup>781</sup> *Ibid.*

<sup>782</sup> Ata de 23/03/1929.

<sup>783</sup> Ata de 04/08/1929.

<sup>784</sup> Ata de 15/11/1929.

<sup>785</sup> STEYER, 2001, p. 247.

e pugnar pela [sic, contra a] decadência da arte”.<sup>786</sup> Os músicos de todo o Brasil experimentavam os primeiros sinais de uma grande crise que se instalaria no meio musical. No Rio de Janeiro, por exemplo, o Centro Musical daquela cidade aprovava uma nova tabela de preços para os cinemas, emergencial, com valores inferiores à tabela anterior, “o que vinha comprovar a larga vantagem que tinham os administradores das salas de projeção nas negociações, devido à ameaça das novas tecnologias”.<sup>787</sup>

Note-se que ao lado das novas tecnologias vinham se impondo novos estilos musicais, com suas novas demandas de instrumentos. É o caso do *jazz*, que desde 1923 multiplicava seus adeptos pelo país.<sup>788</sup> O *jazz* faria com que os músicos brasileiros começassem a adotar o tipo de formação orquestral ligado a esse tipo de música, a chamada *jazz-band*, que “obrigava a importar o instrumento básico: a bateria compacta [...], à base de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal, o que permitia diferentes efeitos sonoros conforme o emprego de baquetas ou vassourinhas metálicas na percussão”.<sup>789</sup> Em relação a essas mudanças, o Centro Musical do Rio de Janeiro lamenta a diminuição das orquestras da cidade, bem como a demissão sobretudo dos que tocavam oboé, fagote, trompa e bumbo, substituídos, por exemplo, pelo saxofone, pelo banjo, pela bateria americana e inclusive pelo piano.<sup>790</sup> Mesmo assim, institui em 1928 um novo tipo de orquestra em seus quadros, a *jazz-band*, que deveria ter o mínimo de treze instrumentistas, “de forma a se poder amparar os naipes prejudicados com tal organização”.<sup>791</sup> Em 1929, a situação dos músicos que tocavam os instrumentos mais tradicionais é tão delicada que o Centro Musical do Rio de Janeiro resolve “dispensá-los do pagamento das porcentagens de funções e dos juros sobre os vales de adiantamento”.<sup>792</sup>

Em Porto Alegre, o Centro Musical não se manifesta em relação ao *jazz* em seu Livro de Atas, apesar de a moda ter chegado por aqui já em 1926, quando surge o Jazz Espia Só. Segundo Hardy Vedana, o Espia Só teria surgido por volta de 1923, com o nome de Regional Espia Só, mas em 1926 o conjunto antes composto por flauta, violão de seis cordas, cavaquinho/bandolim, violão, violino, ganzá e caixa clara, passa a ser constituído por instrumentos mais adequados para o novo repertório: sax alto/flauta, sax soprano, pistão, trombone de pistons, bateria, baixo/tuba, banjo e percussão.<sup>793</sup> É possível que em Porto Alegre, ao contrário do Rio de Janeiro, os músicos que passariam a tocar nas *jazz-bands* já fossem filiados ao Centro Musical, ou então que os sócios do Centro não se sentissem

---

<sup>786</sup> Ata de 15/11/1929.

<sup>787</sup> ESTEVES, 1996, p. 92-93.

<sup>788</sup> TINHORÃO, 1998, p. 254.

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>790</sup> ESTEVES, *op. cit.*, p. 84 e 96.

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>793</sup> VEDANA, 1987, p. 16-18.

ameaçados por eles, mas para afirmações do tipo ainda é preciso bastante pesquisa adicional. De momento, sabe-se que em 1930, por exemplo, é admitido como sócio o professor de saxofone Rosário Vecchio.<sup>794</sup>

A maior ameaça para os músicos porto-alegrenses não vem de outros músicos, mas da indústria cinematográfica. Na última sessão do ano de 1929, um sócio indaga ao presidente quais providências haviam sido tomadas pela diretoria “em face da situação precária que estava atravessando a classe com a projeção dos filmes sonoros em diversas casas de diversões desta capital, as quais já haviam dispensado as suas orquestras”. O presidente, talvez preocupado, responde que varias medidas haviam sido tomadas, todas tendo se revelado, porém, infrutíferas. Dada a situação, os sócios decidem elaborar um estudo da “situação aflitiva”, que se prolongaria ao longo do ano vindouro.<sup>795</sup>

A nova diretoria, eleita na mesma sessão, herdava um patrimônio elevado de 15:934\$000, e o saldo líquido em caixa de 11:474\$000. Apesar dos reveses, o Centro prosperava.

**Tabela 16 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1930)**

ANO	CARGO	NOME
1930 (eleita em 29/12/1929)	Presidente	Ricardo D’Aló
	Vice-presidente	Alessandro Gnattali
	Secretário	José Fortunato Corrêa
	Tesoureiro	Flávio Fortunato Corrêa
	Bibliotecário-arquivista	Carlos Barone
	Comissão de Sindicância	Waldemar Marconatto, Carlo Cimino, Pascoal Pesce.
	Conselho Fiscal (15/03/1930)	Armando Martau, Bruno Mascarenhas, Luiz Macedo Cunha.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

A primeira reunião do ano, logo após a nomeação de um Conselho Fiscal que se responsabilizaria pela verificação das arrecadações e da distribuição de socorros, decide que o Centro manteria, “semanalmente, um anúncio nos jornais locais, encarregando-se de organizar orquestras para todo o gênero de trabalho concernente à profissão”.<sup>796</sup> Com as dificuldades vividas pelos sócios, era de novo necessário que o Centro os agenciasse.

É estranho não haver, em todo o primeiro semestre de 1930, novas menções às demissões nos cinemas. É possível que a situação tivesse se estabilizado, que nem todos os estabelecimentos

<sup>794</sup> Ata de 07/06/1930. Mais adiante na década de 1930, Vecchio e outros sócios do então Sindicato Musical participarão de conjuntos de *jazz*. É possível confrontar nomes do Sindicato com os vários músicos citados por Hardy Vedana (VEDANA, 1987).

<sup>795</sup> Ata de 29/12/1929.

<sup>796</sup> Ata de 15/03/1930.

tivessem adotado a nova tecnologia.<sup>797</sup> O patrimônio do Centro, por sua vez, segue crescendo (21:426\$200), bem como o saldo em caixa (16:966\$200).<sup>798</sup>

Apenas em novembro daquele ano é que a diretoria recebe um ofício assinado por 25 sócios solicitando a convocação de uma assembleia geral extraordinária, “para tratar de alguma deliberação para proteger os associados desocupados”. Com isso, a diretoria expede um ofício “à Sociedade Orquestral de Buenos Aires, solicitando estatutos, relatórios e as bases da convenção estabelecida entre a Sociedade e as empresas de filmes sonoros para o restabelecimento das orquestras nos cinemas”. Enquanto isso, os sócios Emílio Sarni, Affonso Rousselet, Radamés Gnattali, Luís Cosme e Lúcio Gomes de Oliveira seguem para o *front*, incorporados às forças revolucionárias.<sup>799</sup>



**Figura 13** – Despedida para o *front*. Da esquerda para a direita, o terceiro é Alessandro Gnattali, os dois últimos são Luís Cosme e Radamés Gnattali.  
(<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>).

<sup>797</sup> Sabe-se, por exemplo, que em 1931 o “film sonoro” é muitas vezes referido nos anúncios dos cinemas, levando a pensar que se trata de um serviço especial. Por outro lado, também em 1931 cinemas como o Ypiranga, Capitólio, Palácio e thalia anunciam a chegada e instalação de aparelhos sonoros (podem tratar-se, é claro, apenas de aperfeiçoamentos dos antigos sistemas em uso). Cf. NÚCLEO EM PESQUISA EM CINEMA – MUSECOM. **Programa de Pesquisa acerca da História do cinema gaúcho do Setor de Cinema do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa**. Disponível em: <<http://nucleodepesquisaemcinema-musecom.blogspot.com/>>. Acesso em: 07 dez. 2010.

<sup>798</sup> Ata de 06/07/1930.

<sup>799</sup> Ata de 01/11/1930.

Antes da dita sessão de assembleia geral extraordinária, é convocada uma sessão extraordinária de diretoria, em que é referido o pedido de demissão coletiva de 24 sócios, que, como se ficará sabendo na próxima ata, são todos componentes da Banda Municipal de Porto Alegre: Cimino Carlos, Nicola Jacona, José Pappa, Vasta Nicola, Nunzio di Bartolo, Guido D'Angelo, Benedetto Pulverenti, Alfredo Gaeta, Vincenzo Galéa, Felippo Randazzo, Angelo Merolillo, Léo Salvatore, Alfredo Bivana, Julio. O. Grau, Rosario Vecchio, Salvatore Merolillo, Guilherme Knopp, Affonso Torino, Otto Fricke, José Spazzalla, Ricardo Brozensky, Eugenio Bonocore, Juan Leonardi e Antônio Ferrari.<sup>800</sup>

O episódio que leva ao pedido de demissão coletiva da Banda Municipal é o seguinte: o Centro Musical, apoiando uma iniciativa da Sociedade de Cultura Artística [*sic*], solicitara junto com esta sociedade a importância de 250:000\$000 (duzentos e cinquenta contos de réis) anuais ao Intendente Municipal (Alberto Bins, portanto), “para a organização de uma orquestra sinfônica para realizar concertos públicos aproveitando os elementos locais de valor”.<sup>801</sup> Devido ao emprego indiferenciado, sobretudo na imprensa, dos nomes das sociedades, fica difícil reconhecer se estão falando da Sociedade de Cultura Musical ou do Centro de Cultura Artística. Ao que tudo indica, no entanto, se trata da Sociedade de Cultura Musical, pois no ano seguinte consta um voto de louvor e agradecimento a Tasso Corrêa (um dos idealizadores da Sociedade de Cultura Musical e seu diretor-artístico), “pelo desprendimento e abnegação com que vem trabalhando junto aos poderes competentes para a organização de uma orquestra sinfônica nesta capital”.<sup>802</sup> Este seria, para o Centro, o “único meio de minorar a situação dos nossos músicos desempregados”.<sup>803</sup> O pedido de criação de uma orquestra subvencionada pela municipalidade, em 1930, vai de encontro aos interesses da Banda Municipal, que era a atual subvencionada pela municipalidade e poderia perder seu posto em detrimento da orquestra sinfônica que seria formada. Os músicos da Banda, portanto, defendiam seus interesses contra os do próprio Centro de que faziam parte, demonstrando quem sabe a heterogeneidade do conjunto dos associados e a falta de verdadeiros interesses em comum na categoria.

No ano seguinte, 1931, um sócio propõe em ata a “reconciliação entre o sr. José Corsi e o Centro Musical, a fim de desfazer as impressões desagradáveis criadas com o incidente havido entre aquele senhor e o Centro Musical quando [este] pleiteou da Prefeitura uma subvenção para manutenção de uma orquestra sinfônica”.<sup>804</sup> Corsi provavelmente continuava na inspetoria da Banda Municipal em 1930, e pode ser que, quem sabe usando de sua influência junto à Banda Municipal, tenha contribuído para que o projeto do Centro Musical não fosse adiante. É preciso lembrar que no

---

<sup>800</sup> Ata de 30/11/1930.

<sup>801</sup> *Ibid.*

<sup>802</sup> Ata de 01/03/1931.

<sup>803</sup> Ata de 05/12/1930.

<sup>804</sup> Ata de 28/05/1931.



horizonte da proposta do Centro ao governo municipal, em 1930, talvez estivesse a própria Banda Municipal, que era uma prova da possibilidade de subvenção para um conjunto musical estável, haja vista que seus músicos desde 1926 constavam da folha de pagamento da municipalidade.

Em 1931, o incidente parece ter ficado para trás, pois Corsi é readmitido – por ter “manifestado o desejo de colaborar em benefício do Centro Musical”<sup>805</sup> – e o Centro passa a tentar dessa feita uma subvenção do governo do Estado.

A diretoria, reeleita em 1º de março de 1931 (com exceção de um membro da Comissão de Sindicância), decide encaminhar um memorial ao próprio Interventor Federal no Estado (o general Flores da Cunha, portanto), memorial este “organizado por um grupo de esforçados amigos da classe, solicitando a criação de uma orquestra sinfônica”.<sup>806</sup> Este continuaria sendo o “único meio de se minorar a situação premente em que se encontram os profissionais desta capital”.<sup>807</sup>

**Tabela 17 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1931)**

ANO	CARGO	NOME
1931 (eleita em 01/03/1931)	Presidente	Ricardo D’Aló
	Vice-presidente	Alessandro Gnattali
	Secretário	José Fortunato Corrêa
	Tesoureiro	Flávio Fortunato Corrêa
	Bibliotecário-arquivista	Carlos Barone
	Comissão de Sindicância	Waldemar Marconatto, Pascoal Pesce, João Ernesto Max Bischoff.
	Conselho Fiscal	Luiz Macedo Cunha, Bruno Mascarenhas, Armando Martau.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

Vale mencionar que no Rio de Janeiro, por exemplo, os músicos do Centro Musical daquela cidade também redigiam ofícios ao governo, na tentativa de obtenção de algum tipo de intervenção a seu favor. Em agosto de 1930, o prefeito da capital federal recebe um memorial em que são feitas as seguintes sugestões:

Isenção do pagamento do imposto correspondente à exibição de orquestras para as casas comerciais – bares, restaurantes, etc. – que mantenham conjuntos musicais compostos de cinco figuras ou mais (...); que em todos os cinemas que prescindam de orquestras para o seu funcionamento, por exibirem filmes falados ou sonoros, sejam os impostos aumentados em proporção tal que lhes acarrete despesa superior a que fariam mantendo orquestras com um mínimo de quinze figuras (...); tornar obrigatória para os espetáculos realizados em teatros da municipalidade a exibição de orquestras que pelo seu número e feição orgânica bem correspondem às exigências de ordem técnica (...).<sup>808</sup>

<sup>805</sup> Ata de 28/05/1931.

<sup>806</sup> Ata de 01/03/1931.

<sup>807</sup> *Ibid.*

<sup>808</sup> ESTEVES, 1996, p. 98.

As solicitações acima, bastante ousadas, nunca foram atendidas. O Centro Musical do Rio de Janeiro também tentava mobilizar seus contatos, enviando cartas às associações musicais de Lisboa e Buenos Aires em busca de ajuda, mas tampouco nesses países havia algum tipo de lei que impedisse a invasão dos filmes sonoros. Segundo Eulícia Esteves, aquela associação encontrou “bons aliados em alguns membros da Academia Brasileira de Letras que, visando proteger a língua nacional, discursavam contra a tal tecnologia da transmissão de sons nos cinemas”.<sup>809</sup> Como se sabe, não conseguiram frear o inevitável. Mesmo assim, no mesmo ano de 1930, em 8 de dezembro, uma comissão de músicos lidera uma *marche aux flambeaux*, ou seja, uma passeata, que entrega ao presidente Getúlio Vargas um memorial com suas reivindicações:

A classe musical do Rio de Janeiro pede vênica para expor a V. Excia. a situação angustiosa em que vem se debatendo de longa data, já por diversos fatores em detrimento de sua atividade, já pelo completo abandono em que o governo deposto deixou os seus justos clamores e pedidos de novas leis que viessem regular o trabalho dos músicos nacionais, entregues à sua própria sorte desde o dia em que o filme falado e musicado invadiu o nosso país, crescendo a circunstância antipatriótica da preferência dada sempre pelas nossas autoridades de então aos músicos estrangeiros, os quais, pelo menos, recebiam a incumbência da organização dos conjuntos orquestrais, auferindo com isso a parte maior dos proventos, com especialidade os não latinos, para quem sempre se deu uma preferência desanimadora para os artistas patricios e os demais latinos já com eles identificados.

Hoje, que Deus, em toda sua magnanimidade, olhou para a nossa Pátria, que vemos surgir um Brasil novo sob a chefia de um filho ilustre, impoluto e altamente patriota na pessoa de V. Ex.<sup>a</sup>, que já tanto fez pelo direito de propriedade artístico-literária e pela classe dos artistas do Brasil, quando no exercício do seu mandato de deputado federal, vimos num desafogo natural fazer ver a V. Ex.<sup>a</sup> as condições horríveis em que a nossa classe se encontra, mesmo com a fome quase batendo às portas dos lares, sem descobrirmos meios próprios para as debelar, por nos faltar, em absoluto, onde empregarmos a nossa atividade.

Permita-nos apresentar a V. Ex.<sup>a</sup>, entre outras sugestões, as seguintes, com o fim de minorar de pronto o sofrimento da classe:

1. Atendendo a que, na maioria, os músicos brasileiros são também compositores, a obrigatoriedade da inclusão de dois terços de música brasileira em todo e qualquer programa das casas de diversões, com uma cabal execução da grande lei número 18.527, de 10 de dezembro de 1928, chamado Lei Getúlio Vargas, impelindo ao pagamento de direitos todas as sociedades de rádio, cafés e outros estabelecimentos que possuam vitrola, os quais se têm furtado até hoje a esse pagamento por mera condescendência das autoridades incumbidas de zelar pelo fiel cumprimento dos dispositivos legais que, uma vez em plena execução, viriam assegurar à grande classe dos músicos-autores, cujos interesses estão confiados a essa bela organização que é a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, encarregada de defender e arrecadar os direitos de autor.

2. Regulamentar a questão importante dos filmes sincronizados, os quais têm sido aceitos em certos países sob bases visando à proteção dos músicos nacionais, quer pela obrigatoriedade de conservação de orquestras típicas nacionais nos salões de espera, ou nos salões de exibição, quando aqueles não existem, com o

---

<sup>809</sup> ESTEVES, 1996, p. 99.

louvável intuito de divulgação da música do país durante os intervalos, quer lançando impostos pesados para esse gênero de filme.

3. Obrigatoriedade das casas editoras de fazerem confeccionar convenientemente nas suas edições de papel as músicas brasileiras, a exemplo do que se pratica em outras nações, principalmente na América do Norte, onde todas as composições musicais são primorosamente orquestradas nas suas edições, dando lugar, assim, à preferência do mundo inteiro pelas produções musicais daquele país, com particularidade entre nós, onde, anualmente, se escoam uma soma avultada para lá, como disso podem dar prova todos os chefes de conjuntos orquestrais para música ligeira que se vêm obrigados a essa aquisição constante, por não encontrarem no nosso mercado a música brasileira devidamente orquestrada, o que traria frutos, sob todos os pontos de vista, patrióticos.

Enfim, V. Ex.<sup>a</sup>, na sua alta clarividência e no seu propósito firme de renovar o nosso Brasil muito querido, garantindo, antes de mais, a existência menos dificultosa e o trabalho para os filhos do país, como vai dando provas irrefutáveis, com os seus primeiros atos, principalmente com o da criação do novo Ministério do Trabalho, saberá avaliar a situação aflitíssima em que se acha, a tremenda crise por que está passando, há tanto tempo em todos os ramos. Assim sendo, a classe dos músicos brasileiros, ao mesmo tempo em que apresenta a V. Ex.<sup>a</sup> as suas mais respeitadas homenagens, com os protestos de inteira solidariedade, espera merecer de V. Ex.<sup>a</sup> a honra de sua atenção e o seu favor de eminente homem de Estado.<sup>810</sup>

Vários músicos populares participavam da comissão (Pixinguinha, Donga), e é provável que sócios do Centro Musical do Rio de Janeiro tivessem tomado parte na manifestação, pois constavam pedidos de regulamentação, proteção e melhorias em todo mercado da música nacional. Em relação ao cinema sonoro, vê-se que o pedido de manutenção das orquestras é feito, mas para o momento dos intervalos, ou nas salas de espera. Os filmes sonoros não mais admitiriam a presença concomitante de música ambiente. O memorial dos músicos cariocas, como se pôde ver, não deixa de afirmar que a situação dos músicos era aflitiva, e que se passava por um sério momento de crise na profissão.

Mas não era somente aos poderes públicos que os músicos apelavam. A opinião pública também podia ser mobilizada, sobretudo através de canções, que no entanto não eliminariam o caráter irreversível das transformações vividas por aqueles anos. Data de 1930 a letra de *O Cinema Falado*, de um certo Luís Silva, que propõe um verdadeiro boicote à nova tecnologia cinematográfica:

Eu ouço falar  
E com muita razão  
Que o cinema falado  
É uma exploração

O povo gasta o dinheiro  
Para nada compreender;  
É uma enorme gritaria  
Que nos faz ensurdecer:  
Acabaram com a música que ao povo alegrava

<sup>810</sup> Apud CABRAL, 1997, p. 138-139.

Para ouvir falar inglês,  
Era só o que faltava!

Este cinema falado  
É uma grande cavação  
Tirando dos pobres músicos  
O seu próprio ganha-pão.  
Deixando muitas famílias  
Sem ter nada que comer,  
O tal cinema falado  
Foi o que veio aqui fazer

O povo devem deixar  
De irem no cinema falado  
Em protesto aos pobres músicos  
E não ser tão explorado.  
Todo cinema falado  
Devia de se acabar,  
O cinema divertido  
É o que tem música a tocar.<sup>811</sup>

Não são todos, de fato, que aplaudem incondicionalmente a nova tecnologia, como parece ser o caso do cronista porto-alegrense Theodemiro Tostes, que em crônica intitulada *Cinema falado*, no jornal *Diário de Notícias*, lança mão da imagem de um homem silencioso e taciturno, que apesar de sombrio era considerado por todos inteligente, genial e talentoso, mas quando finalmente abre a boca não tem muito a dizer, suscitando a seguinte observação: “Foi para isto, afinal, que este sujeito abriu a boca?”<sup>812</sup>

Em Porto Alegre, enquanto não se obtinha resposta dos poderes públicos, tentavam-se outras maneiras para ocupar profissionalmente os sócios do Centro Musical. O sócio Corte Real apresenta a seguinte proposta:

Havendo uma comissão de amigos da classe musical dirigido ao Exmo. Sr. Interventor Federal neste Estado um memorial solicitando uma subvenção para a organização de uma orquestra sinfônica, em cuja vaga serão colocados 30 sócios do Centro, melhorando assim a situação precária em que se encontram os profissionais desta capital, e sendo dos fins do Centro auxiliar os seus associados, vinha sugerir à Assembleia [do Centro Musical] a concessão de 5:000\$000 para realização de alguns concertos sinfônicos, ficando por esta forma demonstrada a eficiência dos professores de Porto Alegre, sob direção de um maestro do Rio ou S. Paulo, com programas completamente novos para esta capital.<sup>813</sup>

O objetivo, além de dar trabalho aos sócios, é mostrar ao público a excelência da orquestra do Centro, mas a proposta é rejeitada por se tratar de “quantia muito elevada e representar a quarta

<sup>811</sup> *Apud* TINHORÃO, 1972, p. 241-242. Noel Rosa também comporia uma música abordando a invasão cinematográfica, mas na fala do dia a dia, intitulada *Não tem tradução (Cinema Falado)*.

<sup>812</sup> CINEMA Falado. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 21 mar. 1931.

<sup>813</sup> Ata de 14/04/1931.

parte do fundo de caixa da Sociedade”.<sup>814</sup> Na verdade, ao que tudo indica o Centro Musical nunca tivera tanto em seus fundos – no início do daquele ano, o patrimônio chegava a 24:111\$400 e o saldo líquido disponível a 19:651\$400.<sup>815</sup> Mesmo assim, a proposta parece ter sido considerada ousada demais – precisaria prever, por exemplo, gastos com compras de partituras e contratação e transporte dos ditos regentes de fora do Estado. Talvez não fosse um bom momento para se pensar grande. Corte Real, então, em vista da recusa de sua proposta, sugere “a decretação de uma moratória de 6 meses”, que é aceita. Assim, todos os pagamentos de mensalidades e comissões ficam suspensos de 1º de abril a 30 de setembro.<sup>816</sup> O mesmo tipo de concessão já fora feito no Rio de Janeiro, como visto anteriormente, e não deixa de ser uma maneira de poupar os músicos que deviam ter tido suas remunerações drasticamente reduzidas.

Outro sócio, o maestro Roberto Eggers, propõe a organização de uma orquestra que execute concertos sinfônicos nos teatros locais, com remuneração para seus integrantes conforme os resultados obtidos.<sup>817</sup> A proposta é aceita, “com grande satisfação”. Os sócios do Centro Musical não devem ter se dado conta que parecem voltar no tempo, quando da organização dos primeiros conjuntos orquestrais pelo Centro Musical, sem cachês fixos e com dependência do êxito das bilheterias. Nesse quesito, pouco se avançara em dez anos de existência.

