

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Breno Ampáro Alvares Freire

**Dissonâncias em busca da harmonia melódica:
experiências históricas, desafios, lutas e associativismo da classe musical
(SP, 1913-1949)**

Doutorado em História

São Paulo
2023

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Breno Ampáro Alvares Freire

**Dissonâncias em busca da harmonia melódica:
experiências históricas, desafios, lutas e associativismo da classe musical
(SP, 1913-1949)**

Doutorado em História

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História, sob a orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

São Paulo
2023

BANCA EXAMINADORA

**Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES
pela bolsa concedida para a realização da presente pesquisa.**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Processo: 88887.314254/2019-00 – Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Process: 88887.314254/2019-00 – Financing Code 001

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Maria Izilda Santos de Matos, que me abriu as portas do universo acadêmico logo no início de minha jornada na pesquisa, ainda no curso de especialização. Concluímos esta jornada de parceria institucional após oito anos de muito trabalho, mas seguimos a parceria acadêmica, de amizade e de admiração por tanto entusiasmo, incentivo e apoio.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pelo ambiente favorável e clima acadêmico que tanto nos envolve, nutre e possibilita trocas e conexões intensas. Por mostrar que a universidade é um espaço democrático e construído a partir do envolvimento da comunidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES e à PUC-SP, pelo financiamento e viabilização de recursos materiais para a realização desta pesquisa.

Ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História, ao William, seu secretário, e ao corpo docente, pelas experiências e pelos aprendizados partilhados ao longo da jornada enquanto fui aluno. Muitos ensinamentos, inspirações e parcerias gestadas que carregarei por toda a minha jornada.

Aos arquivos CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, ao IEB da Universidade de São Paulo e ao Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, pelo acolhimento com a pesquisa e todo o suporte prestado ao longo da jornada, disponibilizando materiais e auxiliando na captação de documentos.

Ao Sergio Di Nucci e à Nilceia Baroncelli, pelo acolhimento, interesse e disposição em ajudar e municiar a pesquisa de tanta história e documentação.

À professora Luciana Requião, parceira de estudos e pesquisa, por quem nutro grande admiração, pelo engajamento com a ciência, a construção coletiva e a militância na causa dos músicos brasileiros.

À professora Liliana Segnini, pela presença e contribuição no exame de qualificação deste trabalho e, principalmente, pela obra que iluminou meu olhar sobre as condições de trabalho dos músicos em orquestras brasileiras.

Ao Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação, pelo acolhimento e pelas incessantes trocas ao longo de muitas reuniões, elucubrações, debates e aprofundamento na sensibilidade com o trato de nossos objetos de pesquisa.

Ao Conselho Editorial da revista *O Trampo Musical*, Luciana, Rafael e Hudson, que, além de argutos pesquisadores, também investem na contribuição à ciência e à memória da música, dos músicos e do universo musical.

À Rosimeire Oliveira, psicóloga, pela constante escuta, acolhimento e paciência ao longo dos últimos anos. O acompanhamento terapêutico foi pedra angular para que estivesse em condições de suportar a carga de trabalho e as emoções vividas em torno da pesquisa e para além.

À Jéssica Pazin, nutricionista e amiga de tantos anos, por estar presente nessa jornada, propor e conduzir mudanças de hábitos para uma prática de vida saudável tão fundamental. Por mostrar que a nutrição e os cuidados com a saúde alimentar influenciam e definem desde o cuidado com o sono até a satisfação e o bem-estar em nosso cotidiano.

Às amigas e aos amigos do ciclismo, pela conexão, descompressão, por me acompanharem dia a dia na arquitetura deste trabalho.

Ao Cleber, à Solange e ao Hugo, pelo entusiasmo, apoio e principalmente por todo o suporte material e psicológico, que possibilitaram o subsídio de uma educação e estudo desde muito cedo. Acolhendo, compreendendo e respeitando espaços, diálogos e perspectivas para que um dia todo o empenho e esforço investido germinasse.

À Luciana Supino, minha companheira, por me ensinar que amar é uma atitude cotidiana, nutrida por afeto, respeito, companheirismo e admiração. Pela paciência em ouvir tantos parágrafos desconexos repetidas vezes e ainda sugerir pontos de vista com novas abordagens. Por também me permitir acompanhar sua jornada científica, que certamente nutriu-me de entusiasmo, incentivo e motivação para seguir com a minha pesquisa.

Há perguntas ingênuas, perguntas enfadonhas, perguntas mal formuladas, perguntas propostas depois de uma inadequada autocrítica. Mas toda pergunta é um grito para compreender o mundo. Não existem perguntas imbecis.
(Carl Sagan, em “O mundo assombrado pelos demônios”)

Os indivíduos singulares formam uma classe somente na medida em que têm de promover uma luta contra uma outra classe; de resto, eles mesmos se posicionam uns contra os outros, como inimigos, na concorrência.
(Karl Marx, em “A ideologia alemã”)

RESUMO

FREIRE, Breno Ampáro Alvares. Dissonâncias em busca da harmonia melódica: experiências históricas, desafios, lutas e associativismo da classe musical (SP, 1913-1949). Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese tem como objetivo problematizar, analisar e questionar as condições de trabalho e organização dos músicos de orquestra em São Paulo no período de 1913 a 1949, rastreando como a categoria criou, dinamizou e fez-se a partir de estratégias de luta. Dessa forma, visa reconstituir e escrutinar o cotidiano musical desses trabalhadores, bem como observar redes, ramais e circuitos associativos pelos quais esses artistas se articularam. O recorte toma como balizas temporais o ano de 1913, ano da fundação do Centro Musical de São Paulo e quando se tem notícia de uma “greve” convocada pela categoria, e o ano de 1949, quando foi promulgada a lei nº. 3.829, decretando a criação da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. A base documental é composta de notícias da imprensa, petições e pareceres oficiais, estatutos e notas de programa. Focalizando a primeira metade do século XX, a investigação procura problematizar as contradições verificadas no cotidiano musical da cidade. Formas de ver, ouvir e experienciar a arte passaram por radicais metamorfoses no período, impulsionadas pelo advento do cinema, do rádio e da incipiente indústria fonográfica. Somava-se aos desafios tecnológicos também a ausência de um circuito de trabalho voltado para a música de concerto – caracterizado por temporadas sazonais, o trabalho em orquestras sinfônicas era dividido entre os palcos de teatros, salões e cafés-concerto, fossos e pequenas salas de exibição de filmes. A remuneração era incerta, vivendo da prestação de serviços musicais. As experiências de associação surgidas foram a maneira de unir, proteger e organizar uma categoria que lutava por melhores condições de vida. O caráter mutualista das entidades musicais se misturava com um aceno reivindicatório, que seria percebido mais incisivamente a partir dos anos 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder e o estabelecimento de uma agenda federal centralizadora no que diz respeito à proteção, controle e vigilância da classe trabalhadora. A partir de então, o surgimento de sindicatos de músicos inseriu-se num contexto de adesão estratégica às deliberações federais, bem como disputas internas pelo reconhecimento e autonomia na organização dos trabalhadores da música de concerto.

Palavras-chave: Centro Musical de São Paulo; orquestra; condições de trabalho; prática associativa; músicos de orquestra.

ABSTRACT

FREIRE, Breno Ampáro Alvares. Dissonances in search of melodic harmony: historical experiences, challenges, struggles and associations of the musical class (SP, 1913-1949). Thesis (PhD in History), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

This thesis aims to problematize, analyze, and question the working conditions and organization of orchestra musicians in São Paulo from 1913 to 1949, tracking how the category created, dynamized and made itself based on struggle strategies. Furthermore, it aims to reconstitute and scrutinize the musical daily life of these workers, as well as to note networks, branches and associative circuits through which those artists managed to articulate themselves. The cut takes as time frames in 1913, the year of the foundation of Centro Musical de São Paulo and when there is news of a “strike” called by the category, and in 1949, when Law No. 3.829 was enacted, decreeing the creation of Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. The documentary base is made up of news from the press, petitions and official opinions, statutes and program notes. Focusing on the first half of the 20th century, the investigation seeks to problematize the contradictions verified in the musical daily life of the city. Ways of seeing, hearing, and experiencing art underwent radical metamorphoses in the period, driven by the advent of cinema, radio and the incipient music industry. In addition to the technological challenges, there was also the absence of a work circuit focused on concert music – characterized by seasonal seasons, work in symphony orchestras was divided between the theaters’ stages, concert halls and cafes, pits and small movie theaters. The remuneration was uncertain, living on the provision of musical services. The association experiences that emerged were the way to unite, protect and organize a category that fought for better living conditions. The mutualist character of the musical entities was mixed with a claiming wave, which would be perceived more incisively from the 1930s onwards, with the rise of Getulio Vargas to the government and the establishment of a centralizing federal agenda with regard to the protection, control and surveillance of the working class. From then on, the emergence of musicians’ unions was inserted in a context of strategic adherence to federal deliberations, as well as internal disputes for recognition and autonomy in the organization of concert music workers.

Key words: Centro Musical de São Paulo; orchestra; work conditions; associative practice; orchestra musicians.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
PARTE 1.....	29
Capítulo I - No palco ... a orquestra: desafios e dilemas dos músicos de concerto.....	30
1.1 Viver da música: sentidos do trabalho da arte.....	31
1.2 Onde ouvir, como fruir: lócus da música de concerto.....	45
1.3 Cotidiano musical: paisagens de sons e ruídos.....	61
Capítulo II - Polifonias em ressonância: histórias, contradições e polêmicas em torno da organização da classe musical.....	75
2.1 Cânones, contrapontos e fugas: experiências organizativas da classe.....	76
2.2 Dinâmico <i>fazer-se</i> : Centro Musical de São Paulo.....	82
2.3 Alvorada de sonhos: nascimento de um sindicato.....	95
PARTE 2.....	109
Capítulo III - Sinfonia em movimentos: articulações políticas.....	110
3.1 Novos timbres de conhecidas melodias: cena um novo instrumento.....	112
3.2 Músicos em movimento: dever social e cultura nacional.....	121
3.3 Música, Estado e a Cultura: entre subvenção, caridade e controle.....	132
Capítulo IV - Papéis da música: redes, ramais e rixas do tecido musical.....	145
4.1 Notas musicais: Centro Musical de São Paulo.....	145
4.2 Notas dominantes: estratégias, planos e aproximações do poder.....	155
4.3 “Pobres operários da arte”: Centro, Sindicato e Governo Federal.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	179
BIBLIOGRAFIA.....	184
ANEXOS.....	194

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.....	36
Figura 2 - Capa de nota de programa, 1923.....	38
Figura 3 - Nota de programa, 1923.....	38
Figura 4 - Nota do Centro Musical de São Paulo na <i>Gazeta Artística</i> , n. 28, fev. 191.....	40
Figura 5 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.....	41
Figura 6 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.....	44
Figura 7 - Nota de programa, 1923.....	47
Figura 8 - Nota de programa, 1923.....	47
Figura 9 - Nota de programa, 1923.....	48
Figura 10 - Notícia sobre o Centro Musical de São Paulo, n'A <i>Gazeta</i> , 1913.....	55
Figura 11 - Fragmento de matéria sobre a Sociedade de Concertos Sinfônicos de S. Paulo publicada n'A <i>Gazeta</i> , 10 out. 1927.....	56
Figura 12 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.....	65
Figura 13 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.....	66
Figura 14 - Capa do Estatuto do Centro Musical de São Paulo.....	89
Figura 15 - <i>Gazeta Artística</i> , 1914.....	90
Figura 16 - <i>Gazeta Artística</i> , 1914.....	93
Figura 17 - Petição Sindicato Centro Musical de São Paulo.....	105
Figura 18 - Petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940.....	111
Figura 19 - Petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940.....	113
Figura 20 - Ofício sobre parecer técnico em resposta à petição dos músicos de São Paulo, 1940.....	133
Figura 21 - Parecer técnico em resposta à petição dos músicos de São Paulo, 1940.....	138
Figura 22 - <i>Correio Paulistano</i> , 2 abr. 1913.....	148
Figura 23 - Matéria publicada no <i>Diário Nacional</i> , 18 mar. 1930.....	162
Figura 24 - <i>Diário Nacional</i> , 3 abr. 1932.....	173
Figura 25 - <i>Correio de S. Paulo</i> , 29 set. 1934.....	175

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo, 1913.....	91
Quadro 2 - Profissões liberais segundo o Censo de 1920.....	107
Quadro 3 - Decreto nº 19.770, de 19 de março de 1931.....	119
Quadro 4 – Fragmento da petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940.....	128
Quadro 5 - Atribuições do encarregado de orquestra – Estatuto Centro Musical de São Paulo, 1913.....	147
Quadro 6 - Ordenados reivindicados pelos músicos do Centro Musical de São Paulo e divulgados no <i>Correio Paulistano</i> (2 abr. 1913).....	149
Quadro 7 - Objetivos do Centro Musical de São Paulo, em reportagem no <i>Diário Nacional</i> (2 dez. 1930).....	168

APRESENTAÇÃO

A permanência do hábito de narrar acontecimentos, contar histórias, sonhar e estabelecer vínculos em torno de assuntos específicos pode ser um indicativo de que a característica gregária de nossa espécie depende da formação de núcleos de sociabilidade capazes de perpetuar aprendizados, hábitos e formas de viver. Mais do que isso, concordando com Benjamin, é possível observar um senso de utilidade prática no ato da narrativa que se constitui em transmissão cultural¹. O que narramos? Como e por quê? São inúmeras as hipóteses que podem se construir a partir desses questionamentos. Sabe-se, no entanto, que o elo criado entre o mundo objetivo e as percepções narradas, por meio da faculdade de intercambiar experiências, pode dizer muito sobre as particularidades do passado, os hábitos do presente e as expectativas de futuro. Não me interessa aqui outra coisa senão salientar a centralidade das histórias que se contam como ponto de partida para toda e qualquer investigação.