É provável que a orquestra organizada por Roberto Eggers tenha sido a Grande Orquestra de Concertos Sinfônicos regida por ele quando da estreia do palco do novíssimo Cine-Teatro Imperial, recém inaugurado em 18 de abril. Ironicamente, o palco de um cinema com exibições sonoras acolhia os músicos da orquestra de “31 professores, perfeitos executantes da sublime arte de Beethoven”, que proporcionariam “30 minutos de boa música”.<sup>818</sup> A imprensa celebra a iniciativa da “Empresa do Imperial”, mas não é impossível que a ideia tenha surgido por sugestão do próprio Eggers. As apresentações da orquestra começam em 8 de maio e seguem até o dia 12. Qualquer que tenha sido o arranjo entre os músicos e a empresa cinematográfica, a imprensa sempre destaca a vigência dos preços comuns de entrada, sem qualquer tipo de alteração.

---

<sup>814</sup> Ata de 14/04/1931.

<sup>815</sup> Ata de 01/03/1931.

<sup>816</sup> Ata de 14/04/1931.

<sup>817</sup> Ata de 14/04/1931.

<sup>818</sup> ROBERTO Eggers e sua grande orquestra de artistas porto-alegrenses vai inaugurar o palco do Imperial. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 06 mai. 1931.



**Figura 14** – O maestro Roberto Eggers à frente de seu conjunto orquestral, que inaugurará o palco do Cine-Teatro Imperial. (Diário de Notícias, Porto Alegre, 07 mai. 1931).

Possivelmente seguindo o exemplo da colega Empresa do Imperial, a Empresa Sirângelo Irmãos anuncia para 31 de maio outro “Grande Concerto Sinfônico”, com a participação da “orquestra de 45 professores dirigida pelo maestro patrício Roberto Eggers”.<sup>819</sup> Dessa vez, ao contrário do arranjo no Imperial, não parece haver projeção de um filme sonoro logo depois da apresentação da orquestra. O concerto em si é o espetáculo da noite, com a participação dos cantores Elsa Bersani Tschoepcke e Armando Meconi e a cobrança de ingressos.

O jornal *Correio do Povo*, em seu elogio à iniciativa do Imperial, dá provas de que a situação dos músicos, que periclitava, era conhecida do restante da cidade.

[E]ssa empresa teatral fez com que reaparecessem os nossos músicos – que de uns tempos a esta parte, estavam afastados dos centros de diversões, dando a impressão de que Porto Alegre era uma cidade sem orquestras.

Efetivamente, com o advento do cinema sonoro, as boas orquestras foram terminando pouco a pouco. E agora, com a recente suspensão dos concertos da Banda Municipal, a situação dos artistas musicistas tornou-se mais grave e, por conseguinte, difícil.<sup>820</sup>

<sup>819</sup> COLISEU. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 31 mai. 1931. Anúncios.

<sup>820</sup> OPTIMA iniciativa. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 mai. 1931. Theatros.

Os músicos da Banda Municipal, que não faz muito tinham pedido demissão coletiva do Centro Musical, também passavam por maus momentos. Em 28 de abril de 1931, poucos dias antes da inauguração do palco do Imperial, ela é provisoriamente suspensa, para se formular uma organização mais “de acordo com as possibilidades financeiras do momento”<sup>821</sup>. O prefeito Alberto Bins tentara um entendimento com os músicos, consultando-os sobre a possibilidade de aceitarem uma redução em seus salários, mas não fora atendido. No dia 1º de maio seria ouvido o último concerto do conjunto<sup>822</sup>, que viria a ser reorganizado em novembro do mesmo ano, mas com “sensível *reductio* nos elementos instrumentais”.<sup>823</sup> O problema todo se devera, segundo um defensor da Banda na imprensa, ao fato de que o governo alegava monotonamente o estribilho de que a mesma precisava “deixar de pesar aos cofres administrativos”.<sup>824</sup> O que dizer de uma orquestra sinfônica, então?

Note-se que ao pedir a subvenção estatal para uma orquestra, os músicos porto-alegrenses do Centro Musical estavam se afinando com o que vinha acontecendo no Rio de Janeiro, por exemplo. Em maio de 1931 era oficialmente criada pelo Interventor Federal do então Distrito Federal, Adolfo Bergamini, a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. As atividades da dita orquestra iniciariam em 5 de setembro, com um concerto regido pelo maestro Francisco Braga. Dela participariam, recrutados por concurso, 59 instrumentistas e um arquivista. Pelo menos dois músicos gaúchos se destacam entre os músicos fundadores da orquestra, o violinista Augusto Vasseur e o violoncelista Pascoal Fossati.<sup>825</sup> Apesar da não participação direta do Centro Musical do Rio de Janeiro no episódio, consta que

[s]egundo o regulamento da orquestra, que consta da lei municipal, a admissão de professores ao quadro efetivo se daria mediante concurso de provas e títulos, e um desses títulos a serem levados em consideração em caso de igualdade de classificação de candidatos nas provas era o de membro do Centro Musical do Rio de Janeiro. Outro requisito importante para quem quisesse disputar o emprego era ser integrante da Sociedade de Concertos Sinfônicos [...].<sup>826</sup>

Em Porto Alegre, parece não ter havido semelhante reconhecimento a associações musicais. O Centro Musical, pelo menos, nunca parece ter se preocupado com a questão da regulamentação da formação dos músicos ou de seus sócios. No âmbito corporativo, acaba-se o ano e inicia-se outro sem que novas sessões, desde maio, sejam registradas em ata. A nova diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense é eleita e empossada na primeira sessão do ano, em 17 de janeiro de 1932.

<sup>821</sup> A BANDA Municipal. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 abr. 1931.

<sup>822</sup> FECHOU-SE uma Escola. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03 mai. 1931.

<sup>823</sup> BANDA Municipal. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 nov. 1931.

<sup>824</sup> NOTAS... musicais. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 04 dez. 1931.

<sup>825</sup> ESTEVES, 1996, p. 103-104.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 103.

Apresentado o balancete do ano anterior, constata-se o depósito de 19:864\$200 depositados no Banco do Rio Grande do Sul.

**Tabela 18 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1932)**

ANO	CARGO	NOME
1932 (eleita em 17/01/1932)	Presidente	Arduíno Rogliano
	Vice-presidente	Gustavo E. Corseuil
	Secretário	Heitor Manganelli
	Tesoureiro	João E. M. Bischoff
	Bibliotecário-arquivista	Augusto Belletti
	Comissão de Sindicância	Júlio Oliva, Cafiero Gasparello, José Sílio Grandi.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

A primeira manifestação do novo presidente acontece no sentido de “revogar os atuais estatutos e dar uma nova orientação à Sociedade”, haja vista que as dificuldades do momento não estavam sendo sanadas.

As quatro atas registradas em 1932 são extremamente confusas, e apesar da condição de desemprego dos músicos de cinema, duas sessões ocorrem no Cine-Teatro Baltimore (recém inaugurado em 2 de setembro de 1931, com uma “excelente orquestra de 10 professores” na sala de espera, no dia da estreia<sup>827</sup>) e uma no Cine-Teatro Variedades. Em sessões bastante conturbadas e atas mal escritas, o que se depreende é que o presidente propõe a dissolução do Centro Musical e o dividendo do dinheiro em caixa, proposta essa que a maioria dos sócios aceita, com exceção de alguns espíritos mais exaltados, como o sócio Pascoal Pesce (diálogos acalorados deste com o sócio Waldemar Marconatto quase levam à suspensão dos trabalhos). O sócio Flávio Corrêa, por exemplo, diz que “já que a Diretoria passada nada soube fazer com um saldo de 20:000\$000 em caixa, seria justo que o Centro fosse extinguido”.<sup>828</sup> A primeira parcela do dividendo é de fato entregue, e o secretário Heitor Manganelli, em nome do presidente, lamenta a situação toda pela qual se passava, dizendo que

era intuito da Diretoria fazer uma campanha entre todas as sociedades para conseguir todos os trabalhos, mas para tal fim era necessário voltar ao regime antigo, cobrando a mensalidade, e se no caso desta proposta não ser aceita, somente restava à última fazer o dividendo do resto do numerário que tem em caixa, no qual a maioria dos sócios aguardavam com todo interesse.<sup>829</sup>

Pedindo à assembleia geral reunida extraordinariamente o seu parecer, esta concorda em se fazer o restante do dividendo, contra um único voto, do sr. Pesce.

<sup>827</sup> CONSTITUIU uma brilhante nota de sucesso a inauguração do Cine-Teatro Baltimore. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 05 set. 1931. Cine-Diário.

<sup>828</sup> Ata de 21/02/1932.

<sup>829</sup> Ata de 10/07/1932.



Por incrível que pareça, um ano depois, em 25 de julho de 1933, o Centro Musical Porto-Alegrense se reúne novamente. Como se nada tivesse acontecido (não restaram outros registros do que pode ter acontecido nesse um ano, afinal), a ata anterior é lida e aprovada, e passa-se ao expediente, que consta de um ofício da Sociedade Gondoleiros convidando uma comissão para seu concerto. Depois, é organizada a chapa oficial para o ano 1933-1934, e se delibera que as eleições ocorrerão em 10 de agosto daquele ano, no salão do Palacete Rocco, com início às 14 horas em ponto.

**Tabela 19 – Diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense (1933)**

ANO	CARGO	NOME
1933 (aparentemente não-eleita, chapa constituída em 26/07/1933)	Presidente	Flávio Corrêa
	Vice-presidente	Roberto Eggers
	Secretário	Sebastião Tosto
	Tesoureiro	José Corrêa
	Bibliotecário-arquivista	Cafiero Gasparello
	Comissão de Sindicância	Waldemar Marconatto, José Woltz e Augusto Belletti.

Fonte: Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense.

Nada mais consta no Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense. O registro oficial da existência do Centro cessa abruptamente, sem ser possível apurar quando ou como este foi extinto. Das 150 folhas do Livro de Atas iniciado em 31 de janeiro de 1920, tinham sido utilizadas 145.

## EPÍLOGO

A 15 de setembro de 1934 é iniciado um novo Livro de Atas, por ocasião da instalação do Sindicato Musical de Porto Alegre, “de acordo com as leis vigentes”, para vantagens da categoria.<sup>830</sup> Após a discussão dos estatutos, artigo por artigo, estes são aprovados pelos 56 músicos presentes e se procede à eleição da primeira diretoria, que fica assim constituída:

**Tabela 20 – Diretoria do Sindicato Musical de Porto Alegre (1934)**

ANO	CARGO	NOME
1934 (eleita em 15/09/1934)	Presidente	Roberto Eggers
	Secretário	Carlos Lippmann
	Tesoureiro	Bruno Mascarenhas
	Conselho Fiscal	Júlio Oliva, Júlio Grau e Sebastião Santos.
	Suplentes	Romeu Fossati, Léo Schneider, Alvim Beroldt, Rodrigo da Costa Monteiro.

Fonte: Livro de Atas do Sindicato Musical de Porto Alegre.

<sup>830</sup> Ata da Sessão da Assembleia de Instalação. (Livro de Atas do Sindicato Musical de Porto Alegre).

Vários ex-sócios do Centro Musical Porto-Alegrense participam da diretoria desse novo formato da agremiação. Na verdade, a maioria dos membros do Sindicato Musical seria composta por membros do agora extinto Centro Musical, como se pode ver pela relação de músicos que integram a primeira orquestra formada pelo Sindicato, que tocaria num Festival com o intuito de levantar fundos para a oficialização do sindicato junto ao Ministério do Trabalho:

Componentes da Sinfônica

Maestro Roberto Eggers	
Augusto Belletti	Germano Beruer
Cesar Fossati	Pascoal Pesce
Carlos Lippmann	Carlos Kromer
Cafiero Gasparello	Mário Peixoto
Edmundo Damm	Eugênio Kroll
Manuel Tovar	Ricardo Brozensky
Walter Schulz	Mathias F. Corrêa
João Anschau Netto	Waldemar Marconatto
Erich Feix	Sebastião Tosto
Henrique Ledwon	Arno Matte
Theodoro Clemens	José Papalardo
José Sílio Grandi	Clotário Barboza
Romeu Fossati	Waldemar Zarzycki
Júlio Oliva	Alessandro Gnattali
Alfredo Hauck Filho	Affonso Torino
Edmundo Haslinger	José Pappa
Jayme Torres do Valle	Eduardo Constantino
Sebastião Santos	Otto Fricke
Maurício Kothar	Ivan Makaroff
Alexandre Meneghini	Manoel A. de Oliveira
Ernani Gnattali	Alfredo Gaeta
Arthur Sempé	Bruno Mascarenhas
Camilo Fossati	Arthur Elsner

O Sindicato Musical de Porto Alegre, no entanto, não terá vida longa. Em 23 de maio de 1935 é dissolvido. A *causa mortis*, segundo o Livro de Atas, é o fato de “60% dos sócios fundadores não terem o comprovante necessário da profissão”.<sup>831</sup> Para a oficialização do sindicato, seria preciso seguir a lei à risca, e ao que tudo indica nem todos possuíam sua carteira profissional.<sup>832</sup>

No mesmo dia 23 de maio, no entanto, inicia-se nova ata, no mesmo Livro, intitulada “Ata da sessão da assembleia de instalação e reorganização”. Reunidos 46 músicos, que representariam “a 3ª parte dos profissionais do ramo na localidade”, decide-se pela reinstalação do Sindicato Musical de Porto Alegre. A primeira diretoria, cujo mandato terminará em 23 de maio de 1938, é eleita:

<sup>831</sup> Ata de 23/05/1935.

<sup>832</sup> Fica a lacuna, aqui, de não se conseguir especificar o que de fato era essa carteira profissional dos músicos da época.

Tabela 21 – Diretoria do Sindicato Musical de Porto Alegre (1935)

ANO	CARGO	NOME
1935 (eleita em 23/05/1935)	Presidente	Airam Pacheco
	Secretário	Carlos Lippmann
	Tesoureiro	Bruno Mascarenhas
	Conselho Fiscal	Júlio Oliva, Júlio Grau e Sebastião Santos.
	Suplentes	João Anschau, Ernani Fogaça, Alvin Beroldt, Américo Leite de Castro, Camilo Fossati, Waldemar Marconatto, Roberto Eggers.

Fonte: Livro de Atas do Sindicato Musical de Porto Alegre.

A partir daí, se inicia a trajetória do Sindicato Musical de Porto Alegre. Em 1941, este será reconhecido sob a denominação de Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, representante da respectiva categoria profissional na base territorial do município de Porto Alegre.<sup>833</sup> Em 1985, receberá autorização para estender sua base territorial para todo o estado, passando a chamar-se Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul.<sup>834</sup> Até hoje este sindicato remonta suas origens à histórica sessão de 31 de janeiro de 1920, nos altos do Café Colombo.

<sup>833</sup> JUSBRASIL Diários Oficiais. **Diário Oficial da União de 20/11/1941, p. 36, seção I.** Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2611288/dou-secas-1-20-11-1941-pg-36>>. Acesso em: 24 ago. 2010.

<sup>834</sup> SINDICATO dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul. **Jornal on-line.** Disponível em: <<http://www.sindimusirs.com.br/jornal.htm>>. Acesso em: 8 jul. 2010.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Os problemas não resolvidos, colocados para os homens de uma certa época pelas falhas de suas instituições profissionais, são, em outras palavras, uma parte tão essencial da história dessas instituições quanto as próprias soluções. Em retrospecto, estas só ganham sentido quando vistas em conjunto com aqueles. Se, por trás da face mais impessoal, alguém se vê frente a frente com pessoas lutando, geralmente em vão, para ajustar a estrutura institucional que herdaram, com todas as suas incongruências, ao que elas sentem ser suas próprias necessidades, então se dissipa a atmosfera que tão freqüentemente cerca velhas instituições nos livros de história, uma atmosfera de peças de museu. Nesse sentido, as pessoas do passado estão no mesmo patamar que nós; ou melhor, nós estamos no mesmo patamar que elas.*<sup>835</sup>

Ao considerar a atuação dos músicos no contexto histórico brasileiro do início do século XX, se poderia pensar que estes não parecem preocupados em enfatizar a natureza profissional de sua atividade, visto não ser francamente conhecida a atuação de músicos fora de seus contextos performáticos. Talvez eles se beneficiassem se o fizessem, diria alguém mais interessado com a sorte da categoria. O que se procurou mostrar com este trabalho, no entanto, foi que os músicos procuravam sim se definir profissionalmente no mundo do trabalho, provavelmente tentando afastar-se das décadas passadas do século anterior, em que a música esteve ligada sobretudo ao amadorismo e ao diletantismo doméstico.

Tratou-se, aqui, de música urbana e secular (quer dizer, não de música folclórica e sacra), e viu-se que o trabalho remunerado para os instrumentistas do início do século XX esteve ligado sobretudo ao entretenimento, acontecendo em ambientes fechados como teatros, cafés, cinemas e salões de baile. A exceção mais significativa foi o professorado, que podia acontecer em escolas ou em casa.

Em seus empregos como instrumentistas, os músicos tinham colocações sazonais nas orquestras dos teatros e companhias de operetas, ou colocações mais estáveis, ao que tudo indica, nas orquestras das salas de cinema silencioso. Como se viu, no entanto, os músicos precisavam construir uma carreira como um verdadeiro *patchwork* de ocupações, combinando diversos tipos de emprego para conseguirem prover sua subsistência.<sup>836</sup> Muitos podiam inclusive expandir suas atividades para além das puramente musicais, como a *performance*, o professorado ou a composição, tornando-se editores ou vendedores de partituras e instrumentos, por exemplo.

---

<sup>835</sup> ELIAS, 2001, p. 92.

<sup>836</sup> Deborah Rohr é quem fala nas carreiras *patchwork* dos músicos que estuda. Apropriei-me da imagem. (ROHR, 2001, p. 120).

Para os instrumentistas do início do século XX, no entanto, não havia garantias de emprego regular de fato (como certamente terá acontecido com outros setores de atividade também), sendo que as principais fontes de insegurança empregatícia deviam ser a competição de outros instrumentistas, os problemas financeiros dos teatros ou instituições contratantes, e a doença. Daí a necessidade, sentida pelos próprios agentes, de organização entre os músicos e de criação de uma associação de caráter mutualista como o Centro Musical Porto-Alegrense, entidade que foi o foco do estudo.

Além do caráter organizativo de tipo sindical, o Centro Musical manteve ações assistencialistas e previdenciárias e, ainda, procurou desenvolver o gosto artístico-musical da população da cidade, através de concertos sinfônicos de música erudita, considerada a manifestação musical mais refinada e elevada. Parece haver uma diferença de *status* entre os músicos empregados em orquestras de teatros e centros de diversões, por um lado, e os músicos empregados em orquestras de concertos e festivais sinfônicos, por outro. Não há uma clara linha divisória entre os dois tipos de emprego (sobretudo porque os mesmos instrumentistas tocam nos dois tipos de orquestras), mas a tentativa do Centro Musical Porto-Alegrense parece ter sido desenvolver o gosto da população pelo segundo tipo de música orquestral. O surgimento de outras associações musicais em Porto Alegre no mesmo período, com o mesmo tipo de preocupação educativa, como se viu, demonstra a preocupação e atuação dos músicos locais para que a música chamada erudita obtivesse maior penetração junto à sociedade.

Outra possibilidade implicada na criação do Centro Musical é que os músicos quisessem tornar suas carreiras socialmente mais aceitáveis, vinculando-as a concertos que gozavam de *status* mais elevado junto à população. Para afirmar isso com mais clareza, porém, faltam estudos históricos sobre gosto musical no Brasil, bem como estudos sobre o repertório executado pelas orquestras brasileiras, tanto sinfônicas quanto de centros de diversões. Seria significativo sobrepor estudos desse tipo a discussões sobre o *status* dos músicos no Brasil.

O Centro Musical Porto-Alegrense foi fundado pelos principais músicos da cidade na época, os quais vinham se destacando como professores, membros de associações musicais e instrumentistas ou regentes de orquestras de centros de diversões ou de orquestras sinfônicas eventualmente organizadas. O Centro Musical não procurava excluir os músicos estrangeiros residentes na cidade de Porto Alegre, tanto que muitos destes são sócios-fundadores. A única exigência era a residência na cidade por mais de três meses. Buscava-se algum tipo de controle do mercado local, necessário para se poder usufruir de *status* profissional<sup>837</sup>, mas os músicos estrangeiros não foram considerados uma ameaça profissional. O assunto é relevante e complexo

---

<sup>837</sup> ROHR, 2001, p. 13.

demais para que se avenge, em breves linhas conclusivas, uma explicação para o fato. Certo é que os músicos italianos se destacam nas diretorias do Centro Musical Porto-Alegrense, bem como alguns músicos alemães, espanhóis e tcheco-eslovacos. Uma investigação mais detalhada se faz necessária, ficando aqui uma sugestão para futuras pesquisas. Seria possível partir de informações sobre nomes, nacionalidades, instrumentos praticados, locais de trabalho e períodos de vida, por exemplo, para análises de tipo comparativo e estatístico como base para conclusões e generalizações, haja vista a não existência de documentos oficiais com dados numéricos ou descritivos.

Note-se que a tradição musical da cidade de Porto Alegre ao longo do século anterior, o XIX, já era uma tradição estrangeira<sup>838</sup>, e que tocar música sinfônica, ou seja, erudita, queria dizer tocar músicas da tradição europeia – música estrangeira, portanto, para cuja execução seriam mais habilitados os músicos de formação. Formação, nesse metiê, ainda era coisa rara no Brasil, mais ainda em música secular. Alie-se a isso, é claro, o fato de que no Rio Grande do Sul e em Porto Alegre a presença italiana e alemã, por exemplo no ramo comercial e associativo, para citar apenas dois, fazia da capital da cidade uma verdadeira cosmópole em 1920, contanto com 205 mil habitantes.<sup>839</sup> Por outro lado, havia falta de músicos na cidade para as tarefas musicais, e os que havia precisavam ser retirados das orquestras de que participavam nos centros de diversões (e substituídos às vezes por amadores ou alunos) para poderem participar das orquestras das companhias de operetas, completando seus elencos. O episódio de fundação da Banda Municipal também é indicativo dessa falta de músicos na cidade, sobretudo de sopros. O italiano José Corsi precisa viajar a Buenos Aires e à Itália para arregimentar músicos para o novo conjunto instrumental. Outro tipo de pesquisa futura a desenvolver seria sobre a aparente predominância de italianos nos instrumentos de sopro, e de alemães nos instrumentos de cordas e piano. Este parece ser o caso, mas ainda é precipitado se fazer generalizações antes de uma análise mais detalhada.

Em outro âmbito de abordagem, o Centro Musical se destaca como agente de uma pouco mencionada forma de patronato indireto, o patronato profissional. Muito diferente da realidade aristocrática do século XVIII europeu, em que como se viu a nobreza e o clero tinham papéis preponderantes na contratação e manutenção de grupos de músicos, a sociedade de mercado formulou outros mecanismos para a mesma finalidade. No começo do século XX, numa cidade como Porto Alegre, este é um problema que continua colocado. Uma proposta interessante para pensar o assunto é feita por Rohr, que define o patronato profissional como um arranjo que ocorria quando músicos ofereciam emprego a outros músicos, ou quando músicos apresentavam outros músicos a potenciais patrocinadores e alunos, ampliando seu leque de contatos para futuras oportunidades de

---

<sup>838</sup> LUCAS (1980) e RODRIGUES (2000) destacam alguns músicos dessa tradição estrangeira na cidade de Porto Alegre no século XIX.

<sup>839</sup> CONSTANTINO, 2008, p. 46.

contratação.<sup>840</sup> No caso porto-alegrense, os diretores das orquestras das casas de diversões ligadas ao Centro Musical eram responsáveis por seus instrumentistas, e é provável que fossem responsáveis pela contratação deles. O músico precisava ter boas relações profissionais e conexões, portanto, além de fazer parte do Centro. A principal inovação do patronato profissional era a colaboração entre os músicos para a organização de suas próprias orquestras, e, portanto, para o estabelecimento de relações mais independentes – profissionais e musicais – com o público.

O público, afinal, de fato exercia uma espécie de patronato indireto.<sup>841</sup> Músicos, empresários e editores de música se preocupavam muito com as preferências do público, que eram utilizadas como guias para decisões artísticas e contratações. Viu-se, no caso do Centro Musical, o episódio do fracasso financeiro das comemorações do centenário de morte de Beethoven, em 1927, quando um sócio sugere a realização de concertos vocais, não só instrumentais, para atrair mais a atenção do público com programas que seriam mais acessíveis. O que parece haver, nesse período, é uma maior popularidade da música vocal em relação à música instrumental. Além disso, empresários e donos de teatros que não eram músicos pareciam mais preocupados em conquistar o público do que em educá-lo. Daí talvez a percepção dos músicos do Centro Musical de assumir esse papel educador ao lado do de agenciador de seus associados.

Por outro lado, Rohr considera o patronato da classe-média o responsável pelo desenvolvimento do mercado de música na Europa.<sup>842</sup> A mediação principal era feita não através do concerto, mas da relação de ensino e aprendizado musical. Justamente uma das áreas de atuação do Centro Musical parece ter sido a ampliação desse circuito de ensino privado ou institucional (que levava sobretudo ao desenvolvimento de um mercado amador e diletante, como se viu), levando seus sócios a não dependerem apenas do professorado para sua subsistência. Mesmo assim, o Centro Musical às vezes levava seus sócios a tocarem gratuitamente, numa prática que se mostrava uma importante forma de auto-apresentação para se conseguir alunos para o magistério particular. O Centro Musical buscava, com essa exigência de trabalho gratuito, tornar sua orquestra conhecida, como numa espécie de vitrine do trabalho que posteriormente poderia ser contratado. Por outro lado, a decisão de tocar sem pagamento demonstra a fraqueza da profissão, que precisava recorrer a expedientes de limitação de gastos e custos para conseguir garantir a sobrevivência de uma série de concertos, por exemplo. Os músicos ainda demorariam para entender as exigências para adquirirem *status* ou autonomia profissional.

O Centro Musical Porto-Alegrense pode ser considerado, no que teve de mais importante, uma associação privada em busca de reconhecimento público à profissão. Para isso procurou

---

<sup>840</sup> ROHR, 2001, p. 56-57.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 51.

controlar uma fatia do mercado musical da cidade de Porto Alegre através do agenciamento de colocações para seus associados. Quando se torna sindicato, acaba adquirindo reconhecimento oficial, do Estado. Buscou um tipo de reconhecimento para a organização de músicos já profissionais. Nada buscou no sentido de organizar um controle sobre o licenciamento dos músicos em formação, provavelmente por acreditar que as instituições de ensino da época eram suficientes nesse sentido ou simplesmente por se colocar numa tradição de considerar o músico apenas como um técnico que precisa demonstrar perícia performática, independente de sua formação. Tampouco buscou obter a autoridade para tomar providências contra músicos não qualificados.

Mesmo assim, com a fundação do Centro Musical esboça-se uma visão de conjunto da categoria dos músicos, que, note-se, ainda não parecem ter uma noção exata do tamanho do mercado, em franca expansão, do qual fazem parte. Assim, a experiência do Centro Musical é eloquente não apenas para lançar luz sobre as possibilidades de se viver da música na cidade de Porto Alegre, mas também quando vista no âmbito amplo da prática musical brasileira e ocidental.



## REFERÊNCIAS

### LIVROS, ARTIGOS, TRABALHOS ACADÊMICOS

ALTMAN, Rick. The Silence of the Silents. **The Musical Quarterly**, vol. 80, n. 4, winter 1996, p. 648-718. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742402>>. Acesso em: 8 nov. 2010.

ANDERSON, Tim. Reforming “Jackass Music”: The Problematic Aesthetics of Early American Film Music Accompaniment. **Cinema Journal**, vol. 37, n. 1, autumn 1997, p. 3-22. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/1225687](http://www.jstor.org/stable/1225687)>. Acesso em: 02 nov. 2010.

ÂNGELO, Ivan. **85 anos de cultura: história da Sociedade de Cultura Artística**. Apresentação de José Mindlin. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

ANJOS, Marcos Hallal dos. Italianos e modernização: a cidade de Pelotas no último quartel do século XIX. **História em Revista**, Pelotas, vol. 5, dez. 1999, p. 1-10. Disponível em: <[http://www.ufpel.tche.br/ich/ndh/downloads/Marcos\\_Hallal\\_dos\\_Anjos\\_Volume\\_05.pdf](http://www.ufpel.tche.br/ich/ndh/downloads/Marcos_Hallal_dos_Anjos_Volume_05.pdf)>. Acesso em: 05 jan. 2011.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Coleção Debates, 163).

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômanos**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

BAPTISTA SIQUEIRA, J. **Ernesto Nazareth na música brasileira (ensaio histórico-científico)**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1967. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/nazareth/pesquisas/baptista\\_siqueira.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/nazareth/pesquisas/baptista_siqueira.pdf)>. Acesso em: 11 nov. 2010.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.

BAUMAN, Thomas. Musicians in the marketplace: the Venetian guild of instrumentalists in the later 18th century. **Early Music**, vol. XIX, n. 3, ago. 1991, p. 345-356. Disponível em: <<http://em.oxfordjournals.org>>. Acesso em: 11 set. 2010.

BEEEMAN, William O. The use of music in popular film: East and West. **Visual Anthropology Review**, vol. 4, n. 2, sept. 1988, p. 8-13. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/var.1988.4.2.8/abstract>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

BELARDI, Armando. **Vocação e arte**: memórias de uma vida para a música. Prefácio de José da Veiga Oliveira. São Paulo: Manon, 1986.

BERNHARD, Bernard. Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris. In: **Bibliothèque de l'école des chartes**, 1842, tomo 3, p. 377-404. Disponível em: <<http://www.persee.fr>>. Acesso em: 13 set. 2010.

BORGES, Jane. Partitura Musical: um instrumento de investigação em História da Educação. In: Congresso da ANPPOM, 16., 2006, Brasília. **Anais eletrônicos...** Educação Musical, p. 42-46. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/COM/01\\_Com\\_EdMus/sessao02/01COM\\_EdMus\\_0202-239.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/01_Com_EdMus/sessao02/01COM_EdMus_0202-239.pdf)>. Acesso em: 14 out. 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: \_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 99-181. (Coleção Estudos, 20).

BRUM, Rosemary Fritsch. **Caderno de Pesquisa**: notícias de imigrantes italianos em Porto Alegre, entre 1911 e 1937. São Luís (MA): EDUFMA, 2009. Disponível em: <[www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br)>. Acesso em:

BURKE, Peter. **O renascimento italiano**: cultura e sociedade na Itália. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. 344 p.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha**: vida e obra. [3. ed.] Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997. 283 p.

CARPENTER, Nan Cooke. The study of music at the University of Oxford in the Renaissance (1450-1600). **The Musical Quarterly**, vol. 41, n. 2, abril 1955, p. 191-214. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739831>>. Acesso em: 18 set. 2010.

CARRASCO, Ney. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. **ouvirOUver**, Uberlândia, n. 1, 2005, p. 35-45. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/24/38>>. Acesso em: 23 nov. 2010.

CARTER, Tim. Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence: the case of Jacopo Corsi (1561-1602). **I Tatti Studies: Essays in the Renaissance**, vol. 1, 1985, p. 57-104. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4603641>>. Acesso em: 27 set. 2010.

CAVALHEIRO LIMA, J. C. **Araújo Viana, vida e obra**. Porto Alegre: Divisão de Cultura/SEC, 1956.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. A imagem pública da música e do músico na Antiguidade Clássica: desprezo ou admiração? **História**. São Paulo, v. 26, n. 1, p. 63-81, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v26n1/a00v26n1.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2010.

COLI, Juliana Marília. Descendência de Mozart: trabalho e precarização no campo musical. **ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n. 17, p. 89-102, jul.-dez. 2008. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/3226/2418>>. Acesso em: 23 ago. 2010.

COLI, Juliana Marília. **Vissi d'arte por amor a uma profissão**: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico. São Paulo: Annablume, 2006.

CONSTANTINO, Núncia Santoro. **O italiano da esquina**: imigrantes meridionais na sociedade porto-alegrense. 2. ed. Porto Alegre: EST, 2008.

CORTE REAL, Antônio T. **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1984.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Os cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1925). **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jun. 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59701998000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 26 nov. 2010.

COUCH, Stephen R. Patronage and Organizational Structure in Symphony Orchestras in London and New York. In: KARMERMAN, Jack B.; MARTORELLA, Rosanne (Org.). **Performers & Performances – The Social Organization of Artistic Work**. Massachusetts: Bergin & Garvey, 1983, p. 109-121.

DAMASCENO, Athos. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX** (contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul). Porto Alegre: Globo, 1956. (Coleção Província, 11).

DAMASCENO, Athos et al. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975.

DE FRANCESCO, José. **Reminiscências de um artista**. Porto Alegre: [s.n.], 1961.

DE GRANDI, Celito. **Diário de Notícias**: o romance de um jornal. Porto Alegre: L&PM, 2005.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Vol. II. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1984. (Coleção Imprensa Universitária, 38).

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

DYER, Joseph. Speculative 'musica' and the medieval University of Paris. **Music & Letters**, vol. 90, n. 2, 2009, p. 177-204. Disponível em: <<http://ml.oxfordjournals.org/content/90/2/177.full.pdf+html>>. Acesso em: 21 set. 2010.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. 6. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, 19).

ECO, Umberto. La musique et la machine. Traduit de l'italien par Jeanne Imhauser. **Communications**, vol. 6, n. 6, 1965, p. 10-19. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1965\\_num\\_6\\_1\\_1065](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1965_num_6_1_1065)>. Acesso em: 05 out. 2010.

ELIAS, Norbert. Estudos sobre a gênese da profissão naval: cavalheiros e tarpaulins. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 89-116, abr. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132001000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132001000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 20 ago. 2010.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Organizado por Michael Schröter; tradução de Sergio Goes de Paula; revisão técnica de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ESTEVES, Eulícia. **Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941**. Supervisão e apresentação de Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FARIA, Arthur de. **Um século de música**. Porto Alegre: [s. n.], [2001].

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais**. Canoas: Ed. da ULBRA, 2002.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

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

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre: guia histórico**. 4. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

FREDERICKSON, Jon; ROONEY, James F. How the Music Occupation Failed to Become a Profession. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 21, n. 2, dez. 1990, p. 189-206. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/837023>>. Acesso em: 22 set. 2010.

FREIDSON, Eliot. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique (Traduit de l'américain par J.-C. Chamboredon et P.-M. Menger). **Revue française de sociologie**, vol. 27, n. 27-3, 1986, p. 431-443. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc\\_0035-2969\\_1986\\_num\\_27\\_3\\_2324](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2324)>. Acesso em: 21 set. 2010.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro; NOGUEIRA, Isabel Porto. Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul: o início de um projeto ambicioso. In: Congresso da ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. **Anais eletrônicos... Musicologia & Estética Musical**, p. 244-247. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2009/II\\_MusicologiaHistoricaeEsteticaMusical.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/II_MusicologiaHistoricaeEsteticaMusical.pdf)>. Acesso em: 07 jan. 2011.

GOLIN, Cida et al. **Theatro São Pedro: palco da cultura (1858-1988)**. Porto Alegre: IEL, 1989.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações: "discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30**. 241 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GONÇALVES, Janice. **Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito do partitura**. 316 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. (COMUT).

GOUVÊA, Paulo de. **O grupo, outras figuras – outras paisagens**. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1976. (Coleção Rio Grande, 27).

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. **A history of western music**. 5. ed. Nova York: W. W. Norton & Company, 1996.

HADDAD, Gisele Laura. **Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP): representações e significado social**. 100f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita", São Paulo, 2009.

HEINICH, Nathalie. **La sociología del arte**. Traducción de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

HEITOR, Luiz. **Música e músicos do Brasil: História – Crítica – Comentários**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. (Coleção Documentos Brasileiros).

HUNT, John N. Jurors of the Guild of Musical Instrument Makers of Paris. **The Galpin Society Journal**, vol. 51, p. 110-113, jul. 1998. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/842763>>. Acesso em: 13 set. 2010.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. **Música na cidade em tempo de transformação: São Paulo: 1900-1930**. 201 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. (COMUT).

IORIS, Fabiana. **Com os olhos no futuro: urbanização e modernidade no projeto editorial da Revista do Globo (1929-1935)**. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

KAMERMAN, Jack B. Symphony Conducting as an Occupation. In: KARMERMAN, Jack B.; MARTORELLA, Rosanne (Org.). **Performers & Performances – The Social Organization of Artistic Work**. Massachusetts: Bergin & Garvey, 1983, p.43-56.

KATZ, Mark. **Capturing sound: how technology has changed music**. Berkeley: University of California Press, 2004.

KINGSBURY, Henry. **Music, Talent and Performace – A Conservatory Cultural System**. Philadelphia: Temple University Press, 1988. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=OPafBNTFLawC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>.

KRAFT, James P. Musicians in Hollywood: Work and Technological Change in Entertainment Industries, 1926-1940. **Technology and Culture**, vol. 25, n. 2, apr. 1994, p. 289-314. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3106303>>. Acesso em: 23 out. 2010.

KRAFT, James P. The “pit” musicians: mechanization in the movie theaters, 1926-1934. **Labor History**, vol. 35, n. 1, winter 1994, p. 66-89. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/00236569400890041>>. Acesso em: 15 out. 2010. (COMUT).

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Vol. II. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. (Coleção Nova História, 15).

LESURE, F. Review [s.t.] **Revue de Musicologie**, vol. 46e, n. 122e, dez. 1960, p. 230-231. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/927384>>. Acesso em: 19 set. 2010.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, José H. e GONZAGA, Sergius (Org.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980, p. 150-167.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MANZINO, Leonardo. La Música Uruguaya em los Festejos de 1892 com Motivo del IV Centenario del Encuentro de Dos Mundos. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, vol. 14, n. 1., spring-summer, 1993, p. 102-130. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/780010](http://www.jstor.org/stable/780010)>. Acesso em: 19 jan. 2011.

MARKS, Martin. Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research. **Notes**, Second Series, vol. 36, n. 2, dec. 1979, p. 282-325. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/940186>>. Acesso em: 2 nov. 2010.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte (Org.). **História da música ocidental**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind e Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MAZO, Janice Zarpellon; FROSI, Tiago Oviedo. Canottieri Ducca Deglie Abruzzi (1908-1963): a nacionalização do “Clube de Remo dos Italianos” em Porto Alegre. **Mouseion**, vol. 2, n. 3, jan.-jul. 2008, p. 34-54. Disponível em: <[http://www.unilasalle.edu.br/museu/mouseion/canottieri\\_ducca\\_v4.pdf](http://www.unilasalle.edu.br/museu/mouseion/canottieri_ducca_v4.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2010.

MENDONÇA, Amaudson Ximenes Veras. **“OMB, OBRIGADO NÃO”**: Análise Social sobre as Relações de Poder na Ordem dos Músicos do Brasil no Estado do Ceará (1998-2003). 133 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NESTROVSKI, Arthur. De harpas e bagagens. **Piauí**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 52, jan. 2011, p. 14-18.

PEREIRA, Américo. **O maestro Assuero Garritano** (ensaio crítico biográfico). Niterói: Escola Industrial Dom Bosco, 1967.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. (Coleção História, Cultura e Ideias, v. 7).

PETERS, Gretchen. Urban minstrels in late medieval southern France: opportunities, status and professional relationships. **Early Music History**, Cambridge University Press, vol. 19, p. 201-235, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/853861>>. Acesso em 18 set. 2010.

PETERSEN, Silvia Regina Ferraz. **“Que a união operária seja a nossa pátria!”: história das lutas dos operários gaúchos para construir suas organizações**. Santa Maria: editoraufsm; Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente**. Tradução de Vera Maria Pereira; coordenação de Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (Coleção História Social da Arte).

PEYSER, Joan (Org.). **The Orchestra: a Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations**. Milwaukee: Hal Leonard, 2006 [1986].

PINTO, Aloysio de Alencar. Ernesto Nazareth – Flagrantes. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, ano II, n. 6, 1963, p. 31-49. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/nazareth/pesquisas/artigo\\_aloysio.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/nazareth/pesquisas/artigo_aloysio.pdf)>. Acesso em: 11 nov. 2010.

RAYNOR, Henry. **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

REYNOLDS, Christopher. Aspects of Clerical Patronage and Musical Migration in the Renaissance. I **Tatti Studies: Essays in the Renaissance**, vol. 5, 1993, p. 245-264. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4603685>>. Acesso em: 27 set. 2010.

REYNOLDS, Christopher. Musical Careers, Ecclesiastical Benefices, and the Example of Johannes Brunnet. **Journal of the American Musicological Society**, vol. 37, n. 1, spring 1984, p. 49- 97. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831159>>. Acesso em: 18 set. 2010.

RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. **Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)**. 236 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.



RODRIGUES, Lutero. Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez. **Textos do Brasil**, “Música Erudita Brasileira”, n. 12, p. 96-103. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat14.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2010.

RODRIGUES, Lutero. Música Sinfônica Brasileira. **Cadernos do Colóquio 2003**. Rio de Janeiro, PPGM/CLA/Uni-Rio, ano V, dez. 2005, p. 8-16. Disponível em: <<http://200.156.25.80/index.php/coloquio/article/view/73/53>>. Acesso em: 29 out. 2010.

ROHR, Deborah, **The Careers of British Musicians, 1750-1850**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

RUGIU, Antonio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão**. Tradução de Maria de Lourdes Menon. Introdução de Demerval Saviani. Campinas, SP: Autores Associados, 1998. 167 p. (Coleção Memória da Educação).

RUSCHEL, Nilo. **Rua da praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, p. 109-118, mar. 2004. Disponível em: <[http://www.abemeducaomusical.org.br/Masters/revista10/revista10\\_completa.pdf#page=110](http://www.abemeducaomusical.org.br/Masters/revista10/revista10_completa.pdf#page=110)>. Acesso em: 18 ago. 2010.

SEAY, Albert. Review [s.t.]. **Comparative Literature**, vol. 11. n. 4, fall 1959, p. 368-369. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1768989>>. Acesso em: 18 set. 2010.

SILVA Jr., Adhemar Lourenço da. **As sociedades de socorros mútuos**: estratégias privadas e públicas (estudo centrado no Rio Grande do Sul – Brasil, 1854-1940). Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SILVA Jr., Adhemar Lourenço. A Greve Geral de 1917 em Porto Alegre. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 5, julho 1996, p. 183-205. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6170/3664>>. Acesso em: 22 jan. 2011.

SILVA, José Alberto Salgado e. Observações sobre uma orquestra. **Cadernos do Colóquio 2001**. Rio de Janeiro, PPGM/CLA/Uni-Rio, Ano IV, Ago. 2003, p. 24-32. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/47/16>> Acesso em: 20 ago. 2010.

SIMÕES, Julia da Rosa. **A sala Beethoven (1931-32):** música e cultura em Porto Alegre. 116 f. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

Disponível em: **Revista da Graduação**. Porto Alegre, v. 2, n. 1, 2009.

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/graduacao/article/view/5038>>.

SIMON, Círio. **Origens do Instituto de Artes da UFRGS** – etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SLOCUM, Kay Brainerd. *Confrérie, Bruderschaft and Guild: the formation of musicians' fraternal organisations in thirteenth- and fourteenth-century Europe*. **Early Music History**, vol. 14, out. 1995, p. 257-274 . Disponível em: <<http://journals.cambridge.org>>. Acesso em: 11 set. 2010.

SOUZA, Márcio de. **Mágoas do violão:** mediações culturais na música de Octávio Dutra (Porto Alegre, 1900-1935). 224 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

STARR, Pamela F. Musical entrepreneurship in 15th-century Europe. **Early Music**, vol. 32, n. 1, p. 119-134, 2004. Disponível em: <<http://em.oxfordjournals.org/content/32/1/119.extract>>. Acesso em: 16 set. 2010.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção História, 45).

SUPIČIĆ, Ivo. L'histoire sociale de la musique em France: Quelques aspects de base (I). **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 19, n. 2, dez. 1988, p. 229-258. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/836787>>. Acesso em: 13 set. 2010.

TAKAHAMA, Alexandre Machado; OSTERGREN, Eduardo Augusto. Ópera *Sandro*: um marco histórico da composição musical no Rio Grande do Sul. In: Congresso da ANPPOM, 18., Salvador, 2008. **Anais eletrônicos...** p. 76-81. Disponível em:

<[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2008/comunicas/COM309%20-%20Takahama%20et%20al.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM309%20-%20Takahama%20et%20al.pdf)>. Acesso em: 6 jan. 2011.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária**. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v.1: A árvore da liberdade. (Coleção Oficinas da história, v.1).

TICK, Judith. Musician and Mécène: Some Observations on Patronage in Late 18th-Century France. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 4, n. 2, dez. 1973, p. 245-256. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/836679>>. Acesso em: 22 set. 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981. (Ensaio, 69).

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: teatro e cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TOFFANO, Maria Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminista**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamento sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, v. 12, p. 11-19, mar. 2005. Disponível em: <[http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista12/revista12\\_artigo2.pdf](http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista12/revista12_artigo2.pdf)>. Acesso em: 19 ago. 2010.

TRUSZ, Alice Dubina. **A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo da modernidade**. Porto Alegre – Anos 1920. 266 f. Mestrado (Dissertação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908**. 421 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: [s.n.], 2006.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VIDEIRA JÚNIOR, Mário Rodrigues. **A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão**. 2009. 244 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

WAIZBORT, Leopoldo. Chaves para ouvir Schumann (paralipomena à Kreisleriana – I). **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 75, jul. 2006, p. 185-210. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000200013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 16 set. 2010.

WEBER, William. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 25, n. ½, jun.-dez. 1994, p. 175-190. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/836942>>. Acesso em: 29 set. 2010.

WEBER, William (Org.). **The Musician as Entrepreneur, 1700-1914**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

WEGMAN, Rob C. From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500. **Journal of the American Musicological Society**, vol. 49, n. 3, fall 1996, p. 409-479. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831769>>. Acesso em: 22 set. 2010.

## SITES

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Casa Edison**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/casa-edison/dados-artisticos>>. Acesso em: 25 nov. 2010.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Raul Morais – Dados artísticos**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/raul-morais/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

HISTÓRIA DA MÚSICA ERUDITA EM PORTO ALEGRE. In: WIKIPÉDIA. 2010. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria\\_da\\_m%C3%BAsica\\_erudita\\_em\\_Porto\\_Alegre](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_m%C3%BAsica_erudita_em_Porto_Alegre)>. Acesso em: 8 jul. 2010.

IHGRGS – Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. **Quem somos**. Disponível em: <<http://www.ihgrgs.org.br>>. Acesso em: 13 jan. 2011.

JUSBRASIL Legislação. Leis e Atos Normativos. **Lei 3857/60**. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/128685/lei-3857-60>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

JUSBRAZIL Diários Oficiais. **Diário Oficial da União de 20/11/1941, p. 36, seção I.** Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2611288/dou-secao-1-20-11-1941-pg-36>>. Acesso em: 24 ago. 2010.

NÚCLEO EM PESQUISA EM CINEMA – MUSECOM. **Programa de Pesquisa acerca da História do cinema gaúcho do Setor de Cinema do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.** Disponível em: <<http://nucleodepesquisaemcinema-musecom.blogspot.com/>>. Acesso em: 07 dez. 2010.

ORDEM DOS MÚSICOS. CRMG. **Institucional.** Disponível em: <<http://www.ombmg.org.br/ombmgv2/modules/wfchannel/index.php?pagenum=2>>. Acesso em: 18 ago. 2010.

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL – PORTAL DA PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. Disponível em: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos\\_artisticos/index.php?p=1036](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1036)>. Acesso em: 29 out. 2010.

OSPA – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. **Histórico.** Disponível em : <<http://www.ospa.org.br/Site/Html/content/orquestra/Historico.aspx>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo de Referências Elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão.** 2008. Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Conta/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelos>>.

PORTAL .periódicos. CAPES. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br.ez94.periodicos.capes.gov.br/>>.

RADAMÉS GNATTALI. Disponível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em: 09 ago. 2010.

RETIRO DOS ARTISTAS. **História.** Disponível em: <<http://www.casadosartistas.org.br/historia.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DO ESTADO RIO GRANDE DO SUL. **Jornal On-Line.** Disponível em: <<http://www.sindimusirs.com.br/jornal.htm>> Acesso em: 8 jul. 2010.