Se é possível entender que existe uma preponderância do mundo objetivo em cada experiência narrada, pode-se razoavelmente compreender que não existe uma aleatoriedade discursiva. As ideias nascem em solo concreto por meio das experiências vividas e a partir de então se transmitem. São reproduzidas de acordo com a sugestionabilidade da interlocução ou, em outras palavras, mantêm-se vivas enquanto a determinada sociedade for útil perpetuá-las.

O quanto se emula das experiências cotidianas numa narrativa fantástica? Quantas fantasias não são inspirações absolutamente concretas dos temas cotidianos? Não se trata de conceber um veredito entre o verdadeiro e o fantástico. O preceito ontológico da existência já basta para conferir a legalidade a um discurso. O que cabe aos historiadores com relação ao ato de conceber narrativas? Em que difere uma história narrada por um contador de histórias daquela registrada por um historiador de ofício?

Creio que a mim, enquanto historiador, cabe a responsabilidade de empreender uma investigação comprometida com a objetividade histórica, buscando articular as inclinações das subjetividades. Em outros termos, trata-se de reconhecer que uma variada gama de vieses pode influenciar os empreendimentos investigativos. Isso não significa neutralizar o protagonismo das ações de pesquisa. Pensando com Sagan, os seres humanos sofrem influências de vieses. Reproduzem em grande parte da vida os aprendizados herdados de

¹ Cf.: BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Idem. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

núcleos familiares, de instâncias escolares e da própria sociedade. Policiar a atuação dos vieses nas escolhas é muito mais uma atitude metodológica do que, efetivamente, uma repreensão à subjetividade. De fato, essa última seria impossível².

A rigor, é uma questão de método que diferencia qualitativamente os universos narrativos. A escolha de um objeto, no entanto, de forma alguma está dissociada do sujeito que empreende a pesquisa. Não foi por uma aleatoriedade causal que resolvi pesquisar as experiências de trabalho e de organização dos músicos de orquestra no início do século XX em São Paulo. Existe uma profusão de elementos tangíveis à minha consciência – outros talvez me escapem – que posso, num exercício de lealdade com quem lê este trabalho, tentar evocar.

Talvez a pedra angular para o que se segue seja a ligação entre minha trajetória como músico de orquestra e o objeto pesquisado. Atuei em diversas orquestras paulistas durante a primeira década dos anos 2000. A despeito da experiência cultural de ter transitado por inúmeros países, conhecido um repertório musical amplo e experimentado inúmeras formas do fazer musical, as condições de trabalho, em especial a questão de vínculo formal de trabalho, eram um elemento questionável em todas as ocasiões. Primeiramente porque, nas ocasiões em que nós músicos de orquestra gozávamos algum tipo de contrato, éramos enquadrados juridicamente como bolsistas, uma espécie de limbo jurídico que coloca o trabalhador em questão entre a condição de estagiário e a de um profissional em relação contratual precária. Em segundo lugar, para poder permanecer na orquestra em que trabalhávamos, a cada ano, enfrentávamos uma banca de reavaliação, composta muitas vezes pelos diretores artísticos das orquestras – maestros e instrumentistas de carreira já consolidada. As avaliações eram realizadas a portas fechadas, deliberadas e deferidas sem nenhuma garantia de transparência no processo de seleção.

Por último (não pela falta de conteúdo ostensivo), a frágil relação de dependência entre orquestras e o interesse da gestão pública. Só nos últimos anos, o estado de São Paulo testemunhou o fenecimento e a extinção de inúmeras orquestras e bandas estatais, ceifando centenas de postos de trabalho. Testemunhar o desemprego, o drama cotidiano da incerteza profissional e o desmantelamento do aparato artístico estatal fizeram-me questionar sobre a possível historicidade das causas. “Sempre foi assim?”

Percebe-se, portanto, a trama que se urde a partir da minha vida profissional e do objeto em questão. Em termos de pesquisa histórica, não bastam, no entanto, experiências

² Cf.: SAGAN, Carl. **O mundo assombrado pelos demônios**: a ciência vista como uma vela no escuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 293.

empíricas para justificar argumentos. É necessário historicizar o problema do objeto, do trabalho do músico de orquestra, não apenas no sentido sociológico, enquanto categoria profissional, mas em seu sentido histórico, o *fazer-se* de uma classe de trabalhadores de orquestra em determinada sociedade e em certo período³.

Se por um lado foi por meio de minha trajetória musical que se erigiu a possibilidade de elencar as experiências de trabalho e organização dos músicos de orquestras como tema, por outro lado, é preciso reconhecer o objeto em toda a sua envergadura autônoma. Em outras palavras, digo que toda investigação deve reconhecer o preceito ontológico do próprio objeto eleito. O compromisso em narrar essa história começa por despojar-me de preconceitos, ficar atento a todos os possíveis vieses que podem influenciar uma operação arbitrária que não respeite a imanência do próprio objeto.

Elaborar uma narrativa histórica requer o suporte de fontes documentais. Esses elementos são o fundamento por onde se inicia o trabalho investigativo. Para além da situação cronológica e espacial, são os documentos históricos que permitem ao historiador uma aproximação dos vestígios do passado. As fontes são a seiva que nutrem o aparato criativo da investigação, ao mesmo tempo que estabelecem parâmetros objetivos no trato do objeto. Em respeito à concreticidade documental, não delibero uma narrativa fortuita, mas nutro-me de sua existência material, busco suas conexões com os complexos que justificaram sua existência, e em seguida processa-se a análise.

O proceder da análise documental deve, em certa medida, buscar compreender a produção dos sentidos históricos que o documento em questão evoca. Para isso, a investigação deve estar atenta à trama urdida entre os sujeitos que estão envolvidos na elaboração do documento; às entidades referenciadas no documento, seja por meio do conteúdo expresso, seja por marcas, símbolos ou timbres; às temporalidades e espacialidades de sua produção e circulação; e, por fim, aos discursos, às reivindicações, às ideias, aos argumentos e às estratégias discursivas manifestas na íntegra da materialidade documental.

Para esta pesquisa, contei com um corpo heterogêneo de fontes. É necessário que se diga que a composição desse acervo não se constituiu ao livre-arbítrio da ação subjetiva em face da investigação. A existência de um método de busca, catalogação e sistematização das fontes regeu toda a atividade inerente a essa etapa do processo.

Assim, a primeira etapa consistiu em situar o estado da arte do objeto. Uma revisão sistematizada da historiografia sobre o tema foi realizada com o objetivo de i) encontrar

³ Cf.: THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

pesquisas relacionadas; ii) entender até que ponto essas pesquisas avançaram no mapeamento e na sistematização de acervos e fontes; iii) identificar os principais pesquisadores sobre a temática; e iv) rastrear principais documentos e acervos para a pesquisa.

Os primeiros trabalhos centrados numa perspectiva da música enquanto um campo de atividade laboral apresentam radical imersão no estabelecimento de mediações concretas relativas ao mundo do trabalho, desafios e estratégias vivenciados pelos profissionais da música num ambiente de muitas incertezas, intermitência e relações precárias.⁴ O movimento de pesquisa iniciado por essas mulheres ainda no começo dos anos 2000 possibilitou a ampliação do espectro investigativo relacionado à música para além das usuais formas de problematização estética. Nesse caminho, nos anos seguintes foi possível testemunhar um processo crescente de pesquisas em torno dos músicos, suas possibilidades de formação e atuação. Boa parte desses trabalhos foi produzida a partir do Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GECULTE), situado na Universidade Federal Fluminense.⁵ Por outro lado, outras pesquisas também se lançavam na busca de questionar as associações musicais, articulações políticas e as dinâmicas históricas das lutas da categoria.⁶ Um dos maiores desafios observados ao longo desse processo de leitura e cotejo de pesquisas se deu justamente pelo caráter pulverizado de sua concepção. Muitas vezes sem estabelecer um

⁴ Cf.: REQUIÃO, Luciana. **“Eis aí a Lapa...”**: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010. SEGNINI, Liliana Rolfesen Petrilli. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, v. 16, n. 30, 2011. 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. PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Relações de trabalho em música**: a desestabilização da harmonia. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

⁵ Cf.: COSTA, Rodrigo Heringer. **A formação de vibrafonistas no choro**: mediação e possíveis contribuições para a educação formal. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Rio de Janeiro, 2015. SANTOS, Felipe Pacheco dos. **A cadeia produtiva da música**: investigação de experiências e atuações dos músicos profissionais e suas formações. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Rio de Janeiro, 2017. ANDRADE, Isaac Santana. **A influência do CMRJ na vida laboral de músicos na primeira década do século XX**: um estudo dos seus sócios fundadores a partir do fundo documental do Sindmusi. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. MEYER, Anne. **Entidades de classe dos músicos no Rio de Janeiro (1874-1941)** - uma historiografia analítica. Irmandade de Santa Ceíclia (1784-1833), Sociedade Musical de Beneficência (1833-1896) e Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1941). Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

⁶ Cf.: SIMÕES, Júlia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil**: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). Dissertação (Mestrado em História), PUC-RS, Porto Alegre, 2011. Idem. **Na pauta da lei**: trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos profissionais porto-alegrenses (1934-1963). Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. MEDEIROS, Alan Rafael de. **Caminho de Música**: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) entre 1945-1963. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. BOMFIM, Camila Carrascoza. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho**: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

diálogo direto e consistente, a captura desse material envolveu a utilização de toda sorte de mecanismos de busca.⁷

Em seguida, consultando os acervos dos arquivos históricos – ora presencialmente, ora nas plataformas virtuais – na incessante busca por rastros do passado, tive a fortuna de descobrir, no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (FGV - CPDOC), uma petição protocolada pelo Centro Musical de São Paulo (CMSP) no dia 22 de maio de 1940. As evidências presentes nesse primeiro documento serviram como uma valiosa pista para que fossem traçados caminhos investigativos. A partir desse material, foi possível situar a problemática do objeto de forma mais precisa para que a operação de busca fosse mais assertiva.

Buscando mais detalhes sobre a existência do Centro Musical de São Paulo, encontrei trabalhos que relatam algumas atividades ligadas a essa associação⁸. Foi possível então verificar que se tratava de uma entidade de classe que atuava na arregimentação de músicos para concertos, festividades e eventos musicais, em sua maior parte ligados ao universo da música de concerto. Tendo sido fundado em 1913, o Centro Musical de São Paulo foi transformado em sindicato, reconhecido pelo Ministério do Trabalho no ano de 1935. Figuram entre os feitos da entidade a participação numa greve de músicos em 1913, quando tensionava contra os valores pagos aos músicos pelas companhias de teatro e cinema da cidade⁹.

Assim, na busca por mais aspectos da trajetória da entidade, consultei, através da plataforma virtual da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, alguns periódicos paulistas que serviram como veículos de relatos cotidianos e, muitas vezes, plataformas abertas de divulgação, propaganda e tensões relacionadas à agremiação. Menciono aqui dois casos a título de ilustração. A edição nº 26 da revista quinzenal *Gazeta Artística*, que por ocasião da fundação do centro musical publicou um fragmento de seu estatuto¹⁰. E o periódico *Correio Paulistano*, que trouxe como manchete em destaque no dia 2 de abril de 1913, um mês após a criação do centro, segundo indicam as fontes, o relato de uma greve de músicos.

⁷ No ano de 2021, por iniciativa coletiva de membros do GECULTE, foi criada a revista *O trampo musical*. Um de seus objetivos era estudar, catalogar e aglutinar as pesquisas em torno do trabalho musical, justamente por entender os desafios de pesquisa nesse segmento.

⁸ IKEDA, A. T. **Música na cidade em tempo de transformação**: São Paulo 1900-1930. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 1988. TONI, Flávia. Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo. **Revista Música**. São Paulo, ECA- USP, v. 6, n. 1/2, p. 122-149, maio-nov. 1995.

⁹ CORREIO PAULISTANO. Greve de músicos. São Paulo, 2 abr. 1913. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_06&pesq=%22greve%20de%20m%C3%BAgicos%22&pasta=ano%20191&pagfis=28538>.

¹⁰ Analisarei em seção específica uma versão do estatuto da entidade, datada de 27 de junho de 1913, chancelada por seu presidente na ocasião, Savino De Benedictis.

Consultando o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, pude rastrear notas de programas distribuídas nos concertos da capital paulista, mais precisamente no Theatro Municipal de São Paulo. As notas de programas são uma espécie de panfleto distribuído em teatros e salas de concerto às vésperas do início da récita. O conteúdo do material, geralmente, identificava os artistas que se apresentariam na ocasião, o nome da orquestra e o repertório que seria executado. Ainda hoje é prática comum a distribuição de tal material ao público em concertos, óperas e recitais. Destaco a importância desse documento pois, por meio da análise de alguns exemplares, foi possível identificar quem eram os músicos que atuavam no cenário musical paulistano. Mais do que isso, foi possível perceber que, a despeito de orquestras com nomes diferentes, muitas vezes, eram os mesmos músicos atuando nas agremiações.