SMC. **Histórico da Banda Municipal de Porto Alegre.** Disponível em: <[http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p\\_secao=116](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=116)>. Acesso em: 27 jan. 2011.

THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Orquestra**. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>>. Acesso em: 1 nov. 2010.

## DOCUMENTOS

ALMANAK administrativo, mercantil e industrial da corte e província do Rio de Janeiro para o ano de 1865. Rio de Janeiro: Laemmert, 1865. Disponível em: <[www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br)>. Acesso em: 19 jan. 2011.

CALDERÓN DE LA BARCA, E.G. **Apontamentos da história da musica**. [Porto Alegre]: Ed. do Autor, 1919. (Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS).

CALDERÓN DE LA BARCA, E.G. **Compêndio de theoria musical**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1922. (Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS).

CALDERÓN DE LA BARCA, E.G. **Tratado enciclopédico musical**: apuntes históricos y curiosos, sección teórica, fechas memorables, estrenos y representaciones, biografías, pequeño diccionario musical. Montevideo: Juan Fernández, 1907. (Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS).

ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1920). (ASMPERGS).

ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1923). (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1926). (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

ESTATUTOS da Sociedade de Concertos Sinfônicos (1926). (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

ESTATUTOS da Sociedade Musical de Porto Alegre (1925). (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

ESTATUTOS da Sociedade Musical Porto-Alegrense (1911). Porto Alegre: Oficinas graphics da Livraria Americana, 1911. (IHGRGS, E.10 Nº 3517 #050).

INSTITUTO de Bellas Artes do Rio Grande do Sul. Relatório de 1922, apresentado pelo presidente Dr. Marinho Chaves. Porto Alegre: Oficinas Graphics da “Livraria do Commercio”, 1923. (IA-UFRGS)

LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). (ASMPERGS).

LIVRO de Atas do Sindicato Musical de Porto Alegre. (ASMPERGS).

LIVRO de Matrícula nº 1 do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. (IA-UFRGS).

LIVRO de Matrícula nº 2 do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. (IA-UFRGS).

LIVRO de Matrícula nº 3 do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. (IA-UFRGS).

LIVRO de Visitantes Ilustres e Autógrafos do Centro Musical Porto-Alegrense. (ASMPERGS).

PASTA do professor Amadeo Lucchesi. (IA-UFRGS).

PASTA do professor Assuero Garritano. (IA-UFRGS).

PASTA do Professor Tasso Bolívar Dias Corrêa. (IA-UFRGS).

REGISTRO de Sócios do Sindicato Musical de Porto Alegre. (ASMPERGS).

RECIBOS de Obras e Músicas Retiradas. Centro Musical Porto-Alegrense. (ASMPERGS).

RELATÓRIOS de 1909 e 1912, do Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul apresentados pelo presidente Dr. Olinto de Oliveira. Porto Alegre: Oficinas Graphics da “Livraria do Globo”, 1912. (IA-UFRGS).

### **PERIÓDICOS DE ÉPOCA**

A BANDA Municipal. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 abr. 1931. (AHPAMV).

**A Federação**, Porto Alegre, 04 set. 1920. (AHPAMV).

**A Federação**, Porto Alegre, 10 dez. 1920. (MCSHJC).

**A Federação**, Porto Alegre, 13 fev. 1920. (MCSHJC).

**A Federação**, Porto Alegre, 18 fev. 1921. (MCSHJC).

A FESTA da Música – O festival de ontem. **A Federação**, Porto Alegre, 04 mai. 1920. (MCSHJC).

A FESTA da Música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 04 mai. 1920. (MCSHJC).

A GUITARRA de Prata. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 jul. 1920. (MCSHJC).

A RÁDIO Gaúcha na hora presente. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 out. 1934. (MCSHJC).

AO PÚBLICO. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03 fev. 1921. (NPH).

AO PÚBLICO. O Centro Musical Porto-Alegrense e as Casas de Diversões. **A Federação**, Porto Alegre, 25 jan. 1921. (MCSHJC).

AO PÚBLICO. O Centro Musical Porto-Alegrense e as Casas de Diversões. **A Federação**, Porto Alegre, 25 jan. 1921. (MCSHJC).

AVISO. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25/01/1921. (NPH).

BANDA Municipal. **A Federação**, Porto Alegre, 25 set. 1925. Várias. (MCSHJC).

BANDA Municipal. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 nov. 1931. (MCSHJC).

BANDAS da Brigada. **A Federação**, Porto Alegre, 02 mar. 1908. (Arquivo pessoal de Alice Dubina Trusz, fotografia digital).

BEETHOVEN versus Antonello. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 09 jun. 1932. (MCSHJC).

CENTRO das alunas do Conservatório. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 dez. 1920. Theatros e Artistas. (MCSHJC).

CENTRO de Cultura Artística. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 nov. 1920. Theatros e Artistas. (MCSHJC).

CENTRO dos Caçadores. **A Federação**, Porto Alegre, 02 jun. 1920. (AHPAMV).

CENTRO Musical Porto-Alegrense. **A Federação**, Porto Alegre, 25 mai. 1920. (MCSHJC).

CENTRO Musical Porto-Alegrense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 dez. 1921. Theatros e Artistas. (MCSHJC).

CENTRO Musical Porto-Alegrense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 mai. 1920. (MCSHJC).

CENTRO Musical Porto-Alegrense. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30/01/1921. (NPH).

CENTRO Musical. **A Federação**, Porto Alegre, 04 fev. 1921. Theatros e Diversões. (MCSHJC).

CENTRO Musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 02 abr. 1910, *apud* HÁ um século no *Correio do Povo*. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 02 abr. 2010.

CENTRO Musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 05 abr. 1910. (Arquivo pessoal de Cláudia Leal, manuscrito).



- CENTRO Musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 out. 1920. (MCSHJC).
- CENTRO Musical. **O Independente**, Porto Alegre, 07 abri. 1910. (AHPAMV).
- CHALET Praça 15 de Novembro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 out. 1920. (MCSHJC).
- CINEMA Central. **A Federação**, Porto Alegre, 04 mar. 1921. Theatros e Diversões. (MCSHJC).
- CINEMA Central. **A Federação**, Porto Alegre, 07 mar. 1921. Theatros e Diversões. (MCSHJC).
- CINEMA Falado. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 21 mar. 1931. (AHPAMV).
- CLUB Caixeiral. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 out. 1920. (MCSHJC).
- CLUB Monte Carlo, **A Federação**, Porto Alegre, 06 jun. 1920. (AHPAMV).
- COLISEU. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 jun. 1920. (MCSHJC).
- COLISEU. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 31 mai. 1931. Anúncios. (MCSHJC).
- COLOMBO. **A Federação**, Porto Alegre, 24 jul. 1920. (AHPAMV).
- CONCERTO do Centro Musical. **A Federação**, Porto Alegre, 01 mar. 1921. Theatros e Diversões. (MCSHJC).
- CONCERTO inaugural da Sociedade de Cultura Musical. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 05 nov. 1927. Theatros, Música, Cinemas. (MCSHJC).
- CONSTITUIU uma brilhante nota de sucesso a inauguração do Cine-Teatro Baltimore. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 05 set. 1931. Cine-Diário. (MCSHJC).
- Correio do Povo**, Porto Alegre, 07 fev. 1920. (MCSHJC).
- Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 dez. 1920. (MCSHJC).
- Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 nov. 1907. *Apud* HÁ um século no Correio do Povo, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 dez. 2007.
- Diário de Notícias**, Porto Alegre, 07 mai. 1931. (MCSHJC).
- EDITAL – Banda Municipal de Porto Alegre. **A Federação**, Porto Alegre, 28 abr. 1924. (AHPAMV).
- EDITAL. **A Federação**, Porto Alegre, 24 set. 1925. (MCSHJC).
- EXTRATO dos Estatutos da Sociedade Musical de Porto Alegre. **A Federação**, Porto Alegre, 30 set. 1925. (MCSHJC).
- FECHOU-SE uma Escola. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03 mai. 1931. (AHPAMV).
- FESTA da Música. **A Federação**, Porto Alegre, 01 mai. 1920. (MCSHJC).

FESTA da Música. **A Federação**, Porto Alegre, 13 abr. 1920. (MCSHJC).

FESTA da Música. **A Federação**, Porto Alegre, 29 abr. 1920. (MCSHJC).

FESTA da Música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 01 mai. 1920. (MCSHJC).

FESTA da Música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 02 mai. 1920. (MCSHJC).

FESTA da Música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 04 mai. 1920. (MCSHJC).

FESTA da Música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 04 mai. 1920. (MCSHJC).

FRANCISCO de L. Truda. **O Guarany – Jornal Musical**, Porto Alegre, 12 jul. 1906 (Ano I, nº 15). (Arquivo pessoal de Márcio de Souza, fotocópia).

HOMENAGEM à memória de Alberto Nepomuceno. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 dez. 1920. Theatros e Artistas. (Arquivo pessoal de Márcio de Souza, fotocópia).

MAESTRO J. Corsi. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 05 jul. 1910. (NPH).

MAESTRO José Corsi. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 16 dez. 1938. (AHPAMV).

MAESTRO La Mura. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 05 jul. 1910. (NPH).

NECROLOGIA. Professor José Corsi. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 dez. 1938. (AHPAMV).

NOTAS... musicais. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 04 dez. 1931. (MCSHJC).

O CENTRO Musical e os Cinemas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03/02/1921. Seção Livre. (NPH).

O CONCERTO do Centro Musical **A Federação**, Porto Alegre, 14 mar. 1921. Theatros e Diversões. (MCSHJC).

**O Guarany – Jornal Musical**, Porto Alegre, 5 abr. 1906 (Ano I, nº 1). (Arquivo pessoal de Márcio de Souza, fotocópia).

**O Independente**, Porto Alegre, 04 mar. 1906. (AHPAMV). **O Guarany – Jornal Musical**, Porto Alegre, 12 abr. 1906 (Ano I, nº 2). (Arquivo pessoal de Márcio de Souza, fotocópia).

OPTIMA iniciativa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 mai. 1931. Theatros. (AHPAMV).

ORCHESTRA dos Irmãos Truda. **O Guarany – Jornal Musical**, Porto Alegre, de 05 abr. 1906 (Ano I, nº 1). (Arquivo pessoal de Márcio de Souza, fotocópia).

OS CONCERTOS Centro Musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30/01/1921. Theatros e Artistas. (NPH).

OS CONCERTOS do Centro Musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 04 jul. 1920. (MCSHJC).

PASQUAL Truda e Oswaldo Maranghelli. **O Guarany – Jornal Musical**, Porto Alegre, 12 jul. 1906 (Ano I, nº 15). (Arquivo pessoal de Márcio de Souza, fotocópia).

PETIT Casino. **A Federação**, Porto Alegre, 01 jan. 1918. (MCSHJC).

PETIT Casino. **A Federação**, Porto Alegre, 10 jun. 1918. (MCSHJC).

PIANOS alemães. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 set. 1920. (MCSHJC).

PIANOS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jan. 1920. (MCSHJC).

PROFESSOR de violino. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 09 mai. 1920. (MCSHJC).

**Revista Máscara**, Porto Alegre, 1928, ano XI, n. 1-2, jan.-fev. (MCSHJC).

ROBERTO Eggers e sua grande orquestra de artistas porto-alegrenses vai inaugurar o palco do Imperial. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, 06 mai. 1931. (MCSHJC).

SALA Beethoven – Concertos Culturais. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 set. 1931. (MCSHJC).

SOCIEDADE Canto Coral. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 set. 1924. Theatros e Artistas. (MCSHJC).

SOCIEDADE de Canto Coral. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03 set. 1924. Theatros e Artistas. (MCSHJC).

SOCIEDADE de Cultura Artística. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 nov. 1920. Theatros e Artistas. (MCSHJC).

SOCIEDADE de Cultura Musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 mar. 1928, 22 mar. 1928, 24 mar. 1928, 27 mar; 1928 . Notas de Arte. (AHPAMV).

SOCIEDADE de Cultura Musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 out. 1927, 29 out. 1927, 02 nov. 1927, 09 nov. 1927, 20 nov. 1927. Notas de Arte. (MCSHJC).

STEINWAY. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 05 set. 1920. (MCSHJC).

TEMPORADA lyrica official. **A Federação**, Porto Alegre, 14 set. 1925. Theatros e Diversões. (MCSHJC).

## APÊNDICE

Sociedades musicais citadas (fundadas em Porto Alegre)

NOME	ANO
Sociedade Musical de Beneficência Porto-Alegrense	02/12/1855-1873
Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense	1877(28/07/1878)-1896?
Instituto Musical Porto-Alegrense	31/05/1896-20/02/1897
Club Haydn	1897-1968
Sociedade Musical Porto-Alegrense	06/09/1900-?
Sociedade Musical Porto-Alegrense	03/04/1910-?
Centro Musical Porto-Alegrense	31/01/1920-1933
Centro de Cultura Artística	14/11/1920-?
Centro dos Alunos do Conservatório de Música	12/1920-?
Sociedade de Canto Coral	01/09/1924-?
Sociedade Musical de Porto Alegre	16/08/1925-?
Sociedade (Rio-Grandense) de Cultura Musical	1927-?

## ANEXO A – ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1920)

Estatutos não registrados em cartório, retirados do Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (Acervo do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul).

### CAPÍTULO I DO CENTRO E SEUS FINS

Art. 1º

Com a denominação de “Centro Musical Porto-Alegrense” foi fundada nesta cidade, no dia 31 de janeiro p. findo, uma sociedade que [tem] por fim desenvolver o gosto artístico do nosso povo e o engrandecimento moral da classe.

Art. 2º

O Centro compor-se-á de sócios de ambos os sexos divididos em quatro categorias, a saber.

- A) Fundadores
- B) Efetivos
- C) Contribuintes
- D) Beneméritos

### CAPÍTULO II

Art (2 Bis)

#### DOS SÓCIOS FUNDADORES

São considerados sócios fundadores todos aqueles que assinaram a ata de fundação do Centro.

#### DOS SÓCIOS EFETIVOS

Art. 3º

São considerados sócios efetivos os srs. Professores que, sendo chamados para tomar lugar nas orquestras (ou serviços da profissão) e no momento não tenham outro compromisso referente à arte, se comprometam a assistir os ensaios e funções a qualquer hora designada pela empresa ou pelo encarregado da mesma.

Art. 4º

#### COMPETE AOS SÓCIOS EFETIVOS

- A) Contribuir com a mensalidade 2\$000 (dois mil réis) e a porcentagem de 1% ( um por cento) sobre os seus vencimentos.
- B) Comparecerem e prestarem os seus serviços profissionais a todos os ensaios, concertos e festas organizadas pelo Centro uma vez que não sejam prejudicados nos seus interesses.
- C) Caso o sócio alegue que o ensaio, concerto e etc. pode trazer-lhe prejuízo, cumpre à comissão de sindicância investigar a procedência dessa alegação procurando então harmonizar os interesses do Centro e do associado.
- D) Uma vez verificada a improcedência da alegação do que consta à letra C, o sócio será punido: na primeira vez, por observação por escrito que constará na ata, na segunda vez, com a suspensão de todos os direitos sociais nos trinta dias, e na terceira vez com a eliminação do Centro.

Art. 5º

O Centro fornecerá aos seus associados em caso de enfermidade médico e farmácia.

- A) Os casos de moléstias crônicas ou operações a Diretoria, a seu critério, poderá resolver, enviar socorros médicos e farmacêuticos ou uma diária de 7\$000 (sete mil réis).
- B) O sócio que por circunstanciais comprovantes da sua não culpabilidade venha a encontrar-se sem trabalho, e nessas condições se conserve durante 30 dias, receberá do Centro uma diária de 4\$000 (quatro mil réis), a contar da data de sua desalocação, continuando a receber esse subsídio até que recomece a trabalhar.
- C) As importâncias relativas aos serviços avulsos que o sócio venha a fazer durante o tempo que estiver sem colocação efetiva serão descontadas do subsídio ao qual tem direito o mesmo, conforme garante a letra B.
- D) O sócio que se achar em dificuldade não poderá negar-se a aceitar qualquer função ao seu alcance, dentro da capital (salvo em caso de doença ou motivos superiores), contida na diária, mantida pelo Centro, de que trata a letra B deste artigo.
- E) O sócio, embora sem trabalho, não ficará isento da mensalidade e porcentagem especificadas na letra A do artigo 4º, as quais serão cobradas por ocasião do pagamento da diária.
- F) Não terá direito a receber a diária os sócios que, por seu mau comportamento ou faltas injustificadas, sejam despedidos das casas onde estiverem trabalhando.

Art. 6º

No intuito de salvaguardar os interesses do Centro, o sócio que fizer serviços avulsos é obrigado, para a cobrança das respectivas importâncias, levar um recibo visado pelo presidente do Centro.

## Art. 7º

Só entrarão em vigor os benefícios de que tratam o Art. 5º, letras A e B, quando o Centro dispuser de um fundo-caixa de 10:000\$000 (dez contos de réis).

## Art. 8º

## OS SÓCIOS EFETIVOS TÊM DIREITO

- A) A tomar parte nas Assembleias Gerais e propor o que julgar conveniente para bem do Centro.
- B) A votar e ser votado para qualquer cargo ou comissão, exigindo-se que, para ser eleito, o sócio saiba ler e escrever.
- C) A representar a Diretoria contra qualquer membro desta que tenha exorbitado ou deixado de cumprir os deveres de seu cargo.

## Art. 9º

Os sócios efetivos devem aceitar e exercer com zelo o cargo para que tenham sido eleitos.

## Art. 10º

## OS SÓCIOS EM GERAL DEVEM

- A) Acatar as deliberações da Diretoria e da Assembleia Geral legalmente constituídas;
- B) Observar as disposições destes Estatutos, não podendo em caso algum alegar, em seu favor, ignorância de algumas delas.

## Art. 11º

Os direitos adquiridos pelo sócio com a sua entrada para o Centro extinguem-se com a sua morte; o que for eliminado pelo Centro, ou demitido, a seu pedido, perde imediatamente para todos os fins e efeitos aqueles mesmos direitos, não podendo, por si ou por seus herdeiros, reclamar os benefícios garantidos pelos presentes Estatutos, bem como as garantias com que haja contribuído desde a sua admissão.

## Art. 12º

## DOS SÓCIOS CONTRIBUENTES

Serão considerados sócios contribuintes as pessoas que concorram unicamente com a mensalidade de 2\$000 (dois mil réis), podendo as mesmas assistirem às festas e concertos promovidos pelo Centro, não tendo, porém, direito de votar e ser votado, nem gozar de benefícios referentes aos sócios efetivos.

- A) Todo sócio contribuinte que, provando fazer parte do Centro desde a sua fundação ou sessenta dias após a aprovação destes Estatutos, e provar mais que nessa qualidade se conservou até a data em que apresentar a proposta de sua reversão ao quadro dos sócios efetivos, poderá, se julgando apto para tal fim, e ficando sujeito às obrigações daqueles, entrar no gozo dos mesmos direitos.
- B) Os sócios contribuintes estão isentos da joia.

## Art. 13º

## DOS SÓCIOS BENEMÉRITOS

São considerados sócios beneméritos as pessoas que a critério de uma Assembleia Geral sejam merecedoras deste título, quer por donativo ou notáveis serviços prestados ao Centro.

CAPÍTULO III  
DA ISENÇÃO DE CONTRIBUIÇÕES

## Art. 14º

Ficam isentos do pagamento de mensalidades:

Parágrafo único. Os sócios beneméritos e todo aquele que ausentar-se desta capital, uma vez que faça, por exemplo, a devida comunicação à Diretoria antes da sua retirada, podendo, no entanto, continuar no gozo de seus direitos, logo que comunique ao Centro o seu regresso.

## Art. 15º

Será eliminado o sócio que se atrasar em suas mensalidades durante 3 (três) meses.

CAPÍTULO IV

## Art. 16º

## DA ADMISSÃO DOS SÓCIOS

Para ser admitido como sócio efetivo, independente de raça, religião ou sexo, é preciso que o candidato seja honesto e de bons costumes e se comprometa ao seguinte:

- A) A pagar uma joia proporcional à cota que corresponde a cada sócio efetivo do patrimônio social existente por ocasião de sua admissão.

- AA) Provar ser morador nesta cidade a mais de 3 (três) meses.
- B) A observar as disposições do Art. 3º.
- BB) Os professores residentes nesta capital que passados 60 (sessenta) dias da aprovação do presente Estatuto não façam parte do Centro e queiram depois fazer parte do mesmo como sócio efetivos ficarão sujeitos a uma joia proporcional ao patrimônio social de 5:000\$000 (cinco contos de réis).
- C) Toda a pessoa que desejar pertencer ao quadro dos sócios efetivos e que não dispuser da importância correspondente à joia de que trata a letra A do presente artigo poderá ser admitida fazendo os pagamentos em prestações convencionais, não tendo direito, porém, de gozar dos favores de que pregam o Art. 5º e letras A e B senão depois do pagamento integral da respectiva joia.
- D) As propostas para sócios poderão ser feitas pelos pretendentes ou por qualquer sócio, devendo conter o nome, idade, naturalidade, residência (nome da rua e número da casa) do candidato e assinatura do proponente.
- E) A proposta assim redigida será enviada à Diretoria e, depois de lida perante esta, entregue à Comissão de Sindicância, a quem incumbe apresentar parecer por escrito, na primeira sessão, opinando ou não pela admissão do proposto.
- F) Lido o parecer será logo posto em discussão e submetido à votação.
- G) O candidato rejeitado só poderá ser de novo proposto passado um ano, salvo se for verificada errônea votação ou má fé por parte da comissão.

#### CAPÍTULO V DA DIRETORIA

##### Art. 17º

À Diretoria eleita anualmente a 15 de janeiro e composta de um presidente, um vice-dito, um primeiro secretário, um segundo secretário, um tesoureiro, seis diretores, três membros da Comissão de Sindicância e um arquivista, compete:

- A) A administração do Centro de acordo com os Estatutos e com os poderes recebidos da Assembleia Geral.
- B) Fazer as despesas extraordinárias, não excedendo de 200\$000 (duzentos mil réis).
- C) Fazer cumprir as disposições dos presentes Estatutos.
- D) Velar pelos interesses do Centro.
- E) Convocar extraordinariamente a Assembleia Geral.

##### Art. 18º

A Diretoria reunir-se-á ordinariamente nos dias 10 e 25 de cada mês, e extraordinariamente quando convocada pelo presidente.

Par. Único. Se houver impedimentos nos dias acima fixados, a sessão se fará em dia previamente designado pelo presidente

##### Art. 19º

A Diretoria se constituirá com a metade e mais um de seus membros.

##### Art. 20º

Às sessões ordinárias da Diretoria não pode assistir nenhum sócio.

#### CAPÍTULO VI DAS ATRIBUIÇÕES DOS MEMBROS DA DIRETORIA

##### Art. 21º

Ao presidente, como principal representante da administração do Centro, compete:

- A) A guarda dos Estatutos, cuja fiel observância por parte de todos os sócios tem o direito de exigir.
- B) Designar os dias das sessões da Diretoria e Assembleia Geral, de acordo com os Estatutos, e convocar sessões extraordinárias da Diretoria.
- C) Presidir a todas as sessões, mantendo nelas a boa ordem.
- D) Expor o assunto a tratar, encaminhar, adiar e encerrar as discussões.
- E) Submeter as questões à votação, exercendo o voto de qualidade no caso de empate, suspender as sessões, tudo como está estabelecido nos artigos 42 e 52.
- F) Assinar as atas, os diplomas e os demais papéis de importância, bem como rubricar as folhas dos livros do Centro, neles lavrando os termos de abertura e encerramento.
- G) Autorizar os pagamentos das despesas de socorros.
- H) Despachar os papéis que não dependam de solução da Diretoria.
- I) Representar ou fazer representar o Centro por comissões especiais onde e quando necessário.
- J) Deliberar sobre os casos especiais e que por urgentes exijam pronta decisão, sendo considerados como tais os que trouxerem o prejuízo do Centro ou o direito de sócio ou sócios, se não forem imediatamente resolvidos.
- K) Exigir do tesoureiro as informações de que precisa.
- L) Apresentar anualmente à Assembleia Geral um relatório do estado do Centro.

## Art. 22º

Além destas atribuições o presidente terá mais as que lhe conferirem os Estatutos e as que decorrerem do seu cargo.

## DO VICE-PRESIDENTE

## Art. 23º

O vice-presidente substituirá o presidente em seus impedimentos, temporários ou definitivos.

## DO 1º SECRETÁRIO

## Art. 24º

Ao 1º secretário incumbe:

- 1) Substituir o vice-presidente.
- 2) Fazer a chamada dos sócios à leitura do expediente e da correspondência nas sessões.
- 3) Assinar as atas e os diplomas e auxiliar o Presidente no que for por este indicado.
- 4) Proceder com o 2º secretário à apuração das eleições.
- 5) Receber e expedir toda a correspondência social.
- 6) Fazer as convocações para as sessões autorizadas pelo Presidente, mandar avisos pelo correio e redigir os anúncios.
- 7) Expedir os diplomas.
- 8) Ter sob a sua guarda e na devida ordem o arquivo do Centro e os seguintes livros:
  - A) De presença dos sócios, às sessões.
  - B) De registro de ofícios expedidos e recebidos.
  - C) De matrícula dos sócios efetivos.
  - D) De matrícula dos sócios contribuintes.
  - E) De matrícula dos sócios beneméritos.
  - F) De visitantes, no qual lançarão suas assinaturas as pessoas que visitarem o centro.

## DO 2º SECRETÁRIO

## Art. 25º

Ao 2º secretário compete:

- 1) Substituir e auxiliar o 1º secretário.
- 2) Lavar em livro próprio as atas de todas as sessões, proceder à sua leitura e assinatura.

## DO TESOUREIRO

## Art. 26º

São obrigações do tesoureiro:

- 1) Atender na tesouraria as pessoas que o procurarem e chamar pela imprensa os sócios para o pagamento das mensalidades.
- 2) Arrecadar toda a receita e pagar a despesa devidamente documentada, fazendo com clareza a ata respectiva.
- 3) Executar as determinações do presidente, a quem prestará as informações pedidas.
- 4) Apresentar trimestralmente à Diretoria um balancete da receita e despesa.
- 5) Encarregar da cobrança de joias e mensalidades pessoa de sua confiança a quem poderá pagar de comissão até 10%.
- 6) Assinar os diplomas conjuntamente com o presidente e secretário os cheques do estabelecimento de crédito para a retirada de dinheiros.
- 7) Recolher a estabelecimentos de crédito em conta corrente, em nome do Centro, as quantias que não forem necessárias para atender à despesa ordinária, não podendo ter em caixa quantia superior a 200\$000 (duzentos mil réis).
- 8) Apresentar anualmente à Assembleia Geral, no dia 15 de janeiro, o balanço geral da receita e despesa que deverá ficar encerrado no dia 31 de dezembro.
- 9) Enviar até três dias após a eleição à Comissão de Sindicância os livros, talões, diversos documentos e mais papéis necessários ao exame a que aquele tem de proceder.
- 10) Ter sob a sua guarda os seguintes livros:
  - A) De matrícula de sócios.
  - B) De receitas e despesas.
  - C) Dos sócios eliminados.

## Art. 27º

O tesoureiro é o único responsável pelos valores confiados à sua guarda, não podendo alegar em seu favor desfalque motivado por descuido, engano, roubo ou outra qualquer circunstância.

## Art. 28º

O sócio investido do cargo de tesoureiro obriga-se, com o simples ato de posse daquele cargo, a responder em juízo pelos valores a si entregues e pelos que arrecadar ou mandar arrecadar.



## DOS DIRETORES

Art. 29º

Incumbe a cada um dos Diretores no respectivo mês:

- A) Indicar o lugar em que reside ou é encontrado anunciando-se pela imprensa para facilitar as requisições ou reclamações dos sócios.
- B) Entender-se diretamente com o Presidente para a pronta distribuição dos socorros.

Art. 30º

Cada um dos Diretores servirá um mês e, esgotada a lista, será de novo chamado o primeiro, e assim sucessivamente até a conclusão do ano social.

CAPÍTULO VII  
DA COMISSÃO DE SINDICÂNCIA

Art. 31º

À Comissão de Sindicância compete o seguinte:

- A) Proceder rigorosas indagações sobre as pessoas propostas para sócios, verificando se possuem os requisitos exigidos pelo Artigo 16, apresentando parecer por escrito à Diretoria opinando ou não pela admissão do candidato.
- B) Averiguar o motivo pelo qual o associado se encontra sem trabalho e providenciar junto à Diretoria pelo cumprimento ou não da diária estabelecida na letra B do Artigo 5.

Art. 32º

Caso o associado não se conformar com o laudo da Comissão de Sindicância relativo à letra B do artigo 31, pode requerer à Diretoria nova investigação, ficando o mesmo com direito a indicar três sócios que não façam parte da Diretoria e que, juntos com a Comissão de Sindicância, procurem esclarecer se há ou não verdade nas alegações do associado e depois apresentem um parecer sensato à Diretoria

Parágrafo único. No caso de empate nas resoluções, o Presidente do Centro desempatará.

Art. 33º

À Comissão de Sindicância compete ainda examinar as contas do tesoureiro, devendo exigir deste tudo quanto julgar necessário ao desempenho do seu mandato e apresentar parecer à Assembleia Geral, na sessão de 10 de janeiro.

Art. 34º

O relator da Comissão de Sindicância será sempre o membro mais votado. No caso de igualdade de votos o presidente do Centro desempatará.

CAPÍTULO VIII  
DA ASSEMBLEIA GERAL

Art. 35º

A Assembleia Geral é a reunião de todos os sócios no gozo de seus direitos, e estará legalmente constituída com a metade e mais um, inclusive o Presidente ou algum de seus substitutos legais, que são o vice-presidente e os secretários.

Art. 36º

A Assembleia Geral reunir-se-á ordinariamente a 10 de janeiro e extraordinariamente sempre que a Diretoria julgar necessário.

Art. 37º

A Assembleia Geral ainda poderá ser convocada extraordinariamente a requerimento de 10 ou mais sócios que deverão declarar o assunto a tratar; se a pretensão dos requerentes não for de encontro aos Estatutos, a Diretoria autorizará a convocação no prazo mínimo de cinco dias.

Art. 38º

Quando nas sessões ordinárias não comparecer o número exigido no artigo 35, far-se-á segunda convocação, podendo então a Assembleia Geral funcionar com os sócios presentes, desde que estes não sejam somente membros da Diretoria e que dirija os trabalhos o Presidente ou os seus substitutos legais.

Art. 39º

A Assembleia Geral, nas sessões extraordinárias, não poderá funcionar sem o número estipulado no artigo 35.

Parágrafo único. Os sócios que não estiverem quites com a tesouraria não têm direito a tomar parte nas deliberações da Assembleia Geral.

## Art. 40º

As convocações da Assembleia Geral serão feitas pela imprensa com antecedência nunca menor de cinco dias. Parágrafo único. Tratando-se de 2ª convocação, deve essa constar do anúncio.

## Art. 41º

São atribuições da Assembleia Geral:

- A) Tomar conhecimento do balanço anual da receita e despesa.
- B) Eleger a Diretoria, a Comissão de Sindicância, os Diretores e o Arquivista.
- C) Discutir e votar o parecer da Comissão de Sindicância.
- D) Ouvir a leitura do relatório anual do Presidente e empossar a Diretoria mediante o compromisso do Artigo 67, a 10 de janeiro.
- E) Resolver as questões propostas pelo Presidente, a Diretoria ou qualquer sócio.
- F) Exigir da Diretoria a fiel observância dos presentes Estatutos.
- G) Eliminar os sócios incursos no Artigo 59.
- H) Autorizar a Diretoria a fazer despesas extraordinárias superiores a 200\$000 (duzentos mil réis)
- I) Reformar os Estatutos, conforme o Artigo 76.

CAPÍTULO IX  
DAS SESSÕES, DISCUSSÕES E VOTAÇÕES

## Art. 42º

O número de sócios presentes às sessões será verificado pela assinatura de cada um no livro de presença.

## Art. 43º

A ordem dos trabalhos nas sessões, que só poderá ser alterada por força maior, é a seguinte:

- 1) Chamada dos sócios presentes.
- 2) Leitura, discussão e votação da ata da sessão anterior.
- 3) Leitura do expediente.
- 4) Ordem do dia, precedida, nas sessões extraordinárias, da exposição, pelo presidente, sobre o assunto que motivou a convocação.

## Art. 44º

Nenhum sócio usará da palavra sem que esta lhe seja concedida pelo presidente, sendo vedado apartar-se do assunto em discussão.

## Art. 45º

O sócio que se afastar, em sessão, das conveniências e boas normas, será chamado à ordem até duas vezes pelo presidente, que se não conseguir contê-lo convidá-lo-á a retirar-se do recinto; em último caso, levantará a sessão, ficando o sócio incurso no Artigo 64.

## Art. 46º

A palavra – pela ordem – que pretere a qualquer outro pedido, só será cedida para alguma explicação ou para propor o modo de votação.

## Art. 47º

Ao presidente não é permitido emitir opinião pessoal sobre matéria em discussão, nem apresentar projetos, propostas, requerimentos ou emendar, salvo se passar a cadeira ao seu substituto legal.

## Art. 48º

As votações serão nominais ou por escrutínio, prevalecendo a maioria de votos.

## Art. 49º

No caso de empate, proceder-se-á a segunda votação e, obtido o mesmo resultado, o presidente exercerá o voto de qualidade.

Parágrafo único. Se o empate se der em eleições, isto é, na votação entre dois ou mais candidatos, considerar-se-á o mais velho e, no caso de estabelecer-se dúvida sobre a idade, decidirá a sorte.

## Art. 50º

Para que haja validade nas votações é preciso que o número de votos obtidos não seja inferior ao exigido para a abertura das sessões.

## Art. 51º

Nenhum sócio presente poderá excusar-se de votar.

Art. 52º

Não serão aceitos votos ou opiniões de sócios ausentes.

#### CAPÍTULO X PREENCHIMENTO DE CARGOS

Art. 53º

Não aceitando o cargo o presidente ou vice-presidente, far-se-á nova eleição antes da posse da Diretoria.

Art. 54º

Se, depois de empossado, o presidente ficar impedido temporária ou definitivamente, substituí-lo-á o vice-presidente, fazendo-se no segundo caso eleição para vice-presidente.

Art. 55º

Os demais membros da diretoria, no caso de não aceitação do cargo, renúncia, abandono, demissão a pedido ou por falta de cumprimento de deveres, falecimento ou outra qualquer circunstância, serão substituídos imediatamente por nomeação do presidente.

Art. 56º

Considera-se como tendo abandonado o cargo o membro da diretoria que deixar de comparecer a três sessões seguidas sem motivo justificado.

#### CAPÍTULO XI DAS FALTAS E PENAS RELATIVAS

Art. 57º

Não terá direito a nenhum benefício estatuído pelo Centro o sócio que estiver atrasado com três meses de mensalidades.

Art. 58º

Serão tanto pela Diretoria como pela Assembleia Geral suspensos de todos os direitos:

- A) Por seis meses, os sócios que falsificarem qualquer documento com intuito de readquirir direitos suspensos e os que desacatarem membro da Diretoria.
- B) Por um ano, os que desrespeitarem atos da diretoria ou Assembleia Geral, violarem os Estatutos ou perturbarem a ordem nas sessões.

Art. 59º

Serão eliminados pela Assembleia Geral:

- A) Os que, de qualquer modo, promoverem o descrédito do Centro, e os que atentarem contra os fins e a estabilidade do mesmo.
- B) Os que por falsas afirmações tenham sido admitidos sem satisfazer as condições exigidas pelos Artigos 3 e 16.
- C) Os que, sejam quais forem os cargos que exerçam, desviarem dinheiro ou qualquer valores do Centro a si confiados.

Art. 60º

A pena imposta aos sócios incursos na letra C do artigo antecedente não prejudica o procedimento judicial que com eles deve ter o Centro.

Art. 61º

O sócio incurso no Artigo 58 não fica desobrigado do pagamento das mensalidades.

#### CAPÍTULO XII DOS FUNDOS DO CENTRO

Art. 62º

Os fundos do Centro dividem-se em permanentes e disponíveis.

Art. 63º

São fundos permanentes:

- A) Quaisquer títulos ou bens que o Centro possua ou venha a possuir.
- B) Os donativos e saldo anuais que poderão ser convertidos nos títulos a que se refere a letra A deste artigo.
- C)

Art. 64º

São fundos disponíveis:

- A) As jóias e mensalidades.
- B) Os juros das apólices dos dinheiros em conta-corrente nos estabelecimentos de crédito ou outra qualquer renda que seja apurada.

Art. 65º

A despesa do Centro será paga com a receita que constituir os fundos disponíveis.

### CAPÍTULO XIII DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 66º

O centro solenizará a 31 de janeiro o aniversário de sua fundação.

Art. 67º

No ato de ser empossada a Diretoria, o presidente prestará o seguinte compromisso:

“Prometo cumprir com zelo e dedicação os deveres do cargo que me foi confiado, observar e fazer observar fielmente as disposições dos Estatutos promovendo, quanto em mim couber, o progresso do Centro Musical Porto-Alegrense”.

Os demais membros, nominalmente chamados, dirão: “Assim prometo”.

Art. 68º

Logo que os fundos permanentes permitirem, poderá ser construído um edifício em local apropriado para ser nele instalado um asilo onde serão recolhidos os sócios que por velhice ou invalidez não proverem a sua subsistência.

Art. 69º

Na sala das sessões ou em local mais conveniente do edifício social serão colocados os retratos dos sócios que tenham prestado serviços de grande e real valia, a juízo da Assembleia Geral, bem como das pessoas que doarem ou legarem à sociedade quantia não inferior a dois contos de réis.

Art. 70º

Aos sócios de que trata o Artigo 68 será garantido um benefício enquanto existirem.

Art. 71º

O Centro será representado ativa e passivamente em juízo e, em geral, nas suas relações com terceiros, pela sua Diretoria.

Art. 72º

Não serão consideradas objeto de deliberação as propostas tendentes a transformar os fins da sociedade, substituir ou alterar o seu título ou incorporá-la a qualquer outra associação.

Art. 73º

Os casos não previstos nestes Estatutos serão resolvidos pela Diretoria.

Art. 74º

É vedado à Diretoria deixar que a despesa ordinária ultrapasse os recursos da receita, contraindo dívidas quando a receita não chegar para cobrir a despesa, será esse fato levado ao conhecimento da Assembleia Geral.

Art. 75º

As despesas para os concertos e festas serão pagas com o produto das entradas, não podendo a Diretoria lançar mão dos fundos já existentes.

Art. 76º

Os presentes Estatutos poderão ser reformados conforme exigirem os progressos do Centro.

Art. 77º

A proposta de reforma poderá ser assinada pela Diretoria ou por qualquer sócio.

Art. 78º

Apresentada a proposta à Assembleia Geral e apoiada por três quartas partes dos sócios presentes, será eleita uma comissão de cinco membros para sobre ela emitir parecer dentro do prazo de sessenta dias.

## Art. 79º

O projeto de reforma acompanhado do citado parecer será submetido a duas discussões e votações, com intervalo não menor de dez dias.

## Art. 80º

O Centro só será dissolvido quando contar em seu seio no mínimo 5 (cinco) sócios, revertendo o acervo do mesmo a favor de uma instituição pia.

Porto Alegre, 25 de fevereiro de 1920.

## O PRESIDENTE

Alessandro Gnattali

## VICE-PRESIDENTE

José Corsi

## 1º SECRETÁRIO

Raul C. Moraes

## 2º SECRETÁRIO

José Morini

## TESOUREIRO

G. Roberti

## ARQUIVISTA

Ezequiel dos Santos

## DIRETORES

José Francisco dos Santos

Antônio Javureck

Ricardo D'Aló

Otto Fricke

Júlio Oliva

[Affonso Rousselet?]

## COMISSÃO DE SINDICÂNCIA

Pasqual de Leonardo Truda

Rocco Portiglione

Antônio Tavares Corte Real

## SÓCIOS EFETIVOS

Laitano Fedels

Luis Piedrahita

Avelino Fernandes

Luiz João M. Pereira

Augusto Belletti

Carlos Fossati

Alexandre J. Meneghini

José Volz

Manuel Tovar

João [Parolini?]

Dante Poggetti

Waldemar Marconatto

João Baptista da Silva

Vicente Matteo

João S. de Oliveira

Ezequiel dos Santos

Eduardo Marten

José Lino dos Santos

E. G. Calderón de la Barca

Leonardo de Leonardo Truda

Leandro Tovar

## ANEXO B – ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1923)

Estatutos registrados (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

### CAPÍTULO I

#### DOS FINS DO CENTRO E DO SEU PATRIMÔNIO

- Art. 1º – O Centro Musical Porto-Alegrense, fundado nesta Capital aos 31 de janeiro de 1920, tem por fins:
- desenvolver o gosto artístico do povo, organizando concertos sinfônicos;
  - manter união entre os músicos desta Capital;
  - propugnar seus direitos e legítimas aspirações;
  - organizar uma caixa beneficente, regida por estes estatutos.
- Art. 2º – O patrimônio do Centro será constituído:
- por trinta por cento (30%) das joias, das mensalidades e da receita líquida arrecadada com os concertos e festivais;
  - pelo valor total dos donativos e legados;
  - pelas multas impostas aos associados;
  - pelos juros das importâncias depositadas em estabelecimentos de crédito.
- Art. 3º – Este patrimônio se destina à compra de um imóvel para sede do Centro, sua conservação e melhoramentos.

### CAPÍTULO II

#### DOS SÓCIOS, SUA ADMISSÃO, SEUS DIREITOS E DEVERES E EXCLUSÃO

- Art. 4º – Os sócios são: fundadores, honorários, beneméritos e efetivos.
- fundadores são aqueles que assinaram a ata da primeira sessão do Centro Musical, realizada a 25 de fevereiro de 1920;
  - honorários, toda e qualquer pessoa, que a critério de uma Assembleia Geral, seja considerada digna desse título;
  - beneméritos, aqueles que por notáveis serviços prestados ao Centro forem julgados dignos deste título pela Assembleia Geral;
  - efetivos, todos aqueles que se inscreverem como tais em qualquer época.
- Art. 5º – Para ser admitido como sócio efetivo, independente de nacionalidade, sexo ou religião, o candidato deve:
- pagar a joia de cem mil réis (Rs.100\$000);
 

§ único. O pagamento da joia poderá ser feito em prestações convencionadas com a Diretoria.
  - contribuir com a mensalidade de cinco mil réis (Rs. 5\$000), paga ao Tesoureiro até o dia 6 de cada mês;
  - provar ser morador nesta cidade;
  - ser executante de qualquer instrumento útil na orquestra;
  - provar ter tomado parte em orquestras de Companhias Líricas, de operetas ou outras;
  - ser de bom comportamento.
- Art. 6º – Os Diretores de orquestra, para serem admitidos como sócios efetivos, devem provar com documentos haver dirigido grandes orquestras, sem auxílio de piano.
- Art. 7º – Não poderão ser admitidos como sócios efetivos pianistas que não forem executantes de instrumento útil na orquestra.
- Art. 8º – Todos os sócios têm direito a:
- assistir a festas promovidas pelo Centro;
  - comparecer às sessões da Assembleia Geral.
- Art. 9º – Somente os sócios efetivos têm direito a:
- exercer cargos de Diretoria;
  - votar e ser votado para qualquer cargo ou comissão;
  - representar à Diretoria contra qualquer membro desta que tenha exorbitado.
- Art. 10º – Os sócios não respondem subsidiariamente pelas obrigações do Centro.
- Art. 11º – Os sócios devem:
- submeter-se às disposições dos presentes estatutos;
  - acatar as deliberações da Assembleia.

Art. 12º – Os sócios efetivos devem:

- a) prestar seu concurso a todos os ensaios, concertos e festivais que o Centro organizar;
  - § 1º – Quando o sócio não puder, por motivo de ordem superior e a critério da Comissão de Sindicância, comparecer a estes atos, deverá por sua conta enviar um substituto capaz ou – no caso de não o encontrar – entrar para os cofres do Centro com a quantia que dispenderia para pagar o substituto. Esta quantia será fixada pela Comissão de Sindicância.
  - § 2º – O sócio só não fica sujeito ao disposto no parágrafo precedente quando o motivo que o impede de comparecer for doença comprovada pela Comissão de Sindicância.
- b) efetuar imediatamente o pagamento da multa de cinco mil réis (Rs. 5\$000) quando, sem motivo justificado, falar a um ensaio e de vinte mil réis (Rs. 20\$000) quando faltar a um concerto ou festival;
- c) substituir outros sócios nos lugares por estes ocupados em casas de diversões, quando os serviços deste se tornarem indispensáveis às festas organizadas pelo Centro;
  - § único. O sócio substituto nada perceberá, cabendo, como de ordinário, ao substituído a importância do trabalho.
- d) auxiliar a fiscalização de bilheterias e entradas nos festivais quando não fizer parte da orquestra.

Art. 13º – Será excluído do Centro o sócio que, a juízo da Assembleia Geral, dele se tornar indigno.

Art. 14º – Será eliminado o sócio que se atrasar por três (3) meses no pagamento de suas mensalidades.

### CAPÍTULO III

#### DA DIRETORIA, PRESIDENTE, VICE-PRESIDENTE, SECRETÁRIO, TESOUREIRO E COMISSÃO DE SINDICÂNCIA

Art. 15º – A Diretoria, eleita anualmente no último domingo de dezembro, compõe-se de um Presidente, um Vice-Presidente, um Secretário, um Tesoureiro e de uma Comissão de Sindicância, composta de três (3) membros.

Art. 16º – À Diretoria cabe:

- a) a administração do Centro de acordo com os estatutos e com os poderes recebidos da Assembleia Geral;
- b) velar pelos interesses do Centro;
- c) reunir-se ordinariamente nos dias 10 e 25 de cada mês e, extraordinariamente, quando convocada pelo Presidente.

Art. 17º – Para deliberar é preciso reunir-se metade e mais um membro da Diretoria.

Art. 18º – Ao Presidente, como principal representante da administração do Centro, compete:

- a) a guarda dos estatutos;
- b) designar os dias de sessão da Diretoria e de Assembleia Geral;
- c) presidir a todas as sessões;
- d) expor o assunto a tratar, encaminhar, adiar, encerrar as discussões;
- e) suspender as sessões;
- f) submeter as questões à votação, exercendo o voto de qualidade no caso de empate;
- g) assinar as atas, diplomas e demais papéis do Centro;
- h) rubricar folhas dos livros do Centro, neles lavrando termos de abertura e encerramento;
- i) autorizar pagamentos não excedentes a duzentos mil réis (Rs. 200\$000);
- j) representar ou fazer representar o Centro onde e quando for necessário;
- k) apresentar anualmente à Assembleia Geral um relatório do estado do Centro;
- l) deliberar sobre casos especiais e que por urgentes exijam pronta decisão.

Art. 19º – O Vice-Presidente substitui o Presidente em seus impedimentos temporários ou definitivos.

Art. 20º – Ao Secretário incumbe:

- a) substituir o Vice-Presidente;
- b) proceder à chamada dos sócios, à leitura do expediente e da ata nas sessões;
- c) lavrar em livro próprio as atas das sessões e assiná-las;
- d) receber e expedir toda a correspondência social;
- e) fazer as convocações para as sessões autorizadas pelo Presidente;
- f) expedir diplomas;
- g) ter sob sua guarda o arquivo do Centro.

Art. 21º – São obrigações do Tesoureiro:

- a) arrecadar toda a receita do Centro e pagar as despesas autorizadas, fazendo com clareza a escrita respectiva;
- b) receber as mensalidades dos sócios;

- c) executar as determinações do Presidente;
- d) apresentar trimestralmente o balancete da receita e despesa e, anualmente, o balanço geral do estado financeiro do Centro;
- e) enviar dentro de três (3) dias, após a eleição, à Comissão de Sindicância livros, talões e demais papéis necessários ao exame a que esta tem de proceder;
- f) assinar conjuntamente com o Presidente e Secretário os cheques para a retirada de dinheiro de Estabelecimento de crédito.

Art. 22º – O sócio investido do cargo de Tesoureiro obriga-se, com o simples ato da posse deste cargo, a responder em juízo pelos valores a si confiados e pelos que arrecadar ou mandar arrecadar.