Uma das notas de programa refere-se ao 23º concerto do ano realizado pela Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo. O cotejo mais detalhado diante da fonte indica que o nome de Armando Belardi figura em destaque nesse documento. A proeminência se justifica porque, na ocasião, o músico ocuparia posição de relevo na orquestra, tocando um concerto solo para violoncelo. Mesmo que o nome do maestro que regeria o concerto, Torquato Amore, também estivesse em destaque, e que o nome de cada um dos músicos da orquestra estivesse ao longo do conteúdo do documento, resalto o nome de Belardi pois, cruzando as fontes apresentadas, encontrei uma evidência significativa. O músico que atuaria junto à orquestra no concerto apontado pela nota de programa se encontra figurando como presidente do sindicato Centro Musical de São Paulo na petição submetida ao presidente da república no ano de 1940.

Vasculhando um pouco mais sobre o personagem que se põe em evidência pelo trato das fontes, descobri o livro “Vocação e arte: memórias de uma vida para a música”. Trata-se de um registro autobiográfico do músico. A narrativa empreendida por Belardi reivindica seu protagonismo na cena musical paulistana num período de efervescência das atividades artísticas na capital. Como relato histórico, é preciso ter em mente que o resultado da escrita coloca em foco apenas uma versão dos fatos vividos, sabendo-se que a subjetividade do autor operou em pleno arbítrio na seleção dos eventos narrados, dos silenciamentos e toda a sorte de elementos que pudesse, à sua maneira, salvaguardar de sua memória.

No exercício de cotejar os documentos, elementos históricos, políticos e culturais podem se destacar segundo o viés analítico empreendido. Procurei estabelecer um olhar investigativo que privilegiasse as experiências de trabalhadores da música segundo as suas condições de trabalho e organização. Por consequência, a etapa de sistematização e análise

documental foi feita a partir de categorias que permitissem um maior adensamento da problemática captada através das fontes.

Problematizar as experiências de classe a partir da perspectiva de trabalhadores não é algo inédito na historiografia. De particular inspiração para esta pesquisa foi a obra “A situação da classe trabalhadora na Inglaterra”¹¹ e todo o seu legado que possibilitou novos olhares, mais sensíveis, às experiências cotidianas de trabalhadores e trabalhadoras em movimento. Concluído em 1845, o trabalho de Engels lançava mão de uma narrativa forjada à base do diálogo direto com os trabalhadores, no qual buscou denunciar as mazelas das contradições sociais enredadas a partir dos desdobramentos do capitalismo industrial na Inglaterra. Sua análise perscrutava a miserável desigualdade a que a classe de trabalhadores era submetida em oposição à riqueza gerada pela exploração de seu trabalho por parte dos industriais. Tamanha a riqueza de detalhes que a obra serviu de esteio para futuras investigações históricas na esteira das narrativas acerca do trabalho.

Pouco mais de um século depois, data de 1963 a obra lançada em três tomos “A formação da classe operária inglesa”¹², de Edward Palmer Thompson. Revitalizando algumas noções gerais relativas ao tema, o autor, sensível às experiências organizativas dos operários ingleses à luz do industrialismo nascente, introduziu a noção do fazer-se classe, enquanto processo histórico vivo, ativo e dinâmico. Nesse sentido, Thompson repõe o protagonismo daqueles operários no centro do debate, revelando, a partir de robusta documentação, a preponderância das narrativas dos indivíduos que se identificam enquanto classe em função de um processo cultural centrado nas experiências de vida a partir do trabalho.

Em que pese o distanciamento cronológico das obras, ressalto o legado metodológico da virtuosa precisão analítica. Por meio de categorias voltadas à compreensão da experiência de trabalhadores em seus dinâmicos processos de classe, é possível identificar situações específicas de trabalho e de organização em face do emaranhado de contradições postas pela tensão histórica entre forças produtivas e condições de produção. Mais do que isso, aliás, torna-se sensível, a partir das chaves de categorias, a identificação de um agudo processo de clivagem social, marcado pela intensa e complexa divisão social do trabalho, impulso societal que fecundaria um desigual processo de socialização do produto do trabalho humano em dimensões globais.

Foi, portanto, centrando a atenção nas experiências organizativas dos músicos de orquestra em São Paulo que pude captar elementos que denotavam, a rigor, faces de um

¹¹ Cf.: ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.

¹² Cf.: THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

processo rico em nuances e contradições comuns ao capital em sua forma particular de expressão no Brasil. Assim, percebi que a articulação entre trabalhadores das orquestras (muitas vezes imigrantes) em busca de melhores condições de vida se expressava, inicialmente, pela formação de sociedades mutualistas, associações e clubes que visavam congregar músicos instrumentistas, suportar itens de necessidade vitais como saúde, lazer e educação, quando não também forneciam auxílio financeiro para subsidiar algum associado em função de impossibilidade de gerar sua renda.

As iniciativas de suporte mútuo da classe musical orquestral respondiam aos desafios que se impunham à vida cotidiana em face das condições históricas de trabalho com música nas cidades. Noto, nesse sentido, que, se no período entre os anos finais do século XIX e o início do século XX as ações ocorriam de formas mais espontâneas e independentes, a esteira dos anos de 1920 e 1930 mostra uma articulação que se preocupa em se apresentar generalizada, representando uma classe de músicos que se auspicia nacional. A sindicalização de uma dessas entidades associativas nos anos 30 provoca-me a pensar que os movimentos de músicos, em alguma medida, articulavam-se, ao menos em ensejos, com outras esferas das classes trabalhadoras.

Ainda a respeito das formas de organização dos músicos de orquestra, notei que, em certo sentido, entidades procuravam impor-se enquanto instâncias representativas da classe num aparente movimento pela hegemonia de práticas e discursos organizativos. Isso implicava muitas vezes uma postura rigorosamente disciplinadora para com os membros associados e, por outro lado, um discurso abrangente para com os veículos de imprensa e as entidades governamentais. Por mais que os interesses dos músicos de orquestra pudessem convergir em muitos aspectos, é significativo notar que suas vozes não ecoavam em uníssono e, por consequência de tensões intraclasse, condutas discordantes eram notadas, como por exemplo lideranças alternativas surgiam no interior da própria agremiação com a finalidade de uma maior articulação por trabalhos nas orquestras, nos teatros e nos cinemas.

O breve panorama descrito traz alguns aspectos que se tornam sensíveis a partir das chaves analíticas do trabalho, da experiência dos trabalhadores e do processo de formação fazendo-se classe. Mais do que construções perenes, o que pude perceber é que as organizações, por meio do processo de união de trabalhadores, atinam para dois aspectos: i) não são homogêneas; e ii) respondem às necessidades históricas mais imediatas de determinado grupo. Portanto, um olhar que enlace as determinações históricas mais gerais do processo de constituição do capital a nível global pode notar que, a despeito das particularidades regionais e do complexo metabolismo social que se conduz a partir da

dinâmica divisão internacional do trabalho (desigual e combinada), as classes trabalhadoras respondem de formas específicas aos diferentes desafios que se impõem historicamente.



A determinação de um espectro temporal em que se situam balizas cronológicas é uma questão delicada para a pesquisa e atende a uma necessidade objetiva clara, o método de exposição. Nesse momento, é preciso ser criativo e ao mesmo tempo leal à documentação utilizada. Digo isso pois existe uma ação arbitrária no sentido de determinar períodos que não passam de criações do pesquisador, um exercício de atribuição de sentido à sua narrativa. Por outro lado, é partindo da materialidade documental e, portanto, da potencialidade histórica da fonte que será nutrido esse processo de balizamento cronológico.

São diversas as formas sensíveis de acessar as temporalidades expressas pela documentação. Intuitivamente, ao folhear documentos, procuro por marcas que possam me situar cronologicamente. Elas podem se manifestar sob diversos códigos. A forma escrita, historicamente determinada como elo de comunicação preponderante não só em documentos oficiais, mas também em fotografias, cartas, notas de programas e notícias veiculadas na imprensa, destaca-se como subsídio a essa demanda. A história, no entanto, não reservou apenas códigos objetivamente postos em seus documentos. Existem nuances de sentidos, muitas vezes camufladas pelo caráter estilístico que se expressa para além do que se apresenta.

Assim, pensando a partir das fontes que tenho em mãos, é curioso notar que, em 1º de março de 1913, instituiu-se o Centro Musical de São Paulo como entidade de classe e precisamente 30 dias depois a imprensa paulista, por meio do jornal *A Gazeta*, noticiou uma greve dos músicos filiados à instituição contra a Companhia Cinematographica Brasileira. Passados 22 anos do ocorrido, no dia 15 de julho de 1935, a associação tornou-se um sindicato reconhecido pelo Ministério do Trabalho. Essa informação consta na folha timbrada do sindicato, que no ano de 1940 submeteu um documento ao governo federal pleiteando melhorias para a classe.

Portanto, procurando pensar em balizas cronológicas que auxiliem no método de exposição do trabalho, os anos de 1913 e 1949 são marcas que elejo como referenciais. Esse recorte é, como mencionei, uma operação que une habilidades criativas e método de sistematização documental. O período *selecionado* de 36 anos, porém, não retrata mais do que uma ação arbitrária da pesquisa. Assim, é possível imaginar que o movimento que, em março

de 1913, fundou a entidade de classe que analiso e, nesse mesmo mês, deflagrou uma greve teve seu impulso histórico em um período anterior.

Nos primeiros anos do século XX, uma série de dinâmicas políticas e sociais ganharam maior articulação e visibilidade para além de seus limites imediatos. Falando particularmente a respeito das organizações musicais, no ano de 1907 fundou-se o Centro Musical do Rio de Janeiro, entidade primeva no modo de congregar e articular a classe musical carioca e que possivelmente estabeleceu entre seus membros vínculos que extrapolavam os limites distritais do estado, inspirando a fundação da entidade congênere em São Paulo¹³.

Pensando nesses processos organizativos da classe musical, é possível questionar sobre a historicidade das experiências organizativas daqueles que trabalhavam com música. Em certo sentido, pode-se afirmar que os episódios aqui narrados não foram os primeiros eventos relativos a uma reivindicação classista no que diz respeito à luta por melhores condições de trabalho entre os músicos no Brasil. Se é possível notar a preponderância da forma sindical como hegemônica nas dinâmicas organizativas no período aqui destacado, vale mencionar que em períodos anteriores, mais precisamente nos finais do século XVIII e início do XIX, as irmandades musicais, ainda no período colonial, expressavam esse locus organizativo¹⁴.

Dessa forma, é refletindo na esteira das temporalidades que as determinações espaciais ganham sentido de exposição. Não pelo caráter da abstração analítica, mas porque as dimensões de espaço e tempo se manifestam de forma interdependente. Em outras palavras, o que quero dizer é que a percepção do tempo não é dada em uma dimensão meramente intuitiva, mas se articula diretamente com outras dimensões, às quais o espaço se apresenta ligado umbilicalmente.

Pensando a partir de Thompson, a percepção do tempo se faz historicamente. Sua expressão é percebida em síntese relacional por meio da natureza, da cultura e da sociedade que se determinam reciprocamente na, a partir e para além dos espaços em que se manifestam. Se a duração do dia e da noite passou a ter um novo sentido, isso se deveu a uma atitude histórica e social frente aos estágios primevos de desenvolvimento do capitalismo industrial¹⁵.

¹³ Cf.: ESTEVES, Eulícia. **Acordes e Acordos**: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

¹⁴ Cf.: COSTA, Leandro da; AMPÁRO, Breno. Divinos acordes, batutas douradas: ciclo do ouro, irmandades e os primórdios do trabalho em música no Brasil. **REH - Revista Escrita da História**. Juiz de Fora, Ano VII, v. 7, n. 13, jan./jun. 2020, p. 277-303.

¹⁵ Cf.: THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: Idem. **Costumes em comum**: estudo sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Aliás, mais do que um sentido, é possível dizer uma nova necessidade histórica. O arranjo de novas determinações produtivas e um novo espectro relacional entre as forças de produção criou, situou e ressignificou os espaços. As fábricas surgiram como um elo regulador desse novo metabolismo social. As cidades passaram a se organizar em torno das demandas cristalizadas pelo comportamento econômico.

Nesse contexto, a radical divisão social do trabalho articulou diferentes noções de tempo e espaço, obliterou a natureza das mediações de primeira ordem em razão das mediações artificiais, desiguais e combinadas de segunda ordem, reduziu homens e mulheres à mera carcaça do tempo¹⁶. Ainda no enlace das dimensões objetivas de espaço-tempo, sinalizo algo que me pareceu deveras significativo sob o prisma analítico de Harvey, que destacou a relativização dessas dimensões e, portanto, seu estatuto histórico. As percepções de distâncias, espaços e tempos respondem diretamente ao enlace cultural forjado a partir das determinações sociometabólicas do capital¹⁷. É nesse sentido que procuro entender os sentidos e processos de organização de trabalhadores da música.

Peremptoriamente, as formas de constituição do capital no Brasil puderam ser sentidas por meio de inúmeras facetas. O arranjo e as condições históricas de inserção do país na dinâmica de mundialização do capital marcaram e sustentaram características específicas de um solo histórico forjado por quatro séculos de um complexo regime colonial escravocrata, nutrido por articulações políticas que não só agudizaram as formas de dependência econômica de relações mercantis desiguais, mas serviram de esteio à base material das diversas contradições sociais, étnicas e culturais.