Art. 23º – À Comissão de Sindicância compete:

- a) proceder às indagações sobre pessoas propostas para sócios;
- b) examinar as contas do Tesoureiro;
- c) cumprir outras disposições destes Estatutos que lhe afetam.

#### CAPÍTULO IV DA CAIXA BENEFICENTE

Art. 24º – Os fundos para a caixa beneficente são constituídos por:

- a) setenta por cento (70%) do valor das joias e das mensalidades dos sócios;
- b) setenta por cento (70%) da receita líquida dos concertos e festivais.

Art. 25º – A distribuição destes fundos será feita pela forma seguinte:

Semestralmente, e no caso das quantias arrecadadas atingirem a uma soma que dividida possa dar cem mil réis (Rs100\$000) a cada sócio efetivo, a Diretoria emitirá um bônus deste valor em favor de cada sócio efetivo.

§ único. Os sócios novos só serão contemplados com os bônus após três (3) meses de sua admissão ao Centro.

Art. 26º – Os bônus de que trata o artigo precedente não vencem juros de espécie alguma e não podem ser objeto de venda, penhor, contrato, sequestro ou outro qualquer ônus.

Art. 27º – Os bônus só têm valor em poder dos sócios ou de seus herdeiros, em caso de morte.

Art. 28º – Os bônus devem ter as assinaturas do Presidente, do Secretário e do Tesoureiro do Centro.

Art. 29º – O sócio não poderá resgatar mais de um bônus por mês, salvo caso de doença e a critério da Diretoria.

Art. 30º – Em caso de viagem, o sócio poderá resgatar todos os títulos que possuir, sujeitando-se a desconto de trinta por cento (30%) do seu valor.

Art. 31º – Os sócios que tenham resgatado bônus não terão direito a votar e ser votados nem a tomar parte nas discussões e resoluções das Assembleias.

§ único. É facultado aos sócios de que trata o artigo 31º e que quiserem gozar dos direitos dos outros sócios efetivos adquirir do Centro os bônus que lhes faltam.

Art. 32º – O sócio, embora eliminado ou demitido, pode resgatar os títulos que possuir à razão de um (1) por mês, mas não tem o direito de receber a parte das importâncias existentes na Caixa Beneficente que ainda não tenham sido convertidas em bônus.

Art. 33º – Não receberá o bônus a que tem direito o sócio multado pelo Centro, enquanto não efetuar o pagamento da multa.

Art. 34º – O sócio eleito para qualquer cargo ou comissão não pode resgatar bônus durante todo o tempo de seu mandato.

#### CAPÍTULO V DAS ASSEMBLEIAS, SESSÕES E ELEIÇÕES

Art. 35º – As Assembleias serão constituídas de sócios quites com a tesouraria, em pleno gozo de seus direitos sociais.

Art. 36º – A Assembleia reunir-se-á ordinariamente no último domingo de dezembro para ouvir o relatório do Presidente, o parecer da Comissão de Sindicância e eleger a nova Diretoria e a 1º de janeiro para dar posse à Diretoria eleita.



Art. 37º – A Assembleia reunir-se-á extraordinariamente a requerimento de dez (10) ou mais sócios que deverão declarar o assunto a tratar.

§ único. Se a pretensão dos requerentes não for de encontro às disposições dos estatutos, a Diretoria autorizará a convocação no prazo mínimo de cinco (5) dias.

Art. 38º – As Assembleias funcionarão legalmente, em primeira convocação, com a presença de metade e mais um dos sócios do Centro.

Art. 39º – Não comparecendo na primeira número suficiente, será convocada nova Assembleia que se realizará decorrido o prazo máximo de dez (10) dias, com qualquer número de sócios.

Art. 40º – As convocações da Assembleia Geral serão feitas pela imprensa, com antecedência nunca menor de cinco (5) dias.

Art. 41º – São atribuições da Assembleia Geral:

- a) eleger a Diretoria e a Comissão de Sindicância;
- b) tomar conhecimento do balanço anual de receita e despesa;
- c) discutir e votar o parecer da Comissão de Sindicância/
- d) ouvir a leitura do relatório anual do Presidente e empossar a Diretoria;
- e) resolver as questões propostas pelo Presidente, a Diretoria ou qualquer sócio;
- f) exigir da Diretoria a fiel observância dos presentes estatutos;
- g) eliminar os sócios incurso no artigo 13º;
- h) autorizar a Diretoria a fazer despesas extraordinárias superiores a duzentos mil réis (200\$000).

Art. 42º – A ordem dos trabalhos nas sessões, que só poderá ser alterada por força maior, é a seguinte:

- a) chamada dos sócios presentes;
- b) leitura, discussão e votação da ata da sessão anterior;
- c) leitura do expediente;
- d) ordem do dia, precedida, nas sessões extraordinárias, da exposição, pelo Presidente, do assunto que motivou a convocação.

Art. 43º – Nenhum sócio usará da palavra sem que esta lhe seja concedida pelo Presidente, sendo vedado apartar-se do assunto em discussão.

Art. 44º – A palavra – pela ordem – que pretere a qualquer outro pedido, só será concedida para alguma explicação ou para propor o modo de votação.

Art. 45º – Ao Presidente não é permitido emitir opinião pessoal sobre matéria em discussão, nem apresentar projetos, propostas, requerimentos ou emendas, salvo se passar a cadeira ao seu substituto legal.

Art. 46º – As votações serão nominais ou por escrutínio, prevalecendo a maioria de votos.

Art. 47º – No caso de empate, proceder-se-á à segunda votação e, obtido o mesmo resultado, o Presidente exercerá o voto de qualidade.

§ único. Se o empate se der em eleições, isto é, na votação entre dois ou mais candidatos, considerar-se-á eleito o mais velho e, no caso de estabelecer-se dúvidas sobre a idade, decidirá a sorte.

Art. 48º – Para que haja validade nas votações é preciso que o número de votos obtidos não seja inferior ao exigido para a abertura das sessões.

Art. 49º – Nenhum sócio presente poderá excusar-se de votar.

Art. 50º – Não serão aceitos votos ou opiniões de sócios ausentes.

## CAPÍTULO VI DO PREENCHIMENTO DOS CARGOS

Art. 51º – Não aceitando o sócio eleito o cargo de Presidente ou Vice-Presidente, far-se-á nova eleição antes da posse da Diretoria.

Art. 52º – Se, depois de empossado, o Presidente ficar impedido temporaria ou definitivamente, substituí-lo-á o Vice-Presidente, fazendo-se nova eleição para este último cargo, no segundo caso.

Art. 53º – Os demais membros da Diretoria, no caso de não aceitação do cargo, renúncia, abandono, demissão a pedido ou por falta de cumprimento dos deveres, falecimento ou outra qualquer circunstância, serão substituídos imediatamente por nomeação do Presidente.

Art. 54º – Considera-se como tendo abandonado o cargo, o membro da Diretoria que deixar de comparecer a três (3) sessões seguidas sem motivo justificado.

#### CAPÍTULO VII DAS FALTAS E PENAS RELATIVAS

Art. 55º – Serão, tanto pela Diretoria como pela Assembleia Geral, suspensos de todos os direitos:

- a) por seis (6) meses os sócios que falsificarem qualquer documento com o intuito de readquirir direitos suspensos e os que desacatarem membros da Diretoria;
- b) por um (1) ano os que desrespeitarem atos da Diretoria ou da Assembleia Geral, violarem os estatutos ou perturbarem a ordem nas sessões.

Art. 60º – Serão eliminados pela Assembleia Geral:

- a) os que, de qualquer modo, promoverem o descrédito do Centro e os que atentarem contra os fins e a estabilidade do mesmo;
- b) os que, por falsas informações, tenham sido admitidos sem satisfazer às condições exigidas por estes estatutos;
- c) os que desviarem dinheiros ou quaisquer valores do Centro a si confiados.

Art. 61º – A pena imposta aos sócios na letra c do artigo precedente não prejudica o procedimento judicial que com eles deva ter o Centro.

Art. 62º – O sócio incurso no artigo 55º não fica desobrigado do pagamento das mensalidades.

#### CAPÍTULO VIII DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 63º – O Centro solenizará a 31 de janeiro o aniversário da sua fundação.

Art. 64º – No ato de ser empossada a Diretoria, o Presidente prestará o seguinte compromisso:  
 “Prometo cumprir com zelo e dedicação os deveres do cargo que me foi confiado, observar e fazer observar fielmente as disposições dos estatutos, promovendo, tanto quanto me for possível, o progresso do Centro Musical Porto-Alegrense.”  
 Os demais membros, nominalmente chamados, dirão:  
 “Assim prometo.”

Art. 65º – O Centro não pode ter ingerência em questões de partidarismo político ou religioso.

Art. 66º – O Centro será representado ativa e passivamente em juízo, e, em geral, nas suas relações com terceiros pela sua Diretoria.

Art. 67º – Não serão considerados objeto de deliberação as propostas tendentes a transformar os fins do Centro, substituir ou alterar o seu título ou incorporá-lo a qualquer outra associação.

Art. 68º – Os casos não previstos nestes estatutos serão resolvidos pela Diretoria.

Art. 69º – É vedado à Diretoria deixar que a despesa ordinária ultrapasse os recursos da receita, contraindo dívidas. Quando a receita não chegar para cobrir a despesa, será esse fato levado ao conhecimento da Assembleia Geral.

Art. 70º – Os presentes estatutos poderão ser reformados conforme exijam os progressos do Centro.

Art. 71º – A proposta de reforma poderá ser assinada pela Diretoria ou por qualquer sócio.

Art. 72º – Apresentada a proposta à Assembleia Geeral e apoiada por três quartas partes dos sócios presentes, será eleita uma comissão de cinco (5) membros para sobre ela emitir parecer, dentro do prazo de sessenta (60) dias.

Art. 73º – O projeto de reforma, acompanhado do citado parecer, será submetido a duas discussões e votações, com intervalo não menor de dez dias.

§ único. As alterações começarão a vigorar após a sua averbação no registro competente.

Art. 74º – O Centro só será dissolvido quando contar em seu seio o mínimo de cinco (5) sócios, revertendo o seu acervo em favor dos ditos cinco (5) sócios.

Art. 75º – Os pianistas que fizerem parte do Centro, como sócios efetivos, por ocasião de aprovação dos presentes estatutos, serão conservados como tais.

Art. 76º – Quando um sócio efetivo for elevado à categoria de sócio benemérito, fica isento do pagamento das mensalidades e continua gozando dos direitos de sócio efetivo, ficando, porém obrigado às disposições do art. 12º.

Aprovados em sessão de Assembleia Geral, efetuada em 25 de novembro de 1923.

Porto Alegre, 28 de novembro de 1923.

Pasqual de L. Truda  
Alessandro Gnattali  
Luiz Macedo Cunha  
Ricardo D'Aló  
Rocco Postiglione  
Esequiel dos Santos  
José Volz

## ANEXO C – ESTATUTOS DO CENTRO MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1926)

Estatutos registrados (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

### CAPÍTULO I DOS FINS DO CENTRO E DO SEU PATRIMÔNIO

- Art. 1º – O Centro Musical Porto-Alegrense, fundado nesta Capital aos 31 de janeiro de 1920, tem por fins:
- elevamento moral da classe;
  - manter união entre os músicos desta capital;
  - propugnar seus direitos e legítimas aspirações;
  - auxiliar seus associados em caso de doença;
  - constituir pecúlios para acudir as famílias dos sócios em caso de falecimento destes;
  - angariar funções.
- Art. 2º – O patrimônio do Centro será constituído:
- pelas joias, pelas mensalidades, por 20% da receita líquida dos concertos organizados pela SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFÔNICOS, anexa a este Centro, e por uma comissão sobre os serviços angariados pelos sócios ou pela Diretoria;
  - pelo valor total dos legados e donativos;
  - pelos juros das importâncias depositadas em estabelecimentos de crédito.
- Art. 3º – Este patrimônio se destina à compra de um imóvel para sede do Centro, sua conservação e melhoramentos.

### CAPÍTULO II DOS SÓCIOS, SUA ADMISSÃO, SEUS DIREITOS E DEVERES E EXCLUSÃO

- Art. 4º – Os sócios são: fundadores, honorários, beneméritos e efetivos.
- fundadores são aqueles que assinaram a ata da primeira sessão do Centro Musical, realizada a 25 de fevereiro de 1920;
  - honorários, toda e qualquer pessoa, que a critério de uma Assembleia Geral, seja considerada digna desse título;
  - beneméritos, aqueles que por notáveis serviços prestados ao Centro forem julgados dignos deste título pela Assembleia Geral;
  - efetivos, todos aqueles que se inscreverem como tais em qualquer época.
- Art. 5º – Para ser admitido como sócio efetivo, independente de nacionalidade, sexo ou religião, o candidato deve:
- pagar a joia de Rs. 50\$000 (cinquenta mil réis);
  - contribuir com a mensalidade de 5\$000 (cinco mil réis);
  - pagar a cota em caso de falecimento de um consócio, de acordo com o art. 48;
  - ter mais de (três) meses de residência nesta capital;
  - ser de bom comportamento.
- Art. 6º – Os sócios efetivos têm direito a :
- recorrer à Diretoria, uma vez que julgar injusta qualquer decisão do fiscal junto às orquestras organizadas pelo Centro;
  - exercer cargos de Diretoria;
  - comparecer às Assembleias;
  - representar à Diretoria contra qualquer membro desta que tenha exorbitado;
  - auxílio médico e numerário de acordo com o capítulo VII.
- Art. 7º – Os sócios não respondem subsidiariamente pelas obrigações do Centro.
- Art. 8º – Os sócios devem:
- submeter-se às disposições dos presentes Estatutos;
  - acatar as deliberações da Assembleia.
- Art. 9º – Será excluído do Centro o sócio que, a juízo da Assembleia Geral, dele se tornar indigno.
- Art. 10º – O sócio que não estando ausente, deixar de pagar 3 (três) meses de mensalidades, se reputará ter renunciado à qualidade de sócio, podendo por isto ser eliminado.

Art. 11º – O sócio eliminado não será readmitido neste Centro.

Art. 12º – O sócio que demitir-se, terá direito à readmissão, sujeitando-se às obrigações constantes no art. 5º e suas alíneas.

### CAPÍTULO III

#### DA DIRETORIA, PRESIDENTE, VICE-PRESIDENTE, SECRETÁRIO, TESOUREIRO E COMISSÃO DE SINDICÂNCIA

Art. 13º – A Diretoria, eleita anualmente no último domingo de dezembro, compõe-se de um presidente, um vice-presidente, um secretário, um tesoureiro e de uma comissão de sindicância composta de três (3) membros.

Art. 14º – À Diretoria cabe:

- a) a administração do Centro de acordo com os estatutos e com os poderes recebidos da Assembleia Geral;
- b) velar pelos interesses do Centro;
- c) reunir-se ordinariamente todos os meses e extraordinariamente quando convocada pelo Presidente.
- d) administrar a Sociedade de Concertos Sinfônicos, anexa a este Centro.

Art. 15º – Para deliberar é necessária a presença de metade e mais um membro da Diretoria.

Art. 16º – Ao Presidente, como principal representante da administração do Centro, compete:

- a) fazer observar e cumprir os presentes Estatutos;
- b) designar os dias de sessão de Diretoria e de Assembleia Geral;
- c) presidir todas as sessões;
- d) expor o assunto a tratar, encaminhar, adiar, encerrar as discussões;
- e) suspender as sessões;
- f) submeter as questões à votação, exercendo o voto de qualidade no caso de empate;
- g) assinar as atas, diplomas e demais papéis do Centro;
- h) rubricar folhas os livros do Centro, neles lavrando termos de abertura e encerramento;
- i) autorizar pagamentos não excedentes a 200\$00;
- j) representar ou fazer representar o Centro onde e quando for necessário;
- k) apresentar anualmente à Assembleia Geral um relatório do estado do Centro;
- l) deliberar sobre casos especiais e que por urgentes exijam pronta decisão, dando conta de sua ação à Assembleia Geral em sua primeira reunião;
- m) nomear um sócio de reconhecida competência, para exercer a fiscalização junto aos serviços angariados pelo Centro.

Art. 17º – O Vice-Presidente substitui o Presidente em seus impedimentos temporários ou definitivos.

Art. 18º – Ao Secretário incumbe:

- a) substituir o Vice-Presidente;
- b) proceder à chamada dos sócios, à leitura do expediente e da ata nas sessões;
- c) lavar em livro próprio as atas das sessões e assiná-las;
- d) receber e expedir toda a correspondência social;
- e) fazer as convocações para as sessões autorizadas pelo Presidente;
- f) expedir diplomas;
- g) ter sob sua guarda o arquivo do Centro.

Art. 19º – São obrigações do Tesoureiro:

- a) arrecadar toda a receita do Centro e pagar as despesas autorizadas, fazendo com clareza a escrita respectiva;
- b) receber as mensalidades dos sócios;
- c) executar as determinações do Presidente;
- d) apresentar trimestralmente o balancete da receita e despesa e, anualmente, o balanço geral do estado financeiro do Centro;
- e) enviar dentro de três dias, após a eleição, à Comissão de Sindicância livros, talões e demais papéis necessários ao exame a que esta tem de proceder;
- f) assinar, conjuntamente com o Presidente e Secretário, os cheques para a retirada de dinheiro de Estabelecimento de crédito.

Art. 20º – O sócio investido do cargo de Tesoureiro obriga-se, com o simples ato da posse deste cargo, a responder em juízo pelos valores a si confiados e pelos que arrecadar ou mandar arrecadar.

Art. 21º – À Comissão de Sindicância compete:

- a) proceder às indagações sobre pessoas propostas para sócios;

- b) examinar as contas do Tesoureiro;
- c) cumprir outras disposições destes estatutos que lhe afetam.

#### CAPÍTULO IV DAS ASSEMBLEIAS, SESSÕES E ELEIÇÕES

Art. 22º – As assembleias serão constituídas de sócios quites com a tesouraria, em pleno gozo de seus direitos sociais.

Art. 23º – A Assembleia Geral reunir-se-á ordinariamente no último domingo de dezembro, para ouvir o relatório do Presidente, o parecer da Comissão de Sindicância e eleger a nova Diretoria, e a 1º de janeiro, para dar posse à diretoria eleita.

Art. 24º – A assembleia reunir-se-á extraordinariamente a requerimento de dez ou mais sócios que deverão declarar o assunto a tratar.

§ único. Se a pretensão dos requerentes não for de encontro às disposições dos estatutos, a diretoria autorizará a convocação no prazo mínimo de cinco dias.

Art. 25º – As assembleias funcionarão legalmente, em primeira convocação, com a presença de metade e mais um dos sócios do Centro.

Art. 26º – Não comparecendo na primeira, número suficiente, será convocada nova assembleia que se realizará decorrido o prazo máximo de dez dias, com qualquer número de sócios.

Art. 27º – As convocações de Assembleia Geral serão feitas pela imprensa, com antecedência nunca menor de cinco dias.

Art. 28º – São atribuições da Assembleia Geral:

- a) eleger a Diretoria e a Comissão de Sindicância;
- b) tomar conhecimento do balanço anual de receita e despesa;
- c) discutir e votar o parecer da Comissão de Sindicância/
- d) ouvir a leitura do relatório anual do Presidente e empossar a Diretoria;
- e) resolver as questões propostas pelo Presidente, a Diretoria ou qualquer sócio;
- f) exigir da Diretoria a fiel observância dos presentes estatutos;
- g) eliminar os sócios incursos no artigo 10;
- h) autorizar a Diretoria a fazer despesas superiores a 200\$000.

Art. 29º – A ordem dos trabalhos nas sessões, que só poderá ser alterada por força maior, é a seguinte:

- a) chamada dos sócios presentes;
- b) leitura, discussão e votação da ata da sessão anterior;
- c) leitura do expediente;
- d) ordem do dia, precedida, nas sessões extraordinárias, da exposição, pelo Presidente, do assunto que motivou a convocação.

Art. 30º – Nenhum sócio usará da palavra sem que esta lhe seja concedida pelo Presidente, sendo vedado apartar-se do assunto em discussão.

Art. 31º – A palavra – pela ordem – que pretere a qualquer outro pedido, só será concedida para alguma explicação ou para propor o modo de votação.

Art. 32º – Ao Presidente não é permitido emitir opinião pessoal sobre matéria em discussão, nem apresentar projetos, propostas, requerimentos ou emendas, salvo se passar a cadeira ao seu substituto legal.

Art. 33º – As votações serão nominais ou por escrutínio.

Art. 34º – No caso de empate, proceder-se-á à segunda votação e, obtido o mesmo resultado, o Presidente exercerá o voto de qualidade.

Art. 35º – Para que haja validade nas votações é preciso que o número de votos obtidos não seja inferior ao exigido para a observância das sessões.

Art. 36º – Nenhum sócio presente poderá excusar-se de votar.

Art. 37º – Não serão aceitos votos ou opiniões de sócios ausentes.

## CAPÍTULO V DO PREENCHIMENTO DOS CARGOS

Art. 38º – Não aceitando o sócio eleito o cargo de Presidente, ou Vice-Presidente, far-se-á nova eleição antes da posse da Diretoria.

Art. 39º – Se, depois de empossado, o Presidente ficar impedido temporaria ou definitivamente, substituí-lo-á o Vice-Presidente, fazendo-se nova eleição para este último cargo, no segundo caso.

Art. 40º – Os demais membros da Diretoria, no caso de não aceitação do cargo, renúncia, abandono, demissão a pedido ou por falta de cumprimento dos deveres, falecimento ou outra qualquer circunstância, serão substituídos imediatamente por nomeação do Presidente.

Art. 41º – Considera-se como tendo abandonado o cargo, o membro da Diretoria que deixar de comparecer a três sessões seguidas sem motivo justificado.

## CAPÍTULO VI DAS FALTAS E PENAS RELATIVAS

Art. 42º – Serão, tanto pela Diretoria como pela Assembleia Geral, suspensos de todos os direitos:

- a) por 30 dias, os sócios que aceitando compromissos assumidos pelo Centro, não comparecerem aos ensaios ou funções e se apresentarem em estado ou trajes impróprios da função;
- b) por seis meses os sócios que falsificarem qualquer documento com o intuito de readquirir direitos suspensos e os que desacatarem membros da Diretoria;
- c) por um ano, os que desrespeitarem atos da Diretoria ou da Assembleia Geral, violarem os estatutos ou perturbarem a ordem nas sessões.

§ único. Essa suspensão poderá ser imposta tanto pela Diretoria como pela Assembleia Geral, comunicando aquela a sua decisão a esta na primeira reunião.

Art. 43º – Serão eliminados pela Assembleia Geral:

- a) os que, de qualquer modo, promoverem o descrédito do Centro e os que atentarem contra os fins e a estabilidade do mesmo;
- b) os que, por falsas informações tenham sido admitidos sem satisfazer às condições exigidas por estes estatutos;
- c) os que desviarem dinheiros ou quaisquer valores do Centro a si confiados.

Art. 44º – A pena imposta aos sócios na letra C do artigo precedente não prejudia o procedimento judicial que com eles deva ter o Centro.

Art. 45º – O sócio incurso no artigo 42 não fica desobrigado do pagamento das mensalidades.

## CAPÍTULO VII DA BENEFICÊNCIA E DOS PECÚLIOS

Art. 46º – Os sócios efetivos, em caso de moléstia que os impeça de exercer a profissão por mais de uma semana terão diária de 5\$000 (cinco mil réis) e auxílio médico.

§ I – O sócio efetivo gozará desse benefício somente depois de um ano de sua admissão.

§ II – Essa beneficência começará a vigorar depois que o respectivo fundo tiver atingido a importância de Rs. 5:000\$000 (cinco contos de réis).

Art. 47º – O sócio com ausência participada ou justificada, tem direito aos socorros do Centro, pagando dentro de um mês após o seu regresso, todas as mensalidades em traso e mais um ano adiantado, do contrário só terá direito aos mesmos socorros 6 (seis) meses depois do pagamento de sua dívida.

Art. 48º – Em caso do falecimento de um sócio efetivo a Diretoria ultimarà a cobrança da cota de 20\$000 (vinte mil réis), que cabe a cada sócio, cuja importância total constituirá um pecúlio em favor de sua família.

Art. 49º – No ato da admissão no Centro, o sócio efetivo declarará o nome da pessoa a quem deseja legar o seu pecúlio, assistindo-lhe, todavia, o direito de substituir o beneficiário em qualquer tempo.