Portanto, foi um processo rico em nuances, caracterizado por uma dinâmica de modernização conservadora, cuja combinação de estruturas, modos de pensar e de agir serviu de esteio cultural recalcitrante diante dos novos processos que irromperam culturalmente em diversas regiões do país, sob diversas e distintas roupagens, que marcou a particularidade histórica brasileira.

Assim, como locus das transformações culturais, as cidades protagonizaram esse cenário como espaços diversos, heterogêneos, conservando características específicas. É possível observar o dinamismo de arranjos geográficos, arquitetônicos, políticos e sociais de determinados eixos espaciais. Pensando especificamente no caso da cidade de São Paulo, é significativo notar que, desde a sua fundação, ainda no século XVI, a plasticidade de sua

¹⁶ Cf.: MÉSZÁROS, István. **O desafio e o fardo do tempo histórico: o socialismo no século XXI**. São Paulo: Boitempo, 2007.

¹⁷ Cf.: HARVEY, David. **Os limites do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

metamorfose se apresentou como um processo ininterrupto. Atendendo às dinâmicas históricas em que esteve inserida, passou de vila eclesial a burgo de estudantes, pouso de tropeiros, até ganhar certa proeminência mundial graças aos ciclos do café. Cada uma dessas experiências provocou profundas mudanças culturais. A cidade chegou ao século XX como potencial elo do processo industrial nacional, com o aumento do fluxo de pessoas, capitais e transformações.

No campo das artes, é sensível perceber como a articulação da tecnologia se manifestou como ente disruptivo não só na maneira de fruí-las, mas em diversas formas de trabalho. Circos e companhias itinerantes de artistas foram aos poucos perdendo espaço para pequenos teatros, salões e cafés, que também tiveram momentos de popularidade seguidos de baixas, que incrementavam novas formas de fruição da atividade artística. A disputa que se irrompe mais diretamente no objeto aqui investigado se manifesta nas tensões entre teatros, salas de exibição de filmes mudos e a introdução do cinema falado, o surgimento das rádios como potencial campo de trabalho, juntamente com os estágios iniciais da indústria fonográfica – por meio da comercialização de música gravada.

Tais nuances são um manancial de possibilidades de investigações históricas. As formas tecnológicas disruptivas intensificaram mutações nos modos de viver, sentir e experienciar a vida. Por um lado, a fruição da arte ganhou contornos expansivos, articulou-se em dinâmicas comunicacionais, possibilitando um maior contingente de pessoas vivenciando o mesmo espetáculo simultaneamente. Também moldou historicamente e influenciou os sentidos humanos vitais.

Por outro lado, as contingências dessas novas situações não ficaram restritas ao âmbito da fruição. Os documentos evidenciam uma preocupação com a situação dos trabalhadores das artes, aqui em especial com a dos músicos de orquestras, em função das mutações no campo de trabalho. Procuro, por esse prisma, investigar de que forma as forças produtivas passaram a se relacionar com os meios de produção artística. As contradições que se evidenciam no trato das fontes denotam tensões vividas em espaços que passaram a ser disputados, como as sessões de música nas salas de exibição de filmes, como uma contingência ainda mais ameaçadora devido à chegada do cinema falado, dispensando assim os músicos das salas de exibição. Noto que o incremento tecnológico nos meios de reprodução e circulação da mercadoria artística poderia comprometer muitos postos de trabalho. Ainda nesse sentido, também pude perceber um outro aspecto pelo qual alguns músicos se articulavam, voltando parte de suas preocupações aos esforços para a criação de mecanismos orquestrais perenes. A resposta que buscavam era fomentar um ambiente de

circulação mais consistente para a música de concerto, garantindo, em contrapartida, condições de trabalho menos incertas para os músicos que então viviam de fugazes projetos orquestrais temporários.



A tese que se apresenta tem como plano inicial a divisão em duas partes, cada uma contendo dois capítulos. Tal divisão responde a uma demanda quanto ao método de exposição da pesquisa. Arrolados para que se crie sentido, os capítulos, em certa medida independentes, concentram-se por eixos. A primeira parte busca estabelecer uma narrativa focada na interlocução direta com a historiografia do trabalho, privilegiando nuances quanto às questões políticas expressas pelas lutas de classes em tensão. A segunda parte intenta enlaçar sensibilidades cotidianas e aspectos culturais manifestados pelos organismos de imprensa, bem como pela documentação oficial quando da judicialização do debate do trabalho musical.

O primeiro capítulo caracteriza-se por um debate histórico, também inspirado na sociologia, que pretende descortinar a profissão do músico, a morfologia histórica dessa forma de trabalho e as experiências vividas por esses artistas ao longo dos primeiros anos do século XX em São Paulo. O que é a profissão do músico de orquestra? Qual o estatuto histórico dessa condição de trabalho? E o que diferencia as questões relativas ao binômio amador e profissional? A documentação utilizada nesse momento – estatuto de organização de classe e relatos na imprensa – fornece o esteio da discussão.

Na esteira do tema do fazer musical e sua trajetória histórica como o alvorecer de uma profissão, no sentido de atividade que se realiza com a finalidade de uma remuneração, busca-se uma articulação mais detalhada com o debate cultural. Observam-se os sons da cidade, mais precisamente a música feita em São Paulo e as experiências das formas de trabalho musical que coexistiam na trama cultural. Músicos urbanos, músicos de orquestra, músicos atuantes nas rádios e nos estúdios de gravação são algumas formas históricas que preenchem o universo sonoro da capital. Muitas pistas musicais, aliás, podem ser rastreadas pelo crescente número de teatros de revista, cafés-concerto e salas de cinema existentes na capital no período. A criação do Theatro Municipal de São Paulo em 1911 apenas coroou um movimento artístico pulverizado já nos anos finais do século passado. A cartografia da cidade é um manancial rico para se captar a existência de teatros, casas de venda de partituras e estabelecimentos musicais de toda sorte em que a realização da profissão se fez possível.

O segundo capítulo procura contemplar nuances de uma complexa dinâmica organizativa, o fazer-se da classe musical. Visa debater com a historiografia do associativismo entre trabalhadores as condições históricas que semearam a necessidade de organização das classes de uma maneira geral. Na particularidade das experiências em torno da música, um arco histórico que remonta inclusive ao período colonial antecipa um processo de intensas negociações e estratégias intraclasse para lidar com um aparente estatuto precário permanente desse tipo específico de trabalho. A formação de pequenos grupos de músicos em torno dos quais se criavam estratégias para disputar espaços de trabalho, desde festas populares a matinês nas salas de exibição de filmes, é notada como uma força política em busca de certa autonomia consensual entre os próprios pares.

Nesse sentido, a experiência de uma entidade paulista chamada Centro Musical de São Paulo assume o protagonismo da organização da classe musical em São Paulo. Consenso e coerção, eixos analíticos do léxico gramsciano, são chaves valiosas para uma perspectiva que tenta entender a entidade organizativa em suas múltiplas articulações. Se olhando os estatutos do centro nota-se uma preocupação com a manutenção da ordem profissional e moral dos músicos, os mecanismos de imprensa noticiam a atuação do órgão frente às disputas com empresas de cinematógrafos e gestores dos espaços de trabalho. Ainda com as lentes voltadas para o Centro Musical de São Paulo, nota-se o protagonismo da entidade que em 1935 recebe a nomeação de sindicato, vinda do Ministério do Trabalho e da Saúde. Mecanismo de fechamento de mercado ou centro articulador dos interesses de classe? Procura-se nesse momento debater algumas funções encampadas pelo então sindicato, analisando o papel que desempenhou na mediação entre as reivindicações da própria classe e o Estado.

O terceiro capítulo do presente trabalho inaugura a segunda parte da tese. Nessa etapa, procura-se empreender uma análise verticalizada que possa instigar o leitor a questionar algumas narrativas acerca de eventos particularmente caros para a memória de classe dos músicos de orquestra paulista. Nesse sentido, procura-se arrolar experiências de organização, reivindicação e luta dos músicos que adquiriram preponderância histórica, por meio da análise dos documentos consultados e que serão descortinados ao longo dos respectivos subitens. É, portanto, na esteira das tensões acerca das condições de trabalho que parte da classe se realiza como entidade que se articula, organiza e reivindica.

O capítulo terceiro enfatiza três momentos dessa jornada ao longo do século XX. O olhar volta-se inicialmente para março de 1913, ocasião de uma primeira greve exercida pelos músicos filiados ao recém-criado Centro Musical de São Paulo. A tensão que se noticiou pela

imprensa paulista trouxe, de um lado, um grupo de músicos organizados reivindicando melhores pagamentos pelos serviços prestados e, de outro, as companhias responsáveis pela exibição de filmes mudos e a tentativa de praticar uma redução nos ordenados dos trabalhadores que se afirmavam já em uma relação precária de trabalho.

Buscando relacionar os complexos eventos numa perspectiva totalizadora da história, que não apenas arrima as particularidades específicas dos episódios experienciados pelos músicos, mas tenta aproximar as complexidades conjunturais do âmbito político, econômico e cultural, é possível indagar em que medida as tensões vividas na década de 1910 já não antecipavam parte do drama que seria apresentado na petição de 1940. Posto dessa forma, pois, como será discutido, a petição criada em nome de Armando Belardi, presidente do agora sindicato Centro Musical de São Paulo, sinalizava parte da miséria em que os músicos de orquestra eram lançados em função da chegada do cinema falado e da consequente pulverização dos espaços de trabalho. O intelectual orgânico lançava-se na condição de músico, maestro e presidente sindical, pleiteando medidas de amparo aos músicos brasileiros ao governo federal. A narrativa que o então maestro produziu passava a ideia de que o Centro aglutinava interesses de músicos de todo o território nacional. Nesse sentido, cabe perguntar: existia consenso sobre a hegemonia da entidade de classe paulista? Como reagiu o governo de Getúlio Vargas ante a solicitação?

A documentação é vasta em detalhes. Além da petição, é possível conferir a resposta elaborada por Mário de Andrade, membro de uma comissão formada por ocasião da solicitação dos músicos paulistas e presidida por Roquette Pinto. Finalmente, a Câmara Municipal criou a lei que institui a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Assim, resultado de um longo processo de disputas por espaço, apoio e subsídio financeiro, a lei traz no âmbito jurídico um desejo de realização no plano concreto. Mais do que apontar as consequências da lei, procura-se verificar como os projetos culturais acerca de sociedades e orquestras sinfônicas representaram experiências que, de certa maneira, fomentaram o interesse da iniciativa pública em judicializar na pauta da lei a existência de uma orquestra sinfônica.

No quarto e último capítulo evidencia-se que as orquestras que se apresentavam no Theatro Municipal de São Paulo eram, em geral, numerosas. Muito se pode questionar a partir dessa constatação. As notas de programas, panfletos distribuídos às vésperas das récitas nas salas de concerto, inauguram uma possibilidade investigativa para a narrativa aqui proposta. Busca-se lançar mão das informações contidas nas notas de programas disponíveis para consulta na tentativa de identificar não apenas o número de músicos e quais instrumentos

compunham a orquestra. É possível, para além dessas informações, identificar o nome de cada instrumentista, o repertório que seria executado na ocasião, maestro e solista, quando fosse o caso. Para uma narrativa histórica, pode-se, a partir dessas informações, conferir ainda mais concreticidade para o objeto, pensando que aqui se constrói uma história de pessoas e condições reais de vida.

Alguns periódicos gozavam de cadernos específicos com a finalidade de divulgar o cotidiano artístico da cidade, como é o caso da *Gazeta Artística*. Sessões de exibição, concertos e récitas de óperas são alguns dos eventos que permeavam o mosaico artístico da cotidianidade paulista. É inclusive por meio da imprensa que se podem rastrear polêmicas e narrativas antagônicas no cenário cultural. Assim, se por um lado a imprensa era um espaço disputado pelos diversos organismos culturais que buscavam amplificar suas vozes pela cidade, críticos das mais variadas artes completavam a cena, formando uma arena muitas vezes de franca artilharia.

PARTE 1

CAPÍTULO I – NO PALCO... A ORQUESTRA: DESAFIOS E DILEMAS DOS MÚSICOS DE CONCERTO

Era uma tarde de sábado. Do palco do Theatro Municipal de São Paulo, o maestro posicionava-se à frente de uma orquestra com 49 instrumentistas de cordas, 22 de sopro, um pianista e três percussionistas. Na sala de concertos possivelmente se ouviam ruídos provocados pelos passos apressados de um público que desafiava o próprio lembrete disposto na nota de programa do concerto daquela tarde, que dizia sobre o início do espetáculo, às 16 horas *em ponto*. Quando Lamberto Baldi, o distinto maestro na ocasião, apontou uma das extremidades de sua batuta para o chão, como num passe de mágica, fez-se música. Os músicos de cordas movimentaram seus longos arcos sobre as cordas friccionadas de seus instrumentos. Flautistas, oboístas, fagotistas e clarinetistas sopravam suas notas simultaneamente com os outros instrumentos de sopro da família dos metais. Percussionistas também *atacaram* as primeiras notas em seus instrumentos. Os primeiros acordes ouvidos naquele dia, 23 de novembro de 1929, marcavam o início do 93º concerto da orquestra Sociedade de Concertos Symphonicos de São Paulo¹⁸, fundada em 17 de outubro de 1921.

Alguns meses depois, episódio semelhante pôde ser observado na noite do dia 29 de março de 1930. Sobre o palco do Theatro Municipal estava boa parte dos mesmos profissionais daquele concerto em novembro do ano anterior. Posicionados à espera do mesmo comando e, invariavelmente, do mesmo maestro. No entanto, o grupo representava outra associação, a Sociedade Symphonica de São Paulo¹⁹. No dia seguinte, como de costume, o periódico *A gazeta* noticiava a crítica jornalística, que apontava “[...] o segundo concerto da Sociedade Sinfônica de S.Paulo, realizado ontem de noite no Municipal, foi mesmo o que todos esperavam: mais um triunfo para a nova Sociedade”²⁰. Nas palavras de Mário de Andrade, a recém-criada agremiação musical havia iniciado suas atividades em concerto realizado no dia 27 de fevereiro de 1930²¹. As expectativas do crítico eram muitas, pois poucas haviam sido as iniciativas e os esforços entre músicos e empresários para a constituição de orquestras *permanentes*, mecanismos que tivessem algum tipo de autonomia artística e financeira para preencher as salas de espetáculos paulistas em temporadas

¹⁸ Nota de programa.

¹⁹ Nota de programa.

²⁰ ANDRADE, Mário de. Luta pelo Sinfonismo. In: Idem. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 209-201.

²¹ Nota de programa.

sinfônicas, e não apenas como meras e evanescentes experiências orquestrais para acompanhar companhias de ópera, em geral italianas.

Em face da atuação das duas sociedades de concerto apontadas, existia um terceiro mecanismo, o Centro Musical de São Paulo, uma organização também privada que atuava tanto como entidade orquestral, realizando concertos na cidade, como também uma espécie de agência arregimentadora para a alocação de músicos, fomentando as sociedades de concertos²².

As experiências das organizações musicais, Sociedade de Concertos Symphonicos de São Paulo, Sociedade Symphonica de São Paulo e Centro Musical de São Paulo ecoaram como vozes que constituem a polifonia histórica do cenário musical paulistano na primeira metade do século XX. Mais do que isso, essas entidades são um rastro de memória para que se possa construir uma narrativa sensível sobre pessoas que dedicaram, ao menos em parte, suas vidas ao trabalho musical.

1.1 VIVER DA MÚSICA: SENTIDOS DO TRABALHO DA ARTE

Ao iniciar esta discussão, enredam-se questões preliminares de ordem semântica. O “trabalho da arte” referenciado no subtítulo da presente seção trata de anunciar o aspecto ontológico particular da mediação que se estabelece entre os seres humanos e a natureza. Por ontológico entende-se aqui a dimensão histórica e concreta do ser social. Ainda que colocado em nível de abstração, parte-se do pressuposto de que, para se fazer história, seres humanos precisam satisfazer condições vitais de primeira necessidade para viver. Ou seja, viver é um ato histórico que, sob a particularidade da espécie humana, carece de cuidados essenciais – para enunciar alguns, o aleitamento materno, a preservação da temperatura corporal e o sono reparador das condições físicas e mentais. Essas atividades de primeira necessidade demandam assistência, por isso, um outro membro da espécie humana é condição vital para a manutenção da vida em seus primeiros estágios. Daí já é possível depreender o caráter gregário da espécie que se estrutura a partir de um núcleo de dependência, ao menos em seus estágios iniciais.

Além da adaptação dos atributos fisiológicos da espécie, decorre da concreticidade do ser social, em simultânea relação, o aprimoramento de seu aparato psicológico. Primeiramente como forma instintiva, as respostas encontradas pelo humano para suprir sua

²² TONI, Flávia. Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo. **Revista Música**. São Paulo, ECA- USP, v. 6, n. 1/2, p. 122-149, mai./nov. 1995.

carência comunicacional encontram forma em vocalizações dispersas e gestuais ainda não plenamente postos em movimento por uma ação consciente. A consciência inicia seu processo de formação e manifestação somente em sua condição psicológica e subjetiva de elemento que se determina ante a vida. É na esteira da consciência que a linguagem começa a tomar a sua forma e, como consequência, manifesta-se concretamente pela exteriorização do aparato psicológico posto em movimento pela ação humana.

Arrolando as etapas primevas da vida, é possível compreender que a espécie humana padeceria se não se constituísse a partir de seu caráter gregário e, portanto, social. Olhando para o prisma do desenvolvimento das condições subjetivas, tanto físicas como mentais, percebe-se que se fundam por meio do imediato contato com a cultura expressa pelos modos de vida, costumes, valores e hábitos.

O alvorecer da consciência, portanto, é determinado pela vida. Os sentidos humanos postos em movimento educam-se a partir da convivência do ser com seus pares, meio sensível, e, por consequência, com a história. É a partir desse momento que a habilidade de transformar a vida começa a se manifestar como ação consciente.

Até agora, foi possível explorar alguns meios imediatos pelos quais o ser se faz humano. As instâncias iniciais de sua humanização caracterizam-se, portanto, por um forte grau de dependência e ainda certo constrangimento de suas ações ante o mundo. É a partir do momento em que o ser social se coloca como protagonista de sua jornada, intervindo em seu meio social e material, que o trabalho alvorece como atividade vital à espécie.

O agir laborativo, visto aqui ainda como um exercício de abstração, é a expressão de que a atividade humana é condicionada por atos históricos iniciais. Estando vivo e em condição de fazer história, o ser humano é capaz de transformar a natureza, a cultura e a sociedade por meio de sua ação. O trabalho é entendido, portanto, como plataforma de criação, mecanismo no qual a espécie humana aprendeu a colocar todas as suas potências físicas e espirituais a favor de uma transformação objetiva com a finalidade de superar uma necessidade posta historicamente.

Historicizar os sentidos e a morfologia do trabalho é, dessa forma, uma tentativa de questionar os meios encontrados pelos sujeitos históricos para sanar as carências mais imediatas de suas vidas. Tanto objetiva como subjetivamente, a partir da investigação da atividade do trabalho, é possível reconstituir os fios culturais que se determinavam ante as forças produtivas e sua base material. Indo além, o trabalho pode indicar não só as virtudes de um processo humano criativo, mas também as contradições históricas de um mundo que se desenvolveu a partir de antagonismos clivados por divisões de classes, gêneros e etnias.

Na esteira da história, o trabalho artístico em suas mais heterogêneas faces – ainda que para esse trabalho a principal investigação se dê pela observação histórica do trabalho musical nas orquestras – pressupõe um nível complexo de organização social e cultural. Manifestando concretamente as condições subjetivas e objetivas em um dado momento histórico, é possível afirmar que as expressões artísticas acompanham a trajetória da humanidade desde seus momentos iniciais. Por meio da linguagem das artes, a humanidade encontrou formas de comunicação capazes de responder aos seus anseios e necessidades materiais e espirituais, organizando um repertório de sentidos históricos para gestos corporais, traços, pinturas e sons.

A música, tomada em seu sentido abstrato, expressa historicamente uma particular forma de organização do material sonoro convertido a partir do trabalho humano. As dimensões concretas de sons organizados, tais como a disposição de notas musicais, ritmos, harmonias, alturas e dinâmicas, traduzem formas culturais específicas, de modo que, quando se faz referência a um dado estilo musical, evocam-se elementos históricos da cultura cristalizados por meio da ação humana.

Nessa mesma direção, os instrumentos musicais – incluindo a voz humana –, agrupamentos de instrumentistas e situações em que a música é tomada como manifestação presente podem compor uma arqueologia estruturada da história do trabalho musical. Para este trabalho, no entanto, interessa a investigação de uma forma específica do trabalho musical. Específica tanto pela forma como se apresenta para este estudo – a partir dos agrupamentos orquestrais – como pela sua condição de trabalho humano não mais situado na esfera abstrata da positividade e criação de coisas úteis a si, mas na expressão diametralmente oposta, na qual seres humanos põem em movimento a sua força de trabalho como mercadoria, para a realização do valor (ou mais-valor), posto a serviço de alguém que detém os meios ou a situação em que o trabalho será realizado.

Assim, a particularidade do tempo histórico aqui analisado já tem como perspectiva que as forças e experiências de trabalho de homens e mulheres postas em movimento respondem a uma dupla necessidade. Ambas respondem pela criação de valores de uso. O vetor diferencial se expressa basicamente pelo fato de que, por um lado, ao trabalhar, homens e mulheres valorizam o valor de algo, geram riqueza, pois criam mercadoria e, por outro, tem-se a contrapartida de que a riqueza gerada não pertence aos sujeitos que a geraram.

Trabalhadores labutam para se manterem vivos e, como consequência direta desse processo, submetem o seu tempo de vida para produzir algo que não vai lhes pertencer, o produto do seu trabalho. São, no entanto, remunerados pela venda de seu trabalho com uma

diminuta fração do que geraram de riqueza para outrem. Essa dinâmica é observada amplamente nas experiências de trabalho²³.

Desse modo, com a finalidade de historicizar no maior grau possível de nuances e particularidades as dimensões ontológicas do processo de trabalho musical em orquestras, cabe um exercício de reflexão – ainda que se intua certo grau de abstração – a respeito das particularidades subjetivas da força de trabalho musical. Tomando a cautela de evitar abstrações desmedidas, neste momento pretende-se explorar algumas dimensões das experiências possíveis a partir do trabalho musical. Assim, intuir sobre as suas formas específicas atende à finalidade de aproximar o grau de abstração proposto sem que se perca a ideia de que a categoria analisada tipicamente denota graus e nuances específicas quando postos em suas particularidades objetivamente históricas. Portanto, visualiza-se a atividade musical como um modo peculiar em relação a outras formas de trabalho, justamente por demandar habilidades e competências específicas para a criação e o manejo do objeto sonoro.

Em seu sentido concreto, o objeto sonoro manifesto por meio do trabalho musical expressa-se graças à interface de múltiplas dimensões. Para o que se debate aqui, é significativo reter que o resultado sensível da força de trabalho musical colocada em movimento manifesta-se por uma sucessão de sons culturalmente organizados. Para tanto, requer-se do músico o domínio de um instrumento musical (inclusive a voz humana).

Para se refletir sobre a dimensão técnica ou o domínio técnico que determinado músico pode desenvolver sobre o seu instrumento, é necessário que se pense a partir da multiplicidade de complexos que se cruzam nesse momento. Os aspectos fisiológicos e psicológicos patentes a partir das dimensões subjetivas enlaçam as dimensões objetivas postas pela história e pela cultura. Primeiramente, pensando no aprimoramento que se permite estabelecer a partir da dinâmica das forças essenciais subjetivas, note-se que os sentidos humanos captam os elementos que lhes são sensíveis a partir de sua particularidade essencial. O desdobramento histórico desses sentidos pressupõe a atividade humana e sua positivação no mundo. A música desperta um sentido musical que se põe em movimento a partir do ouvido e do sentido da audição²⁴. O fator diferencial que permite intuir a atividade de um músico a partir do desdobramento e aprimoramento de suas forças essenciais, portanto, não é a efetiva capacidade de ouvir música ou educar-se musicalmente, mas sim a dimensão histórica da especialização socialmente necessária para o fazer musical.

²³ MÉSZÁROS, István. **Para além do capital**: rumo a uma teoria da transição. São Paulo: Boitempo, 2011.

²⁴ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 110.

Estudos no campo da neurociência tendem a apontar que o nível de “especialista” em alguma habilidade determina-se por uma série de fatores, entre os quais, pode-se dizer, destacam-se aspectos históricos e culturais. No campo musical, para que se possa intuir a excentricidade da força de trabalho musical, o autor conduz uma argumentação, demonstrando que habilidades específicas tendem a se desenvolver por determinações tanto culturais, a exemplo da exposição desde a infância a elementos musicais, como neurofisiológicas, destacando a plasticidade neurológica das experiências do músico, seu tempo de dedicação ao estudo da música e fatores determinantes como a composição corporal, que pode influenciar a escolha do instrumento a ser praticado. Ainda no âmbito das particularidades da habilidade musical, vale ressaltar o destaque atribuído ao aprimoramento específico de habilidades cognitivas tais quais a coordenação motora, memória, paciência e concentração²⁵.

Uma vez enredadas características de ordem formal, em que pese o caráter sociológico, na tentativa de atribuir uma tipologia histórica ao perfil do trabalho musical genericamente, interessa neste momento estabelecer as concatenações e possibilidades de interpretação histórica a partir das bases lançadas. Se num certo sentido distinguir habilidades específicas sociais se fez necessário para caracterizar a força de trabalho musical, é só no exercício de sua apreensão histórica que se permite fazer da abstração algo razoável no sentido expositivo.

Investigando, portanto, a documentação histórica com o objetivo de perguntar ao passado os sentidos do trabalho musical, especialmente nas orquestras paulistas, é do Estatuto do Centro Musical de São Paulo, fundado em 1º de março de 1913, que se pode extrair inicialmente um manancial de inquietações a respeito das condições históricas da profissão do músico de orquestra. Logo em suas primeiras disposições, no capítulo inicial, o documento lançou mão de elementos que apontavam a sua finalidade.

²⁵ LEVITIN, Daniel. **A música no seu cérebro**: a ciência de uma obsessão humana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 217-248.

Estatutos provisórios

CAP. I

Art. 1.º — Fica instituída a 1.º de Março de 1913, com sede nesta Capital, uma associação de professores de musica, sob o titulo de CENTRO MUSICAL DE S. PAULO.

Art. 2.º — O Centro tem por fim:

- a) Melhorar as condições quer moraes, quer economicas da classe;
- b) constituir-se pelo prestigio de seus membros, pelo estudo de todos os assumptos musicaes, pelo auxilio mutuo, moral e pecuniario, defensor e activo cooperador do engrandecimento da classe musical;
- c) formar e adoptar uma tabella que estabeleça os honorarios dos trabalhos musicaes de cada professor;
- d) instituindo logo que os meios o permitam um fundo de reserva para o exercicio de beneficencia mutua e resistencia entre os associados;
- e) promover concertos e espectaculos publicos para augmentar o seu patrimonio.