§ único – Excetuam-se da disposição acima os sócios de menor idade, cujo pecúlio caberá a seus herdeiros legais.

Art. 50º – No caso de suicídio, o pecúlio somente será pago se o sócio tiver um ano de permanência efetiva no Centro.

Art. 51º – O pecúlio não poderá ser objeto de contrato, penhor, sequestro ou outro qualquer.

#### CAPÍTULO VIII DA ORGANIZAÇÃO E CONTRATO DE ORQUESTRAS

Art. 52º – O Centro tomará a si o encargo de organização de orquestras, dando preferência aos associados que se acharem sem colocação, uma vez que sua competência profissional esteja na altura correspondente ao serviço contratado.

§ I – O sócio depois de aceitar o serviço contratado pelo Centro, e por uma eventualidade não puder continuar desempenhando suas funções, levará ao conhecimento do fiscal, com antecedência, para ser substituído.

§ II – O professor escalado para qualquer serviço, poderá ser protestado por incompetência profissional, pelo diretor da respectiva orquestra, somente nos três (3) primeiros dias.

Art. 53º – Os serviços angariados pelo Centro ou pelos sócios, estão sujeitos, por parte do empresário, às porcentagens seguintes:

Serviços efetivos.....2%  
Serviços extraordinários.....5%

§ I – A comissão acima será sobre o total da folha.

§ II – Os recibos de funções extraordinárias deverão ser visados pelo Presidente.

#### DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 54º – O Centro solenizará a 31 de janeiro o aniversário de sua fundação.

Art. 55º – O Centro não pode ter ingerência em questões de partidarismo político ou religioso.

Art. 56º – O Centro será representado ativa e passivamente em juízo, e, em geral, nas suas relações a terceiros, pela sua Diretoria.

Art. 57º – Não serão considerados objeto de deliberação as propostas tendentes a transformar os fins do Centro, substituir ou alterar o seu título, ou incorporá-lo a qualquer outra associação.

Art. 58º – Os casos não previstos nestes estatutos serão resolvidos pela Diretoria.

Art. 59º – É vedado à Diretoria deixar que a despesa ordinária ultrapasse os recursos da receita, contraindo dívidas. Quando a receita não chegar para cobrir a despesa, será esse fato levado ao conhecimento da Assembleia Geral.

Art. 60º – Os presentes estatutos poderão ser reformados conforme exijam os progressos do Centro.

Art. 61º – A proposta de reforma poderá ser assinada pela Diretoria ou por qualquer sócio.

Art. 62º – Apresentada a proposta à Assembleia Geral e apoiada por  $\frac{3}{4}$  partes de sócios presentes, será eleita uma comissão de cinco membros para sobre ele emitir parecer dentro do prazo de 60 dias.

Art. 63º – O projeto de reforma, acompanhado do citado parecer, será submetido a duas discussões e votações com intervalo não menor de dez dias.

§ único – As alterações começarão a vigorar após a sua averbação no registro competente.

Art. 64º – O Centro só será dissolvido quando o número de seus sócios se houver reduzido a cinco, revertendo o seu acervo em favor dos ditos cinco sócios.

Art. 65º – Quando um sócio efetivo for elevado à categoria de sócio benemérito fica isento do pagamento das mensalidades e continua gozando dos direitos de sócio efetivo, ficando, porém, obrigado às disposições do artigo 9.

Art. 66º – Ficam revogados os estatutos precedentes, bem como todas as deliberações anteriores às consagradas nos presentes estatutos.

Art. 67º – Anexa a este Centro e sob a direção de sua Diretoria, funcionará uma Sociedade de Concertos Sinfônicos, com o fim do cultivo do expoente máximo da arte musical, que é o Concerto Sinfônico, elevando desse modo o ambiente artístico do nosso meio.



-----  
A presente reforma foi lida e aprovada por unanimidade de votos, em sessão de Assembleia Geral, extraordinária, realizada em doze de outubro de mil e novecentos e vinte e seis.

DIRETORIA:

Presidente:

Amadeo Luchesi

Secretário:

U. Faraon

Vice-Presidente:

A. T. Corte Real

Tesoureiro:

A. Gnattali

Comissão de Sindicância:

Rocco Postiglione

A. Belletti

L. M. Cunha

PORTO ALEGRE, 16 de novembro de 1926.

Registrado nesta data sob nº 294 a fl. 63v. e 64 do competente Livro nº 1.

Porto Alegre, 19 de novembro de 1926.

## SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFÔNICOS

Fundada em 12 de outubro de 1926.

Anexa ao Centro Musical Porto-Alegrense e  
sob a direção de sua Diretoria.

## ESTATUTOS

## PORTO ALEGRE

CAPÍTULO I  
DOS FINS DA SOCIEDADE

Art. 1º – A Sociedade de Concertos Sinfônicos, fundada nesta capital aos 12 de outubro de 1926, tem por fim o cultivo do expoente máximo da arte musical, que é o concerto sinfônico, elevando desse modo o ambiente artístico do nosso meio.

CAPÍTULO II  
DOS SÓCIOS, SEUS DIREITOS E EXCLUSÃO

Art. 2º – Os sócios são honorários, beneméritos e contribuintes:

- a) honorários toda e qualquer pessoa, que a critério de uma Assembleia Geral, seja considerada digna desse título;
- b) beneméritos, aqueles que por notáveis serviços prestados à Sociedade forem julgados dignos deste título pela Assembleia Geral;
- c) contribuintes os que contribuem trimestralmente com a quantia de 15\$000 (quinze mil réis), podendo os mesmos assistir acompanhados de 2 (duas) pessoas da sua família, aos concertos ordinários da Sociedade.

Art. 3º – Se reputará ter renunciado à qualidade de sócio aquele que se atrasar por dois trimestres.

CAPÍTULO III  
DA DIREÇÃO SOCIAL

Art. 4º – A Sociedade de Concertos Sinfônicos funcionará anexa ao Centro Musical Porto-Alegrense, obedecendo a direção de sua Diretoria.

CAPÍTULO IV  
DOS CONCERTOS PROMOVIDOS PELA SOCIEDADE

Art. 5º – A Sociedade ordinariamente organizará 4 (quatro) concertos anuais.

Art. 6º – 20% da receita líquida dos concertos em geral organizados por esta Sociedade, reverterá em benefício dos cofres do Centro Musical Porto-Alegrense, o restante será dividido em parte iguais entre os elementos que compõem a orquestra efetiva da Sociedade.

§ único – Essa divisão será feita semestralmente.

Art. 7º – Os membros da Diretoria que não forem executantes da orquestra gozarão do preceituado no artigo anterior.

CAPÍTULO V  
DO CONJUNTO ORQUESTRAL

Art. 8º – A Sociedade de Concertos Sinfônicos manterá um conjunto efetivo de 40 (quarenta) professores, sendo o conjunto composto dos seguintes instrumentos:

Primeiros Violinos.....	8
Segundos Violinos.....	6
Violas.....	2
Violoncelos.....	3
Contrabaixos.....	3
Flautas.....	2
Clarinetas.....	2
Oboés.....	2
Fagotes.....	2
Harpa.....	1
Cornos.....	2
Pistons.....	2
Trombones.....	2
Tuba.....	1
Bateria.....	1
Timpani.....	1
Total.....	40

§ I – Cabe a Diretoria a nomeação e classificação desses professores.

§ II – É facultativo nos Concertos Sinfônicos, tomarem parte elementos estranhos ao Centro Musical.

CAPÍTULO VI  
DEVERES E EXCLUSÃO DOS EXECUTANTES

Art. 9º – O professor nomeado executante efetivo, terá de se sujeitar às disposições do presente estatuto, caso contrário a sua nomeação será anulada, perdendo o direito do dividendo correspondente ao semestre em que for exonerado.

Art. 10º – Os ensaios terão início em março terminando em novembro.

§ I – Os ensaios realizar-se-ão semanalmente às segundas-feiras, das 13:30 às 15:30.

§ II – Os componentes da orquestra terão restrita obrigação de tomar parte nos concertos ordinários e extraordinários desta Sociedade, assim como em todos os ensaios.

Art. 11º – As faltas motivadas por moléstia só serão justificadas mediante atestado médico.

CAPÍTULO VII  
DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 12º – Não serão considerados objeto de deliberação as propostas tendentes a transformar os fins da Sociedade, substituir ou alterar o seu título, ou incorporá-lo a qualquer outra associação.

Art. 13º – Os casos não previstos nestes estatutos serão resolvidos pela Diretoria.

Art. 14º – Os presentes estatutos poderão ser reformados conforme exijam os progressos da Sociedade.

Porto Alegre, 16 de novembro de 1926.

FINIS

## ANEXO D – ESTATUTOS DA SOCIEDADE MUSICAL DE PORTO ALEGRE (1925)

Estatutos registrados (1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre).

### CAPÍTULO I DA SOCIEDADE MUSICAL E SEUS FINS

Art. 1º – A Sociedade Musical, fundada em 16 de agosto de 1925, em Porto Alegre, é uma associação composta de profissionais, de qualquer nacionalidade, que sejam compositores, regentes ou instrumentistas e que tenham no mínimo 17 (dezesete) anos de idade.

Art. 2º – Os fins da Sociedade Musical são:

- a) promover o melhoramento das condições morais e materiais da classe;
- b) proteger os associados e suas famílias, prestando àqueles assistência médica e beneficente e a esses, em caso de falecimento do associado, auxiliando com uma cota, para as despesas de funeral e luto;
- c) representar aos poderes públicos acerca dos assuntos de interesse da coletividade;
- d) instituir um fundo especial, com a denominação de CAIXA DE SOCORROS para os efeitos da let. B deste artigo;
- e) organizar concertos e espetáculos públicos, cujo produto líquido será dividido em 3 (três) cotas, sendo 2 (duas) de 30% e 1 (uma) de 40%, que serão distribuídas, respectivamente, entre os cofres sociais, a Caixa de Socorros e todos os que tiverem tomado parte naqueles trabalhos;
- f) procurar, por todos os meios oportunos, fomentar a prosperidade da associação e incentivar a cultura musical.

### CAPÍTULO II DA ADMISSÃO, DIREITOS, DEVERES E PENALIDADES DE SÓCIOS

Art. 3º – O profissional para ser admitido na Sociedade Musical, depois de ouvida a Comissão de Sindicância, deverá:

- a) ser proposto por um associado quite;
- b) provar de modo que faça fé e conjuntamente à proposta, ter residência nesta capital no mínimo há dois meses;
- c) ter capacidade profissional.

Parag. único – Não será admitido como sócio, sob nenhum pretexto, aquele que manifestar evidentes sintomas de invalidez.

Art. 4º – São direitos do associado:

- a) votar e ser votado para todos os cargos da administração;
- b) obter, quando enfermo e impossibilitado de trabalhar, um auxílio de 5\$000 (cinco mil réis) diários, serviços médicos e fornecimento de medicamentos, a juízo da Comissão de Direção Social;
- c) deixar à sua família ou a quem de direito, em caso de falecimento, a quantia correspondente a 10% (dez) dos fundos existentes na CAIXA DE SOCORROS, naquela ocasião, não podendo esse benefício exceder da quantia de 1:000\$000 (um conto de réis);
- d) receber do Tesoureiro abono do que tiver ganho nas funções realizadas por conta da Sociedade;
- e) requerer à Diretoria, estando quite e apoiado por mais de 10 (dez) associados nas mesmas condições, a convocação da assembleia geral, com declaração de motivos;
- f) requerer ao presidente as certidões de que carecer, e que lhe disserem respeito, as quais não lhe poderão ser negadas sob pretexto algum, devendo ser cobrada a importância de 5\$000 (cinco mil réis) por certidão passada.

Parag. 1 – Só depois de decorrido 1 (um) ano da sua admissão é que o associado gozará dos direitos a que se referem as letras A, B, C e E do presente artigo, excetuados os fundadores.

Parag. 2 – O sócio que estiver em atraso de pagamento de 2 (duas) mensalidades é considerado quite, de 2 (duas) a 6 (seis), carecedor de direitos, e mais de 6 (seis), eliminado.

Parag. 3 – Não são compreendidos no parag. anterior os sócios que estejam em atraso por motivo de ausência desta capital a serviços profissionais, devendo justificar os motivos e a causa de sua partida, bem como decorridos 6 (seis) meses, comunicar à Diretoria a localidade em que se acha.

Art. 5º – São deveres do associado:

- a) respeitar, cumprir e fazer cumprir os presentes Estatutos, o Regimento interno da Sociedade e demais resoluções e ordens emanadas dos poderes competentes.
- b) aceitar e exercer, com todo zelo, os cargos ou comissões para que for eleito ou nomeado, não podendo recusá-los sem motivo justificado;
- c) comparecer às sessões de assembleia geral;
- d) participar a sua mudança de residência, ausência desta capital e regresso;
- e) cumprir fielmente os contratos – concernentes à profissão – (escritos ou verbais) que fizer;

f) exercer vigilância sobre o fiel cumprimento dos presentes Estatutos, pelos demais associados, visto que cada um deve ser um fiscal de todos e tudo, a fim de demonstrar assim o interesse que toma pelo engrandecimento da Sociedade.

Art. 6º – Aqueles que infringirem os presentes Estatutos ou o Regimento interno ficam sujeitos às seguintes penalidades: advertência, multa, suspensão e eliminação.

Art. 7º – A pena de multa variará entre 10\$000 (dez mil réis) e 50\$000 (cinquenta mil réis), a juízo da Diretoria, devendo ser cobrada em prestações semanais de 5\$000 (cinco mil réis).

Art. 8º – A pena de suspensão será aplicada por tempo determinado pela Diretoria, conforme a falta cometida.

Art. 9º – A pena de eliminação é da alçada exclusiva da assembleia geral.

Parag. único. Os sócios que estiverem cumprindo penas impostas pelos poderes competentes da Sociedade ficam dependendo do seu cumprimento para readquirirem seus direitos.

### CAPÍTULO III DA CLASSIFICAÇÃO DOS SÓCIOS

Art. 10º – Os sócios são classificados da forma seguinte:

Fundadores – Contribuintes – Beneméritos – Honorários

Parag. 1 – Fundadores: são todos aqueles que tomaram parte nos trabalhos iniciais desta Sociedade, sendo necessária a assinatura de cada um no livro de presença da primeira sessão efetuada, e são sujeitos somente à contribuição mensal de 3\$000 (três mil réis).

Parag. 2 – Contribuintes: são os que pagarem além de 3\$000 (três mil réis) de diploma, a joia de 20\$000 (vinte mil réis) e a mensalidade de 3\$000 (três mil réis).

Parag. 3 – Beneméritos: são os que concorrerem para o desenvolvimento e prosperidade da Sociedade, prestando-lhe relevantes serviços, a juízo da assembleia geral, e os que tenham feito donativo superior a 1:000\$000 (um conto de réis).

Parag. 4 – Honorários: são os que embora não pertencendo à classe, tenham, no entretanto, prestado relevantes serviços à Sociedade Musical, e artistas ou intelectuais de notório valor e saber, a juízo da assembleia geral, independentemente de tudo das lets. B e E do art. 3º.

### CAPÍTULO IV DA ASSEMBLEIA GERAL

Art. 11º – A personalidade da Sociedade Musical reside na Assembleia Geral.

Art. 12º – A Assembleia Geral se verificará em primeira convocação, com 20 (vinte) sócios que estejam em pleno gozo de seus direitos.

Parag. 1 – Em segunda convocação com qualquer número de sócios em pleno gozo de seus direitos.

Parag. 2 – As convocações de sessões de Assembleia devem ser feitas por avisos prévios de três dias, no mínimo, de suas realizações.

Art. 13º – A Assembleia Geral se reunirá, ordinariamente, em abril de cada ano, para conhecimento do relatório do presidente e eleição da nova Diretoria e Comissões, e em maior, para posse dos eleitos e entrega de todos os haveres sociais.

Art. 14º – A Assembleia Geral se reunirá, extraordinariamente, nos termos dos presentes Estatutos e sempre que a necessidade social o exigir.

### CAPÍTULO V DA ADMINISTRAÇÃO

Art. 15º – A Sociedade Musical será administrada por uma Diretoria composta de 7 (sete) membros, assim distribuídos: Presidente, Vice-Presidente, Secretário geral, 1º e 2º Secretários e 1º e 2º Tesoureiros e por duas (2) Comissões, uma de sindicância e outra de direção social.

Art. 16º – Só tem direito a voto nas sessões de administração, a Diretoria.

Art. 17º – As sessões de administração só se podem realizar, no mínimo, com a presença de 7 (sete) membros.

Art. 18º – Ao presidente incumbe, além das atribuições que os presentes Estatutos lhe conferem:

- a) convocar e presidir as sessões de administração e assembleia, encaminhando os debates;
- b) assinar com os secretários todas as atas, diplomas e convites, rubricar todos os livros pertencentes à Sociedade, despachar todos os papéis, em sessão, e encaminhar os trabalhos de expediente;
- c) fiscalizar os trabalhos das Comissões;
- d) deliberar sobre qualquer assunto urgente “ad-referendum” da Diretoria;
- e) assinar com os tesoureiros todos os cheques e visar ordens de pagamento ou qualquer outro documento de despesa;
- f) apresentar à assembleia geral, no fim da gestão, um relatório dos fatos principais ocorridos durante o seu mandato;
- g) representar a Sociedade, em juízo, e fora dele;
- h) dar o voto de qualidade, nas sessões que presidir.

Art. 19º – Ao Vice-Presidente incumbe dirigir todos os trabalhos relativos à CAIXA DE SOCORROS, bem como substituir o presidente, em seus impedimentos.

Art. 20º – Ao secretário-geral compete:

- a) fazer toda a correspondência da Sociedade;
- b) assinar com o presidente todos os diplomas, convites, editais, etc;
- c) dirigir todos os trabalhos das secretarias;
- d) assumir a direção geral, administrativa, dos concertos organizados pela Sociedade Musical;
- e) substituir o vice-presidente, em seus impedimentos.

Art. 21º – Ao 1º secretário compete:

- a) ter sob sua guarda os arquivos da Sociedade Musical;
- b) expedir avisos e circulares;
- c) fazer a leitura do expediente e correspondência, nas sessões;
- d) organizar, semanalmente, as tabelas de distribuição de serviços, de acordo com as instruções recebidas;
- e) auxiliar o secretário-geral, quando a necessidade do serviço assim o exigir.

Art. 22º – Ao 2º secretário compete:

- a) substituir o 1º, sem prejuízo do serviço;
- b) redigir as atas de todas as sessões;
- c) auxiliar as demais secretarias, de acordo com a distribuição de serviço feita pelo secretário-geral.

Art. 23º – Ao 1º tesoureiro compete:

- a) arrecadar e guardar os valores da Sociedade Musical, pelos quais fica responsável, não podendo alegar em seu favor desfalque motivado por descuido, engano, roubo ou outra qualquer circunstância;
- b) proceder à cobrança de todas as importâncias devidas à Sociedade;
- c) depositar, obrigatoriamente, em um Banco designado pela Diretoria, os valores em dinheiro, pertencentes à Sociedade, não podendo conservar em seu poder quantia superior a 1:000\$000 (um conto de réis);
- d) manter devidamente organizada e legalizada a escrituração da Sociedade;
- e) apresentar, trimestralmente, um balancete de receita e despesa;
- f) pagar todas as despesas autorizadas pelo presidente e assembleia;
- g) assinar com o presidente todos os cheques, ordens de pagamento, e outros documentos em que se torne necessária a sua assinatura;
- h) lavrar um termo de encerramento no livro Caixa sempre que for substituído.

Art. 24º – Ao 2º tesoureiro compete:

- a) substituir o 1º e auxiliá-lo sempre que for necessário;
- b) providenciar para que todos os sócios que estiverem trabalhando recolham, semanalmente, a cota de 200 (duzentos réis) diários, a fim de ser depositada na CAIXA DE SOCORROS;
- c) colocar, semanalmente, em lugar bem visível, o resultado da receita da Caixa de Socorros da semana.

Art. 25º – À Comissão de Sindicância compete:

- a) indagar sobre as pessoas propostas para sócios, verificando se possuem os requisitos exigidos pelos presentes Estatutos, apresentando parecer por escrito, à Diretoria, opinando ou não pela admissão do candidato;
- b) examinar, trimestralmente, as contas dos tesoureiros, apresentando parecer à Diretoria do estado das mesmas;
- c) verificar se os serviços gerais da Sociedade estão sendo feitos com zelo, competência e critério;
- d) desempenhar os encargos que lhe tenham sido dados pela Diretoria.

Art. 26º – À Comissão de Direção Social compete:

- a) zelar pelos interesses da Sociedade, agindo para o aumento de suas rendas e pela observância das disposições estatutárias;
- b) levar ao conhecimento de quem de direito as irregularidades observadas;
- c) providenciar para que sejam dadas assistência médica e beneficente aos sócios enfermos;
- d) fazer com que as cotas competentes sejam, imediatamente, recolhidas, pelos associados, à Caixa de Socorros;
- e) emitir parecer nos requerimentos enviados à Diretoria, pedindo proteção, de acordo com a let. B do art. 2º.

#### CAPÍTULO VI DO CAPITAL DA SOCIEDADE MUSICAL

Art. 27º – O capital da Sociedade Musical se dividirá em: Fundo permanente, Fundo disponível e Fundo de Depósitos da Caixa de Socorros.

Art. 28º – O Fundo permanente será formado de tudo o que constituir o patrimônio, como sejam: móveis, títulos, apólices, etc.

Art. 29º – O Fundo disponível será a importância em dinheiro que a Diretoria julgar necessária para atender às despesas ordinárias.

Art. 30º – O Fundo de Depósitos da Caixa de Socorros será constituído:

- a) de 30% do produto líquido dos concertos promovidos pela Sociedade;
- b) da cota, diária, de 200 réis de cada associado em atividade;
- c) de 20% da receita anual do que exceder de 10:000\$000 réis, do Fundo permanente;
- d) dos donativos feitos à Caixa.

Art. 31º – Nenhuma apólice ou título poderá ser caucionada ou vendida, a não ser para aquisição de prédios ou pagamento de socorros.

#### CAPÍTULO VII DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 32º – O cargo de Presidente da Sociedade Musical deverá ser exercido, de preferência, por pessoa que não seja profissional de música, visto que a prática a isso nos aconselha.

Art. 33º – A Sociedade Musical só poderá ser dissolvida por manifesta e comprovada impossibilidade de preencher os seus fins, mediante resolução de três quartas partes de seus associados, e confirmada em duas sessões realizadas com o tempo intermediário de oito dias, uma da outra.

Art. 34º – Os associados não respondem subsidiariamente pelas obrigações contraídas pela Diretoria.

Art. 35º – O sócio não pode negar seus serviços, em favor da coletividade, quando solicitados pela Diretoria.

Art. 36º – Todo o serviço contratado pela Sociedade ou por um associado, deverá ser desempenhado por elementos pertencentes à Sociedade Musical, salvo se não os houver em disponibilidade.

Art. 37º – Da matrícula do associado constarão as ocorrências que lhe digam respeito e se relacionam com a vida social, para os efeitos a que se referem os diversos artigos dos presentes Estatutos.

Art. 38º – O sócio que se desligar da Sociedade perderá todos os direitos conferidos pelos presentes Estatutos, nada tendo a reclamar.

Art. 39º – Todo diretor de função deverá apresentar à Secretaria uma relação dos professores convidados, a qual estando em termos para os fins do auxílio mútuo e distribuição criteriosa de serviços entre os associados, será visada pelo presidente ou secretário geral, e não poderá mais sofrer alteração, sob pretexto algum, salvo caso de protesto por parte do maestro, dentro dos três primeiros dias.

Art. 40º – A Diretoria nomeará um sócio, em cada orquestra, para fazer observar as disposições vigentes e providenciar nos casos de pronta resolução, dando-lhe de tudo conhecimento.

Art. 41º – Fica destituído do respectivo cargo o membro da administração que, sem motivo justificado, faltar a três sessões consecutivas.

Art. 42º – As vagas que ocorrerem na Diretoria serão preenchidas por eleição, que se verificará dentro dos vinte dias subsequentes, se faltarem mais de três meses para a eleição geral.

Art. 43º– Os profissionais estranhos à Sociedade, que estiverem prestando seus serviços em funções contratadas por elementos a ela pertencentes, serão dispensados logo que haja associado em disponibilidade.