Figura 1 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.

Os itens contidos no Artigo 2º do Capítulo 1 do Estatuto ilustram algumas das possíveis necessidades históricas com que os músicos se deparavam, postas no documento. Inicialmente, focalizando os itens “a” e “b”, pode-se inquerir a respeito de certa preocupação com a reputação da classe. Expressões como “melhora de condições morais”, “constituição pelo prestígio” e “atuação ativa em defesa e cooperação da classe musical” aparecem então com recorrência. Ainda assim, as preocupações objetivas de ordem econômica e financeira não se ocultam ante as primeiras demandas. No entanto, questiona-se a gênese dessa preocupação moral em torno da profissão. Qual seria a condição histórica do trabalho musical em questão? Quais os primórdios desse processo e por que questões morais e de prestígio saltam em um documento destinado a circular entre os membros do próprio Centro Musical, precisamente os músicos?

As chaves para interpretar as condições históricas podem seguir múltiplas direções. Para os questionamentos levantados, uma possível investigação seria analisar as condições objetivas e os significados de se fazer música para o período. Nessa chave entram questões que procuram entender o significado do trabalho musical no âmbito da sociedade paulista dos anos 10 do século XX.

Assim, se é conveniente apontar que a atividade musical em São Paulo pode ser rastreada já a partir dos idos do século XVI, questiona-se o sentido de sua produção enquanto atividade laboral. A dimensão musical fortemente ancorada nas ações jesuíticas pode evidenciar pistas de uma dinâmica organizada ainda circunscrita aos ditames religiosos²⁶. Só a partir de meados do século XIX, mais precisamente, que a dinâmica do trabalho artístico expresso pela atividade musical seria percebida de forma mais consistente enquanto uma força de trabalho que se apresenta como mercadoria. A proliferação de espaços voltados para o entretenimento na capital paulista, ocasiões de festividades e cerimoniais tinham na música ao vivo um dos seus elementos centrais. Dessa forma, a exploração da música como um desdobramento da mercadoria artística marcou a particularidade histórica em que se viu a arte enfrentar o seu esvaziamento de fruição e experiência estética, precisamente por estar a serviço da dinâmica do capital, constrangida aos limites das lógicas de mercantilização²⁷.

Nesse sentido, a divisão dos espaços em que a música se prestava como atividade laboral remonta a uma espécie de divisão social do trabalho artístico musical, provocando aos campos de trabalho ligados ao entretenimento das elites preocupações de cunho moral, além dos econômicos. Não é mera causalidade histórica, portanto, que os esforços mais elaborados de organização daquele período viessem de músicos advindos, principalmente, de experiências que gozavam o “privilégio” de classe em relação às demais formas de trabalho musical. Veja-se pela distinção e pelo destaque de determinadas funções específicas do trabalho. A divisão social do trabalho que se presta a partir da música de concerto é marcada por uma espécie de clivagem técnica. Cabe examinar a imagem a seguir:

²⁶ POLASTRE, Claudia Aparecida. A produção musical em São Paulo anterior à 1765. In: Idem. **A música na cidade de São Paulo: 1765-1822**. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

²⁷ 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, p. 27.

Analizando, portanto, a capa da nota de programa e seu interior, observa-se que a récita naquela tarde contou com a presença do violoncelista Armando Belardi por ocasião do solo que apresentaria acompanhado da orquestra. A regência ficou a cargo do maestro Torquato Amore, função que também mereceu destaque no documento. No entanto, não foi possível conferir uma distinção mais específica dos membros da orquestra que se apresentaram naquela noite. Em que medida, nesse sentido, pode-se questionar a importância ou a possível hierarquia de funções em relação à divisão social do trabalho posta na dimensão orquestral? Por que os demais músicos da orquestra não foram também relacionados na nota de programa?

Observando o acervo de notas de programa consultado para a pesquisa, pode ser arriscado supor qualquer razão para o ocultamento dos nomes dos músicos das orquestras²⁸. Outras ocasiões em que as notas de programa circularam com os nomes dos músicos que comporiam a orquestra também foram verificadas. No entanto, é significativo perceber o destaque atribuído, em todas as ocasiões, à presença de músicos solistas ou mesmo a referência distinta ao maestro.

No que se refere ao coletivo dos músicos que, em geral, compunham o grupo orquestral, existia, entretanto, uma forma de designação específica. Comumente eram referenciados como “professores de orquestra”, notando-se certa categorização das funções dos músicos. Relegados ao anonimato, diferentemente de maestros e solistas, o desígnio de “professores de orquestra” não deixava de manifestar prestígio social. Historicamente entendidos como doutos da arte do instrumento, a denominação “professor” carregava, além do sentido de instrumentistas, a ideia de tutor e responsável pela formação de outros músicos e, portanto, detentor de um saber especializado²⁹.

É na esteira dessa divisão objetivamente posta que se veem os sentidos do trabalho musical em suas complexidades. Os profissionais de música gozavam de um circuito restrito de palcos em São Paulo nos anos 10 do século XX. Não obstante o processo de mercadorização da arte, o que se pôde observar não foi, de fato, a ampliação dos espaços de entretenimento e, portanto, de trabalho para os músicos. A força de trabalho musical passava pelo risco da privação de meios materiais para subsistência no caso de uma vida

²⁸ Foram consultadas dez notas de programas de concertos realizados pelas seguintes orquestras: Sociedade de Concertos Sinfônicos; Sociedade Sinfônica São Paulo de Concertos; e Centro Musical de São Paulo.

²⁹ BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016.** Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista -UNESP, São Paulo, 2017, p. 107.

exclusivamente voltada para a música³⁰. As condições de trabalho respondiam diretamente às dinâmicas de entretenimento da elite paulistana, leal a todo processo de transformação tecnológica proposto pelo capital. Nesse sentido, era necessária certa plasticidade artística ao instrumentista que tinha no trabalho musical sua forma de posituação no mundo, bem como a variabilidade do lócus do trabalho, que denotava uma espécie de hierarquização entre espaços de trabalho mais elitizados e outros mais populares. Porém, fosse como professores de orquestra ou como músicos populares, a denominação da atividade não diferenciava o caráter formal de subsunção da força de trabalho ao capital. Posto de outra forma, a situação precária do trabalho era, de certa maneira, comum aos músicos, independentemente de como submetiam a sua força de trabalho.

É no sentido de tentar neutralizar possíveis contradições imanentes à própria condição dos trabalhadores da música que o estatuto do Centro Musical de São Paulo parece debruçar-se sobre a tônica da moralidade. Entendendo-se que as vias para se viver de música eram possivelmente escassas, precárias e instáveis, é razoável propor que, como agentes sensíveis de suas condições, os músicos buscassem alternativas para assegurar melhores condições de remuneração. Mesmo mediados por uma entidade de classe que reivindicava centralidade na regulação do mercado de arregimentação de músicos, é possível identificar por meio de notas na imprensa reclames no seguinte perfil:

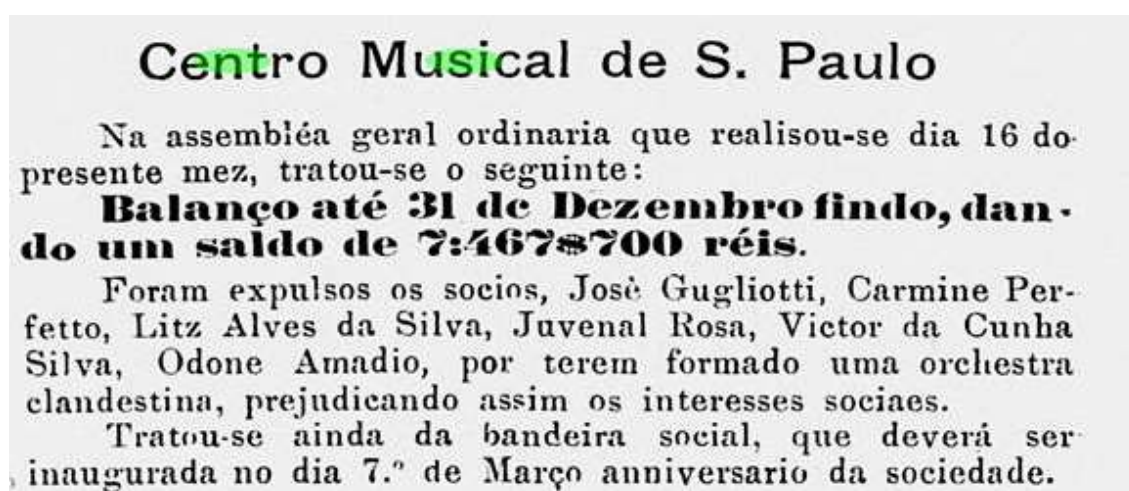


Figura 4 - Nota do Centro Musical de São Paulo na *Gazeta Artística*, n. 28, fev. 1914.³¹

³⁰ 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. 159.

³¹ Fonte: Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/103349/per103349_1914_00028.pdf>.

O fragmento exposto sugere a dimensão de um organismo que, aparentemente julgando a imoralidade de alguns membros, tomou a iniciativa de expulsá-los da organização por montarem uma “orquestra clandestina”. Em que pese a ausência de uma documentação que permita uma investigação mais aprofundada da tal “clandestinidade”, o próprio estatuto da organização pode oferecer pistas para que se entenda tal dissidência.

Art. 14.º — Nenhum socio poderá convidar para qualquer trabalho, collega extranho ao seu Centro, caso si não houver associado em disponibilidade.

Art. 15.º — Aos socios é facultativo o direito de funcționarem em Companhias estrangeiras que necessitarem os seus serviços, desde que tragam orquestras incompletas; recebendo, nesse caso, 50 olo a mais sobre as tabellas, que reverterão 20 olo ao cofre do Centro.

Art. 21.º — Os professores são obrigados a fazer dois ensaios gratuitos diurnos, quando lhes forem exigidos para as Companhias que derem no minimo quinze espectaculos; e serão pagos os que excederem, conforme a tabella.

Figura 5 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.

Extraíndo-se alguns excertos do Estatuto do Centro Musical São Paulo situados precisamente nas seções de deveres dos sócios e disposições gerais, é possível identificar algumas posturas que denotam um favorecimento da entidade em circunstâncias que poderiam parecer não tão atrativas para seus associados. Note-se que o Artigo 14º tratou de impor restrições à colaboração de profissionais estranhos ao centro; observando o Artigo 15º é possível perceber uma sobretaxação quando da eventual participação de um associado em alguma companhia estrangeira, ocasião em que a mediação comercial poderia passar imperceptível pela entidade; e finalmente o Artigo 21º impunha a condição de sessões de trabalho não remuneradas quando das companhias que se comprometessem à realização de, no mínimo, quinze espetáculos.

Dessa forma, observa-se que estabelecer os parâmetros de moralidade, muito além de uma determinação conceitual, representava, por suposto, uma tentativa de coibir o comportamento dissidente de seus associados. Pela frágil ossatura da condição precária do trabalho, as incertezas contratuais recaíam em grande medida sobre os músicos. O risco de os compromissos não serem honrados, prejudicando ainda mais as condições desafiadoras que os músicos enfrentavam, pode ser um indício a sugerir a formação de grupos paralelos à organização.

As atividades mutualistas sobrepujaram às funções agenciadoras do Centro Musical de São Paulo em seus primeiros anos³². No entanto, é possível confrontar em certo sentido a afirmação, considerando-se a preocupação da entidade de alçar a hegemonia mediadora entre músicos e empresas já em seus primeiros momentos de existência. Mais adiante (capítulo 2) serão abordados com maior precisão os elementos históricos dessas experiências organizativas em torno da classe musical. A discussão apresentada até aqui tem por objetivo apontar possíveis dimensões interpretativas das condições históricas da profissão dos músicos de orquestra na particularidade paulista.

Os documentos analisados neste estudo possibilitam supor as dimensões do status de uma função específica de trabalho do músico na história. Entretanto, se o espectro analítico é ampliado em caráter cronológico, é possível notar características que se fundam, mais precisamente, na forma como a força de trabalho artístico se torna mercadoria na sociedade regida pelo capitalismo.

Na esteira do período histórico que abrange os séculos XVII e XVIII, observam-se transformações sociais relativas à função social do músico. De ente escravizado a músico da corte, a condição de vida de artistas foi fortemente marcada pela submissão ao seu respectivo senhorio, respondendo às hierarquias rígidas do período. Uma relativa autonomia entre alguns músicos começou a ser notada a partir do reconhecimento da sua força de trabalho como uma habilidade individual, da reivindicação da autoria e, de fato, do ganho de notoriedade ante o público³³. Merece menção a experiência de Claudio Monteverdi³⁴, que barganhou sua posição servil para conseguir melhores condições de vida.³⁵

Igualmente paradigmática é a trajetória de vida do também músico e compositor Wolfgang Amadeus Mozart³⁶. Explorando a possibilidade de “um destino burguês a serviço da corte”, Mozart encontrou alternativas para enfrentar uma contradição posta na sociedade de

³² BESSA, Virginia de Almeida. A música em cena. In: Idem. **A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)**. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 148.

³³ Existe um debate que remonta à superação da conspicuidade e, portanto, certa reivindicação de autonomia do homem enquanto ser social que deixava de se notar meramente como um servo da gleba para reconhecer a sua autoria nos feitos transformadores da história. Novas dimensões cosmológicas e cosmogônicas são o esteio sobre o qual as sociedades renascentistas puderam transformar sua relação com a terra e, mais precisamente, o protagonismo da história. Cf.: ROSSI, Paolo. **A ciência e a filosofia dos modernos: aspectos da Revolução científica**. São Paulo: Editora Unesp, 1992. REZENDE, Claudinei C. A renascença e a nova individuação: a substância das formas artísticas e das narrativas historiográficas na era moderna. **Cerrados**. Brasília, n. 57, p. 57-71, mai. 2020.

³⁴ Claudio Monteverdi (1567-1643) nasceu em Cremona, norte da Itália, e veio a falecer em Veneza. Foi um músico e compositor considerado “o grande divisor de águas entre a chamada Renascença e o Barroco”. MONTEVERDI, Claudio. **Cartas de Claudio Monteverdi (1601-1643)**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

³⁵ Cf.: BLANNING, Tim. **O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 26-27.

³⁶ Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791) nasceu em Salzburgo e faleceu em Viena. Foi músico e compositor.

estamentos. Levado a crer na magnitude e unicidade de sua obra, fosse pela influência familiar, fosse pelo constante assédio de personalidades das mais diversas cortes europeias que reivindicavam seus concertos, o músico levou às últimas consequências as possibilidades de ser uma personalidade presa aos grilhões da corte. Como consequência, recebeu a dispensa de seus serviços e passou a lidar com toda sorte de um mercador de sua própria arte. Lançava-se, portanto, uma dimensão do artista que agora, detentor de sua própria obra, era obrigado a comercializar a sua arte como uma mercadoria, sob a pena de incorrer em privações de meios materiais de vida³⁷. Indo mais adiante na análise, é possível perceber também um incremento na complexidade histórica da divisão social do trabalho artístico.

Olhando a particularidade do trabalho musical, com especial atenção para a música orquestral, observa-se uma hierarquização diante das funções historicamente estabelecidas. O compositor passou a ser uma espécie de ente dotado das habilidades mais genuínas do fazer musical, enquanto o músico de orquestra permanecia incógnito na sua atividade. Em outras palavras, trata-se de uma característica histórica das metamorfoses do trabalho artístico. A rigor, inspiram-se algumas reflexões quanto à complexa divisão de tarefas que se apresenta com o advento capitalista da arte. Em certo sentido, a característica histórica do mercado de trabalho artístico acarreta certa plasticidade da organização da atividade, em comparação com as demais categorias profissionais.

[...] a divisão vertical do trabalho instaura as relações de controle, de supervisão, de autoridade e de subordinação. A organização do trabalho no interior de uma orquestra [...] funda-se na diferenciação por linhas hierarquizadas de especialidades profissionais sob a autoridade de um mestre responsável pela obra. Quando a organização assim formada é *permanente e estável*, como é o caso de uma orquestra, a divisão do trabalho exprime-se através de uma cotação graduada dos postos de trabalho, das tarefas, das qualidades e das competências, e através de uma hierarquia de funções, desde a concepção e o enquadramento até à execução. (grifo meu)³⁸

Em que pesem os termos grifados que denotam o limite da análise com relação aos organismos não permanentes, o quadro exposto é capaz de sensibilizar questões que se manifestam na forma de organização do trabalho. Veja-se o que se pode notar pelo estatuto do Centro Musical de São Paulo, quando atenta para as dimensões da divisão do trabalho, em especial as dinâmicas de cotação graduada dos postos de trabalho e hierarquização das funções específicas.

³⁷ Cf.: ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

³⁸ MENDER, P.-M. **Retrato do Artista enquanto trabalhador: metamorfoses do Capitalismo**. Lisboa: Roma, 2005, p. 5.

Art. 3.º — Serão admittidos como socios todos os profissionaes, desde que possuam as qualidades requeridas para o desempenho de seu cargo, sendo acatados os velhos profissionaes da Capital.

Art. 5.º — Haverá tres classes de socios: Honorarios, Benemeritos e Profissionaes.

- a) Honorarios, são os que pertencendo á classe musical á ella preste ou tenha prestado relevantes serviços;
- b) Benemeritos são os que concorrerem para o desenvolvimento e prosperidade do Centro;
- c) Profissionaes são os socios que no exercicio da musica tiram proveito para sua subsistencia, em theatros, egrejas, etc.

Art. 6.º — Em cada orchestra será nomeado um socio encarregado para tratar directamente com a Empreza ou Companhia os interesses dos socios.

Art. 25.º — Fica considerado primeira parte o spala dos segundos violinos na opera e opereta; nas Companhias dramaticas todos os professores são primeiras partes.

Figura 6 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.

Observa-se a princípio que algumas qualidades eram requeridas para que o músico pudesse exercer sua atividade a partir da representação da organização. Curiosamente, qualidades profissionais ligadas a habilidades específicas no manejo de instrumentos não são evocadas explicitamente. Neste momento, duas vias de interpretação podem ser consideradas. A primeira seria julgar a partir da medida austera com que o centro organizaria a filiação de seus membros. Fortalecer os mecanismos de fechamento de mercado impondo um domínio técnico do instrumento poderia não favorecer o consenso entre os músicos quanto à hegemonia da entidade. A segunda via de interpretação possível seria inquirir em que medida a dimensão técnica propriamente dita do instrumento poderia apresentar alguma preponderância para a realização da atividade. Tão logo a capacidade de se executar uma obra musical proposta, o rigor técnico não parece ser elemento decisivo ante a documentação analisada. Dessa análise pode-se concluir que, muito mais do que a concreta atividade que se distinguia entre seus associados, interessava para a instituição alinhar de forma objetiva as hierarquias de funções.

O que se apresenta, porém não analisado rigorosamente pela historiografia do trabalho musical, é o caráter da submissão do trabalho à lógica do capital³⁹. As dimensões

³⁹ Diante da lógica do capital, a dimensão objetiva do trabalho, que se funda a partir da necessidade da geração de valores de uso, é plenamente abstrata para a dimensão do valor, de forma que o valor de uso é mero suporte material para a expressão e manifestação do valor de troca. O trabalho em sua concreta especificidade, para o

estéticas, estilísticas e formais pouco interferiam ou interferem na forma como o trabalho é colocado no universo musical. A contradição histórica da atividade musical subsumida ao capitalismo é que, à medida que a obra se revela a partir de sua manifestação sonora e fenomênica, ocultam-se as questões organizativas do trabalho, muito embora uma trama de múltiplas relações seja constituinte desse processo⁴⁰.

Enlaçando, portanto, as dimensões históricas objetivas, procurou-se trazer à baila o debate sobre o sentido ontológico da força de trabalho musical. Nesta primeira seção, lançaram-se as bases para se pensar a atividade musical em sua morfologia, partindo de alguns documentos que tornaram possível captar fragmentos do passado pelos quais notam-se algumas experiências em torno do trabalho nas orquestras paulistas. Por se tratar de uma categoria laboral peculiar, a particularidade histórica foi mediada por reflexões acerca das condições subjetivas da força de trabalho musical. Partindo desse itinerário, serão apresentadas na próxima seção reflexões sobre a cultura musical e os locais de trabalho em que se projetava a atividade laboral artística.

1.2 ONDE OUVIR, COMO FRUIR: LOCUS DA MÚSICA DE CONCERTO

Se num primeiro momento discutiram-se aspectos históricos e sociológicos do trabalho musical, a esta altura propõe-se uma interlocução de âmbito cultural no sentido de situar a música como advento questionador das sensibilidades, em especial as auditivas, no panorama histórico. Em outras palavras, trata-se de investigar, a partir da documentação, mas também de um diálogo com a historiografia, como a forma de fruir a música de concerto condicionou-se historicamente. Busca-se analisar ainda por que um espetáculo sinfônico é realizado a partir de um ritual de introspecção. E de que maneira a música se emancipa de elemento puramente artístico para figurar como mercadoria no capitalismo.

O homem abre uma passagem na sonoridade incessante do mundo ao emitir sons ou provocando-os por suas palavras, por seus efeitos e gestos. Se ele suspende ao bel-prazer a ação dos outros sentidos, fechando os olhos ou mantendo-os a distância, os sons circunstantes o desguarnecem quando ele pretende defender-se deles, e eles superam

capital, não passa de uma categoria velada a partir do tempo socialmente necessário à produção de determinada riqueza. Nesse sentido, sustenta-se aqui que a forma como o produto do trabalho artístico se apresenta – sua forma musical – só é correspondida no capitalismo se plenamente convertida em um valor de uso de interesse mercantil. Cf.: MARX, Karl. A mercadoria. In: Idem. **O Capital**: crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2017.

⁴⁰ SEGNINI, Liliana. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.

então os obstáculos fazendo-se ouvir, indiferentemente da intenção do indivíduo. Os ouvidos sempre se abrem ao mundo [...].⁴¹

A reflexão proposta diz algo sobre a impossibilidade da fisiologia humana, tomada em condições típicas de funcionalidade, em filtrar os sons captados pelo sentido da audição. Num sentido poético, o autor enfatiza a condição de disponibilidade para o mundo em relação aos mecanismos de audição. Há de se pensar, entretanto, que, mesmo impossibilitados de obliterar o espectro de escuta, já que “sempre se abrem ao mundo”, os sentidos da audição e do ouvir são dimensões plenamente históricas, de forma que a ideia de estarem sempre abertos só faz sentido a partir do momento em que a humanidade “ouviu” esse mundo.

A sensibilidade da audição se funda historicamente por atributos materiais⁴². O objeto socialmente forjado, a partir do motor da superação das necessidades históricas, adquire nuances correspondentes às peculiaridades das forças essenciais. Por isso, tal qual a música, os sons e ruídos fruem-se a partir dos sentidos da audição⁴³. Nesse movimento, portanto, os artefatos criados pela humanidade expressam precisamente exteriorizações objetivas de suas respectivas forças essenciais na condição de subjetividade. As condições subjetivas moldam-se a partir do mundo objetivamente posto e, assim, podem transformá-lo.

Dessa forma, inquerir sobre as formas de escuta, mais do que possivelmente desvelar um universo acústico, tem o objetivo de refletir nuances culturais de uma determinada época. Ao compor uma investigação mais profunda sobre as condições de trabalho dos músicos, é significativo questionar o repertório de conexões e sentidos produzidos a partir do universo musical.

Dialogando com base no substrato material, o cotejo da nota de programa referente ao 23º concerto promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, distribuída na ocasião do 15 de novembro em “comemoração da proclamação da república”, possibilita descortinar alguns ramais dos processos sociais envolvidos no trato das manifestações musicais em torno da música de concerto. Já pela disposição da capa, pode-se destacar a seguinte informação:

⁴¹ LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016, p. 129.

⁴² Daniel Levitin, ao adotar uma postura neuropsicológica para discutir a música, enfatiza que a habilidade de identificar sons responde a uma questão peculiar à espécie humana. Pelas qualidades ou características, “o som é uma imagem mental criada pelo cérebro [humano] em reação às moléculas [de ar] em vibração [...]”. Em tese, é particular de humanos e animais a capacidade de atribuir sons às vibrações transmitidas ao aparelho auditivo por moléculas de ar. A partir desse ponto, toda combinação entre sons identificáveis, organizados ou não, é fruto da relação entre seres sociais e sua cultura. Cf.: LEVITIN, Daniel. **A música no seu cérebro**: a ciência de uma obsessão humana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 23-64.

⁴³ Cf.: MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 108-110.



Figura 7 - Nota de programa, 1923.⁴⁴

Ao referenciar data e hora da atividade, que seria realizada na tarde de quinta-feira, nota-se a ênfase, por meio de recurso linguístico, ao horário de início da récita: “Às 15 horas em ponto”. No interior do documento, mais precisamente na última página, na qual já se encontrava disponível o repertório que seria executado, também se destaca a seguinte informação:

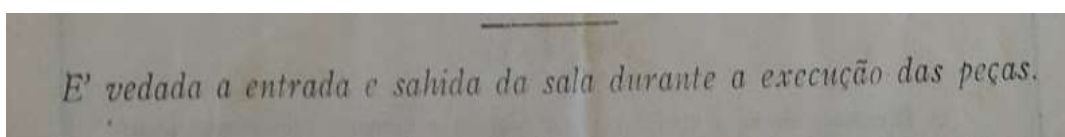


Figura 8 - Nota de programa, 1923.⁴⁵

Por esse fragmento é possível perceber, mais uma vez, determinações imperativas, a respeito do comportamento do público. Fosse para enfatizar o horário de início da récita ou mesmo para coibir a movimentação dentro e fora da sala de espetáculos, é significativa a disposição de códigos de conduta inerentes à atividade que se anunciava.

Ainda é possível observar um último ponto diante do mesmo documento. Dessa vez, reporta-se à contracapa da nota de programa.

⁴⁴ Arquivo IEB - Instituto de Estudos Brasileiros.

⁴⁵ Arquivo IEB - Instituto de Estudos Brasileiros.



Figura 9 - Nota de programa, 1923.⁴⁶

Ocupando quase a totalidade da página, anunciou-se assim um periódico chamado *Música*. Por meio do texto de apresentação, o anúncio revelava uma das facetas com que a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo lançava-se ao público. Podendo funcionar como uma forma de angariar fundos para sua manutenção, mas também como um panfleto divulgador de música, a revista era, esperava-se, uma maneira de “concorrer para o desenvolvimento da arte musical [...]”. Como subsidiária do periódico, a associação se apresentava como um dos bastiões da promoção da “boa música” e da preponderância da cidade de São Paulo como capital da música de concerto. Chancelando a qualidade do material, lançava em letras garrafais o nome do jornalista responsável por conferir a direção do trabalho.