Art. 44º – É facultado à Sociedade Musical aceitar a fusão de outra Associação Artística, respeitados, porém, os presentes Estatutos.

Art. 45º – Os presentes Estatutos entram imediatamente em vigor e só poderão ser alterados ou reformados decorrido um ano da data de sua aprovação.

Art. 46º – Os casos omissos, enquanto não for criado o Regimento interno, serão solucionados pelos poderes competentes.

APROVADA EM SESSÃO DE ASSEMBLEIA, EM 23 DE AGOSTO DE 1925.

João Pio de Almeida  
Pedro C. Campomar

Inscritos nesta data, sob nº 256, a fls. 53 v. do competente livro nº 1.

P. Alegre, 7 de outubro de 1925.



## **ANEXO E – ESTATUTOS DA SOCIEDADE MUSICAL PORTO-ALEGRENSE (1911)**

Estatutos publicados (ESTATUTOS da Sociedade Musical Porto-Alegrense. Porto Alegre: Oficinas graphicas da Livraria Americana, 1911.) (IHGRGS, E.10 Nº 3517 #050).

### CAPÍTULO I DA SOCIEDADE E SEUS FINS

Art. 1º – A *Sociedade Musical Porto-Alegrense*, com sede na cidade de Porto Alegre, fundada em 3 de abril de 1910, tem por fins socorrer os seus sócios quando enfermos e desenvolver a música em nosso meio social por meio de concertos.

### CAPÍTULO II DOS SÓCIOS, SUAS CATEGORIAS E ADMISSÃO

Art. 2º – Os sócios, em número ilimitado, gozando todos dos mesmos direitos e tendo os deveres impostos pelos Estatutos, dividem-se nas seguintes categorias:

- 1º Efetivos;
- 2º Contribuintes;
- 3º Honorários;
- 4º Benfeitores;
- 5º Beneméritos;
- 6º Protetores.

Art. 3º – Para ser admitido sócio efetivo é preciso que o candidato, independente de raça ou religião, seja honesto e de bons costumes.

Art. 4º – São sócios contribuintes os que, por disposições anteriores à aprovação dos presentes Estatutos, tinham o título de fundadores.

Art. 5º – São sócios honorários as pessoas que fizerem um donativo não inferior a duzentos mil réis.

Art. 6º – São sócios benfeitores as pessoas que, pertencentes ou não à sociedade, fizerem um donativo não inferior a quinhentos mil réis e os médicos e farmacêuticos que tenham prestado gratuitamente, a juízo da diretoria, serviços profissionais a sócios enfermos.

Art. 7º – São beneméritos os sócios que se tenham salientado por notáveis serviços à sociedade.

Art. 8º – Serão sócios protetores as primeiras autoridades civis, a juízo da diretoria.

Art. 9º – Os títulos de beneméritos e benfeitores poderão ser concedidos tanto pela diretoria como pela assembleia geral.

Art. 10º – As propostas para sócios poderão ser feitas pelos pretendentes ou por qualquer sócio, devendo conter o nome, idade, naturalidade, residência (nome da rua e número da casa) do candidato e assinatura do proponente.

Art. 11º – A proposta, assim redigida, será enviada à diretoria e, depois de lida perante esta, entregue à comissão de sindicância, a quem incumbe apresentar parecer por escrito, na primeira sessão, opinando ou não pela admissão do proposto.

Art. 12º – Lido o parecer, será logo posto em discussão e submetido à votação.

§ único. O candidato rejeitado só poderá ser de novo proposto, passado um ano, salvo se for verificado erro na votação ou má fé por parte da comissão.

### CAPÍTULO III DIREITOS E DEVERES DOS SÓCIOS

Art. 13º – São direitos dos sócios:

- 1º Aos socorros, conforme disposto no artigo 1º;
- 2º De tomar parte nas assembleias gerais e propor o que julgar conveniente em bem da sociedade;
- 3º De votar e ser votado para qualquer cargo ou comissão, exigindo-se que para ser eleito o sócio saiba ler e escrever;

- 4º De representar à diretoria contra qualquer membro desta que tenha exorbitado ou deixado de cumprir os deveres de seu cargo;
- 5º De tomar parte nos concertos.

Art. 14º – Os direitos dos sócios suspendem-se ou anulam-se por efeito dos artigos 17 e 62.

Art. 15º – São deveres dos sócios:

- 1º Satisfazer, os efetivos a joia de admissão de dez mil réis e a mensalidade de dois mil réis e os contribuintes a mensalidade de dois mil réis;
- 2º Aceitar e exercer com zelo o cargo para que tenha sido eleito;
- 3º Acatar as deliberações da diretoria e da assembleia geral, legalmente constituídas;
- 4º Observar as disposições destes estatutos, não podendo, em caso algum, alegar em seu favor ignorância de alguma delas;
- 5º Pagar mensalmente a contribuição a que está sujeito.

Art. 16º – O sócio efetivo entra no gozo de seus direitos depois de pagar a joia de admissão e a mensalidade correspondente ao mês em que foi admitido, mas não podendo reclamar socorros antes de decorridos três meses da data do pagamento.

Art. 17º – Os direitos adquiridos pelo sócio com a entrada no grêmio social extinguem-se com a sua morte, e o que for eliminado pela sociedade, ou demitido a seu pedido, perde, imediatamente, para todos os efeitos, aqueles mesmo direitos, não podendo, por si ou por seus herdeiros reclamar os benefícios garantidos pelos Estatutos, bem como as quantias com que haja contribuído desde a admissão.

#### CAPÍTULO IV DA DIRETORIA

Art. 18º – À Diretoria, eleita anualmente a 3 de abril e composta de um presidente, um vice-presidente, um primeiro e um segundo secretários, um tesoureiro, seis diretores, um arquivista, compete a administração da sociedade, de acordo com os Estatutos e com os poderes recebidos da assembleia geral; nessa conformidade incumbe-lhe:

- 1º Eleger a comissão de sindicância, admitir ou não as pessoas propostas para sócios;
- 2º Conceder os diplomas de beneméritos, benfeitores, protetor e honorário;
- 3º Fazer as despesas extraordinárias, não excedendo de duzentos mil réis;
- 4º Impor as penas do artigo 64;
- 5º Velar pelos interesses da sociedade;
- 6º Convocar extraordinariamente a assembleia geral.

Art. 19º – A Diretoria se reunirá ordinariamente nos dias 1º e 15 de cada mês e extraordinariamente quando convocada pelo presidente.

Art. 20º – A diretoria se constituirá com a presença de metade e mais um de seus membros.

Art. 21º – Às sessões ordinárias de diretoria pode assistir qualquer sócio, não podendo tomar parte nos trabalhos.

#### CAPÍTULO V DAS ATRIBUIÇÕES DOS MEMBROS DA DIRETORIA

##### DO PRESIDENTE

Art. 22º – Ao presidente como principal representante da administração da sociedade, compete:

- 1º A guarda dos Estatutos, cuja fiel observância por parte de todos os sócios tem o dever de exigir;
- 2º Designar os dias das sessões da diretoria e assembleia geral, de acordo com os Estatutos, e convocar sessões extraordinárias da diretoria;
- 3º Presidir a todas sessões, mantendo nelas a boa ordem; expor o assunto a tratar, encaminhar, adiar e encerrar as discussões; submeter as questões à votação, exercendo o voto de qualidade no caso de empate, suspender as sessões, tudo como está estabelecido nos artigos 41 e 51;
- 4º Assinar as atas, os diplomas, os cheques dos estabelecimentos de crédito para retirada de dinheiro e os demais papéis de importância, bem como rubricar as folhas dos livros da sociedade, neles lavrando termos de abertura e encerramento;
- 5º Autorizar o pagamento das despesas de socorros;
- 6º Despachar os papéis não dependentes de solução da diretoria;
- 7º Representar ou fazer representar a sociedade, por comissões especiais, onde e quando for necessário;

- 8º Deliberar sobre os casos especiais e que, por urgentes, exijam pronta decisão, sendo considerados como tais os que trouxeram o prejuízo da sociedade ou o direito de sócio ou sócios, se não forem imediatamente resolvidos;
- 9º Exigir do tesoureiro as informações de que precisar;
- 10º Apresentar anualmente à assembleia geral um relatório do estado da sociedade.

Art. 23º – Além destas atribuições, o presidente terá mais as que lhe conferirem os Estatutos e as que decorrerem do seu cargo.

#### DO VICE-PRESIDENTE

Art. 24º – O vice-presidente substitui o presidente em seus impedimentos temporários ou definitivos.

#### DO 1º SECRETÁRIO

Art. 25º – Ao 1º secretário incumbe:

- 1º Substituir o vice-presidente;
- 2º Fazer a chamada dos sócios, a leitura do expediente e da correspondência, nas sessões;
- 3º Assinar as atas e os diplomas e auxiliar o presidente no que for por este indicado;
- 4º Proceder com o 2º secretário à apuração das eleições;
- 5º Receber e expedir toda a correspondência social;
- 6º Fazer as convocações para as sessões autorizadas pelo presidente, mandar avisos pelo correio e redigir anúncios;
- 7º Expedir diplomas;
- 8º Ter sob sua guarda e na devida ordem o arquivo da sociedade e os seguintes livros:
  - a) de presença dos sócios às sessões;
  - b) de registros de ofícios expedidos;
  - c) de matrícula dos sócios protetores;
  - d) de matrícula dos sócios beneméritos;
  - e) de matrícula dos sócios benfeitores;
  - f) de matrícula dos sócios honorários;
  - g) de visitantes, no qual lançarão suas assinaturas as pessoas que visitarem a sociedade.

#### DO 2º SECRETÁRIO

Art. 26º – Ao 2º secretário compete:

- 1º Substituir e auxiliar o 1º secretário;
- 2º Lavrar, em livro próprio, as atas de todas as sessões, proceder à sua leitura e assiná-las.

#### DO TESOUREIRO

Art. 27º – São obrigações do tesoureiro:

- 1º Atender, na tesouraria, às pessoas que o procurarem e chamar pela imprensa os sócios para pagamento das mensalidades;
- 2º Arrecadar toda a receita e pagar a despesa devidamente documentada, fazendo com clareza a escrita respectiva;
- 3º Executar as determinações do presidente, a quem prestará as informações pedidas;
- 4º Apresentar trimestralmente à diretoria um balancete da receita e despesa;
- 5º Encarregar da cobrança de joias e mensalidades pessoa de sua confiança, a quem poderá pagar de comissão até 10%;
- 6º Assinar os diplomas e conjuntamente com o presidente os cheques de estabelecimentos de crédito para retirada de dinheiros;
- 7º Recolher a estabelecimentos de crédito, em conta corrente, em nome da Sociedade, as quantias que não forem necessárias para atender à despesa ordinária, não podendo ter em caixa quantia superior a 500\$000;
- 8º Adquirir as apólices ou outros títulos de crédito, com dinheiros do fundo permanente, mediante autorização da diretoria;
- 9º Apresentar anualmente à assembleia geral, no dia 3 de abril, e balanço geraç da receita e despesa que deverá ficar encerrado no dia 1º do referido mês;
- 10º Enviar, até 3 dias após a eleição, à comissão de contas, os livros, talões, diversos documentos e mais papéis necessários ao exame a que aquela tem de proceder;
- 11º Ter sob sua guarda os seguintes livros:
  - a) livro de matrícula dos sócios;
  - b) livro de receita e despesa;
  - c) livro dos sócios eliminados;
  - d) livro dos pareceres das comissões de contas.

Art. 28º – O tesoureiro é o único responsável pelos valores confiados à sua guarda, não podendo alegar em seu favor desfalque motivado por descuido, engano, roubo ou outra qualquer circunstância.

O sócio investido do cargo de tesoureiro obriga-se, com o simples ato da posse daquele cargo, a responder em juízo pelos valores a si entregues e pelos que arrecadar ou mandar arrecadar.

#### DOS DIRETORES

Art. 29º – Incumbe a cada um dos diretores no respectivo mês:

- 1º Indicar o lugar em que reside ou é encontrado anunciando-se pela imprensa, para facilitar as requisições ou reclamações dos sócios;
- 2º Entender-se diretamente com o presidente para a pronta distribuição dos socorros.

Art. 30º – Após a posse da diretoria organizar-se-á uma lista dos diretores. Cada um deles servirá um mês e, esgotada a lista, será de novo chamado o primeiro e assim sucessivamente até a conclusão do ano social.

#### CAPÍTULO VI DAS COMISSÕES

Art. 31º – À comissão de sindicância, constituída de três membros da diretoria e por esta eleita em sua primeira sessão anual, incumbe:

- 1º Proceder a rigorosas indagações sobre as pessoas propostas para sócios, verificando se possuem os requisitos exigidos pelo artigo 3º apresentando parecer por escrito à diretoria, opinando ou não pela admissão do candidato.

Art. 32º – À comissão de contas, constituída de três sócios que não façam parte da diretoria e eleita anualmente, a 3 de abril, pela assembleia geral, compete o exame das contas do tesoureiro, devendo exigir deste tudo quanto julgar necessário ao desempenho do seu mandato e apresentar parecer à assembleia geral, na sessão de 2 de maio.

Art. 33º – Relator da comissão será sempre o membro mais votado. No caso de igualdade de votos, proceder-se-á como está indicado no artigo 48 § único.

#### CAPÍTULO VII DA ASSEMBLEIA GERAL

Art. 34º – A assembleia geral é a reunião de todos os sócios no gozo de seus direitos e estará legalmente constituída, com metade e mais um, inclusive o presidente ou algum de seus substitutos legais que são o vice-presidente e os secretários.

Art. 35º – A assembleia geral reunir-se-á ordinariamente a 3 de abril e extraordinariamente sempre que a diretoria julgar necessário.

Art. 36º – A assembleia geral ainda poderá ser convocada extraordinariamente a requerimento de 10 ou mais sócios, que deverão declarar o assunto a tratar. Se a pretensão dos requerentes não for de encontro aos estatutos, a diretoria autorizará a convocação no prazo mínimo de 5 dias.

Art. 37º – Quando, nas sessões ordinárias, não comparecer o número exigido no artigo 34, far-se-á segunda convocação, podendo então a assembleia geral funcionar com os sócios presentes, desde que estes não sejam somente membros da diretoria e que dirija os trabalhos o presidente ou os seus substitutos legais.

Art. 38º – A assembleia geral, nas sessões extraordinárias, não poderá funcionar sem o número estipulado no artigo 34.

Art. 39º – As convocações da assembleia geral serão feitas pela imprensa, com antecedência nunca menor de 5 dias. Tratando-se de segunda convocação, deve essa constar do anúncio.

Art. 40º – São atribuições da assembleia geral:

- 1º Tomar conhecimento do balanço anual da receita e despesa, eleger a diretoria e a comissão de contas, a 3 de abril;
- 2º Discutir e votar o parecer da comissão de contas, ouvir a leitura do relatório anual do presidente e empossar a diretoria, mediante o compromisso do artigo 73 a 3 de abril;
- 3º resolver as questões propostas pelo presidente, a diretoria ou qualquer sócio;
- 4º Exigir da diretoria a fiel observância dos estatutos;
- 5º Impor as penas do artigo 62 e eliminar os sócios incursos no artigo 65;
- 6º Autorizar a diretoria a fazer despesa extraordinárias superiores a 300\$000;
- 7º Reformar os estatutos segundo o artigo 84.

## CAPÍTULO VIII DAS SESSÕES, DISCUSSÕES E VOTAÇÕES

Art. 41º – O número de sócios presentes às sessões será verificado pela assinatura de cada um no livro de presença.

Art. 42º – A ordem dos trabalhos nas sessões, que só poderá ser alterada por força maior, é a seguinte:

1º Chamada dos sócios presentes;

2º Leitura, discussão e votação da ata da sessão anterior;

3º Leitura do expediente;

4º Ordem do dia, precedida, nas sessões extraordinárias, da exposição, pelo presidente, sobre o assunto que motivou a convocação.

Art. 43º – Nenhum sócio usará da palavra sem que esta lhe seja concedida pelo presidente, sendo vedado apartar-se do assunto em discussão.

Art. 44º – O sócio que se afastar em sessão das conveniências e boas normas, será chamado à ordem até duas vezes pelo presidente, que se não conseguir contê-lo, convidá-lo a retirar-se do recinto, e, em último caso, levantará a sessão, ficando o sócio incurso no artigo 64.

Art. 45º – A palavra – pela ordem – que pretere a qualquer outro pedido, só será cedida para alguma explicação ou para propor o modo de votação.

Art. 46º – Ao presidente não é permitido emitir opinião pessoal sobre matéria em discussão, nem apresentar projetos, propostas, requerimentos ou emendas, salvo se passar a cadeira ao seu substituto legal.

Art. 47º – As votações serão nominais ou por escrutínio, prevalecendo a maioria de votos.

Art. 48º – No caso de empate, proceder-se-á a segunda votação e, obtido o mesmo resultado o presidente exercerá o voto de qualidade.

§ único. Se o empate se der em eleições, isto é, na votação entre dois ou mais candidatos, considerar-se-á eleito o mais velho e, no caso de estabelecer-se dúvida sobre a idade, decidirá a sorte.

Art. 49º – Para que haja validade nas votações é preciso que o número de votos obtidos não seja inferior ao exigido para a abertura das sessões.

Art. 50º – Nenhum sócio presente poderá excusar-se de votar.

Art. 51º – Não serão aceitos votos ou opiniões de sócios ausentes.

## CAPÍTULO IX PREENCHIMENTO DOS CARGOS

Art. 52º – Não aceitando o cargo o presidente ou o vice-presidente, far-se-á nova eleição antes da posse da diretoria.

Art. 53º – Se, depois de empossado, o presidente fica impedido temporária ou definitivamente, substitui-lo-á o vice-presidente, fazendo-se no segundo caso eleição para vice-presidente.

Art. 54º – Os demais membros da diretoria no caso de não aceitação do cargo, renúncia, abandono, demissão a pedido ou por falta de cumprimento de deveres, falecimento ou outra qualquer circunstância, serão substituídos imediatamente, por nomeação do presidente.

Art. 55º – Considera-se como tendo abandonado o cargo, o membro da diretoria que deixar de comparecer a três sessões seguidas sem motivo justificado.

## CAPÍTULO X DA ISENÇÃO DE CONTRIBUIÇÕES

Art. 56º – São isentos do pagamento de joias e mensalidades os sócios protetores e benfeitores.

Art. 57º – Ficam isentos do pagamento de mensalidade:

1º Os sócios beneméritos;

- 2º Os sócios honorários;
- 3º Os que houverem de se ausentar desta cidade, uma vez que façam por escrito a comunicação à diretoria antes de sua retirada;
- 4º Os que por seu estado valetudinário não possam prover a sua subsistência;
- 5º Os que caírem em extrema pobreza.

Art. 58º – A isenção a que se referem os dois últimos números do artigo antecedente só será concedida pela diretoria, à vista de requerimento do interessado, sobre o qual emitirá parecer a comissão de sindicância.

#### CAPÍTULO XI PRÁTICA DA BENEFICÊNCIA

Art. 59º – A sociedade garante aos seus sócios enfermos o tratamento médico e o fornecimento dos respectivos medicamentos.

Art. 60º – O sócio que necessitar dos socorros comunicará ao diretor do mês, para que este dê as necessárias providências.

Art. 61º – Perde o direito a todos os socorros o sócio que se ausentar desta cidade, mesmo que participe à diretoria.

#### CAPÍTULO XII DAS FALTAS E PENAS RELATIVAS

Art. 62º – Não terá direito a nenhum dos benefícios da sociedade o sócio que estiver atrasado com 3 meses de mensalidade.

Art. 63º – Será eliminado, lançando o tesoureiro a competente nota no livro de matrícula, o sócio que, sem obter da diretoria dispensa do pagamento de mensalidades, de conformidade com os nº 3, 4, 5 do artigo 57, deixar de satisfazer as mensalidades por mais de 6 meses.

Art. 64º – Serão, tanto pela diretoria como pela assembleia geral, suspensos de todos os direitos:

- 1º Por 6 meses, os sócios que falsificarem qualquer documento com intuito de readquirir direitos suspensos e os que desacatarem membros da diretoria;
- 2º Por um ano, os que desrespeitarem atos da diretoria ou da assembleia geral, violarem os estatutos ou perturbarem a ordem nas sessões.

Art. 65º – Serão eliminados pela assembleia geral:

- 1º Os que de qualquer modo promoverem o descrédito da sociedade e os que atentarem contra os fins e a estabilidade da mesma;
- 2º Os que por falsas informações tenham sido admitidos sem satisfazer as condições exigidas pelo artigo 3º;
- 3º Os que, sejam quais forem os cargos que exerçam, desviarem dinheiro ou quaisquer valores da sociedade a si confiados.

Art. 66º – A pena imposta aos sócios incursos no nº 3º do artigo antecedente não prejudica o procedimento judicial que com eles deva ter a Sociedade.

Art. 67º – O sócio incurso no artigo 64 não fica desobrigado do pagamento das mensalidades.

#### CAPÍTULO XIII DOS FUNDOS DA SOCIEDADE

Art. 68º – Os fundos da Sociedade fividem-se em permanentes e disponíveis.

Art. 69º – São fundos permanentes:

- 1º Quaisquer títulos ou bens que a Sociedade possua ou venha a possuir;
- 2º Os donativos e saldos anuais, que poderão ser convertidos nos títulos a que se refere o nº 1º deste artigo.

Art. 70º – São fundos disponíveis:

- 1º As joias e mensalidades;
- 2º Juros das apólices, dos dinheiros em conta corrente nos estabelecimentos de crédito, ou outra qualquer renda que seja apurada.

Art. 71º – A despesa da Sociedade será paga com a receita que constituir os fundos disponíveis.

CAPÍTULO XIV  
DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 72º – A Sociedade solenizará a 3 de abril o aniversário da sua fundação.

Art. 73º – No ato de ser empossada a diretoria, o presidente prestará o seguinte compromisso:

Prometo cumprir com zelo e dedicação os deveres do cargo que me foi confiado, observar e fazer observar fielmente as disposições dos Estatutos, promovendo, quanto em mim couber, o progresso da *Sociedade Musical Porto-Alegrense*.

Os demais membros, nominalmente chamados, dirão: “assim prometo”.

Art. 74º – Logo que os fundos permanentes permitirem, poderá ser construído um edifício em local apropriado para ser nele instalado um asilo onde serão recolhidos os sócios que por velhice ou invalidez não possam prover à sua subsistência.

Art. 75º – Na sala das sessões ou em local mais conveniente do edifício social serão colocados os retratos dos sócios que tenham prestado serviços de grande e real valia, a juízo da assembleia geral, bem como os das pessoas que doarem ou legarem à sociedade quantia não inferior a dois contos de réis.

Art. 76º – Aos sócios de que trata o artigo 74 será garantido esse benefício enquanto existirem.

Art. 77º – A Sociedade será representada ativa e passivamente em juízo e, em geral, nas suas relações com terceiros, pela sua diretoria.

Art. 78º – Não serão considerados objeto de deliberação as propostas tendentes a transformar os fins da Sociedade, substituir ou alterar o seu título ou incorporá-la a qualquer outra associação.

Art. 79º – Os casos não previstos nestes Estatutos serão resolvidos pela diretoria, com a sanção da assembleia geral.

Art. 80º – É vedado à diretoria deixar que a despesa ordinária ultrapasse os recursos da receita, contraindo dívidas. Quando a receita não chegar para cobrir a despesa, será esse fato levado ao conhecimento da assembleia geral.

Art. 81º – Fica autorizada a diretoria a realizar um concerto em benefício da caixa de socorros da Sociedade.

Art. 82º – As despesas para esses concertos serão pagas com o produto das entradas, não podendo a diretoria lançar mão dos fundos já existentes.

Art. 83º – O presidente marcará a data para cada concerto.

Art. 84º – Os presentes Estatutos poderão ser reformados conforme a exigência do progresso da sociedade.

1º A proposta da reforma poderá ser assinada pela diretoria ou por qualquer sócio.

2º Apresentada a proposta à assembleia geral e apoiada por três quartas partes dos sócios presentes, será eleita uma comissão de cinco membros, para sobre ela emitir parecer dentro do prazo de 60 dias.

3º O projeto de reforma acompanhado do citado parecer será submetido a duas discussões e votações, com intervalo não menor de dez dias.

Sala de sessões da *Sociedade Musical Porto-Alegrense*, 10 de fevereiro de 1911.