Enlaçando os três aspectos destacados a partir do documento, é possível observar a preocupação dos mecanismos promotores de música com relação ao que entendiam ser suas respectivas funções sociais. Considerando o papel que julgava desenvolver, a sociedade em questão procurou exercer um controle sobre o comportamento de seu público a partir de determinações relativas ao horário de chegada, permanência no interior da sala de espetáculos e mediação de conteúdos artísticos. No sentido de tentar compreender o papel que assim se

⁴⁶ Arquivo IEB - Instituto de Estudos Brasileiros.

desempenhava, pode-se vislumbrar uma clara preocupação quanto à ritualização do espetáculo de música de concerto. Verticalizando ainda mais a análise, tratava-se de instituir um modo específico de fruição do objeto da arte.

Nesse sentido, há de se pensar nas nuances do processo de criação de um público para uma determinada forma de expressão artística. As circunstâncias que possibilitariam uma plena acomodação do aparato artístico na vida cotidiana perpassavam por questões relativas à ambientação social, moldando objetiva e subjetivamente os elementos que compunham todo o cenário artístico.

A produção cria, portanto, os consumidores. A produção não apenas fornece à necessidade um material, mas também uma necessidade ao material. O próprio consumo, quando sai de sua rudeza e imediatividade originais [...] é mediado, enquanto impulso, pelo objeto. A necessidade que o consumo sente do objeto é criada pela própria percepção do objeto. O objeto da arte [...] cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. Logo, a produção produz o consumo, na medida em que 1) cria o material para o consumo; 2) determina o modo do consumo; 3) gera como necessidade no consumidor os produtos por ela própria postos primeiramente como objetos.⁴⁷

Assim, pode-se dizer que não eram restritas ao âmbito cultural, portanto, as determinações voltadas ao condicionamento de um público ao espetáculo. Havia por trás dessas ações interesses em disputa pela hegemonia da exploração do mercado artístico na cidade, traduzidos pela preocupação com a captação de um maior número de associados “contribuintes”. Para tanto, era necessário que existisse um público capacitado para o objeto da mercadoria artística, treinado e afeito aos rituais da circunstância para que endossassem uma dinâmica de interesse do próprio mercado.

Dois pontos de um mesmo eixo podem ser avaliados a partir do que foi exposto até aqui. Olhando pelo prisma da i) educação dos sentidos e pelo prisma do ii) condicionamento do comportamento do público, é possível desdobrar a questão de como os mecanismos do mercado artístico se articulavam para criar e ampliar seu espaço de atuação. Para tanto, é preciso que se pense a partir da historicidade da atividade musical. Nesse caminho, pergunta-se: quais as dimensões históricas que possibilitaram que a arte se tornasse um fenômeno

⁴⁷ MARX, Karl. **Grundrisse** - Manuscritos econômicos de 1857-1858 - Esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 47.

espetacular? Em que medida a música de concerto se diferenciava de outras manifestações musicais, a ponto de sua fruição se traduzir pelo ato introspectivo da contemplação?

Rastreando os vestígios históricos das experiências musicais fruídas pela burguesia europeia no período entre os séculos XVIII e XIX, observa-se a ritualização do espetáculo musical a partir do inquérito à “arte de ouvir”⁴⁸. Observando como a invenção do valor estético da música se tornou central para práticas de sociabilidade, inventariam-se algumas noções e sentidos históricos atribuídos à prática musical, dos quais destaca-se a dimensão classista em que a sociedade burguesa inventou a música de concerto.

Na época da Revolução Francesa surgira uma sociedade de consumo, à medida que produtos domésticos como brinquedos, móveis e talheres baratos [...] começaram a responder a um apetite aparentemente insaciável. A partir de meados do século, milhares de lares exibiam orgulhosamente um clavicórdio; ou, um pouco mais tarde, um instrumento novo, mais poderoso e flexível, o pianoforte. Os aristocratas, com suas orquestras particulares, deixavam de ser os únicos patronos da música; burgueses prósperos organizavam entretenimentos musicais [...]. essa demanda por bens acima das necessidades fundamentais cresceu a uma taxa sem precedentes.⁴⁹

O ato de ouvir, portanto, relacionava-se com as novas dimensões sociais inauguradas a partir do advento da sociedade burguesa. Não mais circunscrita aos ambientes aristocráticos, a música agora apresentava-se em sua forma comercial. Tomada como um símbolo de sofisticação artística e refinamento dos meios de sociabilidade, a invenção da música de concerto forjou não apenas um público devoto e cada vez mais seletivo quanto ao seu séquito; alçada à condição de mercadoria, tornou-se um elemento central nas práticas relativas ao mercado do entretenimento.

O que se pode testemunhar a partir de um olhar para a história que se desencadeou por meio da ritualização da música de concerto é que, em certa medida, a produção musical respondia como nexos particular de um processo de tendências marcado pela expansão das forças produtivas capitalistas. Sobre essa ligação, a particularidade histórica inglesa permite refletir sobre a invenção da música clássica, já que o nível de desenvolvimento das forças produtivas sociais possibilitou experiências precípuas do aburguesamento da música.⁵⁰

⁴⁸ Cf.: GAY, Peter. A arte de ouvir. In: Idem. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud** - O coração desvelado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁴⁹ Ibidem, p. 23-24.

⁵⁰ BLANNING, Tim. **O triunfo da música**: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 127.

Assim, pensar o universo musical no âmbito proposto é encarar a música e toda a sua história como complexo construto social que se determina a partir de intensas contradições históricas. Entretanto, existe o risco de tomar a história da música como mero encadeamento de estilos em que toda a trama histórica se constrói a partir de uma suposição dos fatos para justificar uma finalidade⁵¹. Pensar os estilos musicais como mera cadeia evolutiva ao sabor de uma narrativa teleológica limita a apreensão de possíveis mediações.

Nesse caminho, em que sentido seria possível descortinar os papéis dos mecanismos de imprensa e do mercado editorial da música, decisivos em muitos aspectos, desde a efetiva divulgação da obra de compositores até a construção de suas memórias? A avaliação dos mecanismos de divulgação musical, das condições de trabalho e organização, bem como a construção de memórias e criação de um mercado propriamente musical seriam impensáveis sem os mecanismos de imprensa e editoriais. Pode-se dizer que esses elementos desempenharam papel central na forma como o público experienciou os concertos, as obras e as memórias oriundas da música. Entes reguladores do mercado musical, termômetro social a partir das críticas de concerto, porta-voz das classes dominantes no que diz respeito à música, jornais, revistas, panfletos e todo tipo de publicação editorial foram historicamente decisivos.

Embora a impressão já fosse possível desde o final do século XV, só em meados do século XVIII começou a se desenvolver algo parecido com um mercado de massa. Era parte essencial de um fenômeno mais vasto: o surgimento de uma esfera pública. O aumento dos índices de alfabetização e a concomitante revolução da leitura, a expansão das cidades e promoção de valores urbanos, a ascensão do consumismo e comercialização do lazer, a proliferação de associações voluntárias como clubes de leitura, sociedades corais e lojas maçônicas, a melhora das comunicações e serviços postais - todos esses avanços se uniram para criar um novo tipo de espaço cultural que os empresários culturais trataram de explorar.⁵²

Em outras palavras, o que se diz é que o advento da esfera pública no cenário musical se mostrou um elo decisivo. A fruição não mais estaria restrita a ambientes particulares, a dissolução dos vigamentos culturais aristocráticos proporcionou um campo aberto de exploração do concerto público como advento mercadológico. Na esteira desses desdobramentos, não apenas a promoção dos eventos se fez necessária a partir de aparelhos de

⁵¹ Cf.: RAYNOR, Henry. **História social da música**. Da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

⁵² BLANNING, Tim. **O triunfo da música**: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 33.

ampla divulgação. O comércio musical, para além das salas de concerto, começou a ser percebido como uma nova faceta na sociedade burguesa.

A imagem do compositor e as músicas em manuscrito passaram a ser veiculadas a partir da publicação dos “originais”, conferindo maior autenticidade, mas também valor mercadológico para o que seria consumido. Não é casualidade pensar como compositores e suas obras adquiriram uma nova projeção histórica a partir da representação de suas imagens ou biografias. Uma nova característica histórica se anunciava a partir da materialização e personificação da música. Captou-se pela pesquisa que, em boa parte da história, os músicos não eram retratados como pessoas reais – a música era frequentemente associada a uma simbologia que não evidenciava seu lastro de humanidade⁵³.

Embora a comum associação entre artista, sua imagem e obra possa parecer lógica, historicamente essa relação não foi tão óbvia. Assim, parece razoável pensar que a circulação da imagem dos artistas conferiu um novo paradigma histórico de artista público. Associando-se aos mecanismos de comercialização de música impressa, inaugurava-se uma nova dimensão para o trabalho musical. Do profundo anonimato, começaram a emergir artistas que não só se emanciparam dos grilhões da servidão como também se tornavam célebres músicos, peças destacadas de um meio, para a completa satisfação da condição mercadológica.

Munidos de imagem, reputação e fama, portanto, algo que pode dimensionar historicamente o nível de desenvolvimento das forças produtivas e reprodutivas da música, compositores passaram a estar na mira de editores que tinham na exploração da música imprensa, o seu vetor financiador. O caso do compositor alemão Johannes Brahms e a publicação de sua primeira sinfonia é um elucidativo paradigma da situação em que se encontrava o compositor no então estágio das relações de troca das mercadorias advindas da música.

Brahms era assediado pelo círculo de pessoas próximas a respeito da composição de sua primeira sinfonia. O cânone historiográfico ressalta que compor uma sinfonia após as transformações estilísticas que se fundaram com o “aburguesamento” da música era um divisor de águas na vida do compositor que alcançava a maturidade.

O período [...] viu uma grande mudança na maneira de encarar a música. Em vez de compor algo reconhecidamente efêmero, para ser tocado uma ou duas vezes e depois descartado, os compositores quiseram criar obras que se tornassem peças permanentes do repertório clássico. Uma indicação dessa mudança fundamental foi a

⁵³ BLANNING, Tim. **O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 48.

grande redução da quantidade de música criada por um compositor individual. Antonio Vivaldi (1678-1741) compôs cerca de quinhentos concertos; Mozart (1756-91), cinquenta; Beethoven (1770-1827) oito. Haydn (1732-1809) compôs 104 sinfonias; Mozart, 41; Beethoven nove; Brahms (1833-97) [compôs 4 sinfonias] fez seus primeiros esboços para uma sinfonia em 1855, mas só veio a compô-la em 1876.⁵⁴

Desprezando-se as condições culturais e históricas de cada região onde os compositores viviam e trabalhavam, em que pese a “leviandade” do termo, a citação sugere que, a partir do alvorecer do romantismo – denominação do movimento estilístico musical fundado ao longo do século XIX pela Europa –, os compositores sofreram com uma questão de incremento tecnológico na arte de compor. Para justificar a queda expressiva no número de composições de sinfonias, a título de exemplo, poder-se-ia questionar a respeito do nível de exigência técnica socialmente demandada para afirmação da música no ciclo comercial que então se inseriu. Há de se pensar como o incremento tecnológico propiciado pelas forças produtivas do capital forjou não apenas novas relações sociais, mas propriamente novos meios e materiais de trabalho. Novos instrumentos com maior projeção sonora e maior variabilidade de sons se apresentavam “à pena composicional”.

Com 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 do trabalho, a interação cooperativa legal entre os líderes e os liderados produziam um uníssono coletivo maior do que aquele que se conseguia, com toda probabilidade, dentro de qualquer fábrica. Por uma razão: o ritmo era mais sutil; e o tempo das sucessivas operações era aperfeiçoado, na orquestra sinfônica, muito 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.⁵⁵

⁵⁴ BLANNING, Tim. **O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 125-126.

⁵⁵ SCHAFER, R. M. **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: Editora Unesp, 2001, p. 157-158.

Fato é que, com as transformações históricas, ocorreu também a modulação das condições subjetivas de trabalho. Voltando ao caso de Brahms, o epistolário do compositor ressaltava como a memória de Beethoven, compositor pregresso à sua fama, o assolava a ponto de temer a escrita do gênero sinfônico. Pode-se dizer que foi a combinação de um impulso subjetivo condicionado por demandas objetivas que colocaram Brahms diante de seu construto musical.

Dessa forma, a relação que estabeleceu com seu editor pode ser um indicativo de como, a partir do meio musical, outras atividades correlatas se constituíram, como é o caso do mercado editorial da música. Basta pensar que, antes da editoração e publicação de partituras a partir das técnicas de impressão, a circulação do material musical era precária e não contava com nenhuma proteção contra extravio, roubo ou cópia.⁵⁶ Circulavam os manuscritos originais, muitas vezes sem nenhum registro ou exemplar reserva em caso de perda. Essa condição pode explicar em certa medida a preocupação do editor de Brahms com relação à sua primeira sinfonia, que circulou pela Europa por alguns meses antes que o responsável pela publicação tivesse os manuscritos originais em mãos. As cartas enviadas ao compositor pelo seu editor versavam muitas vezes sobre a possibilidade de extravio, roubo e a falta de segurança na circulação do material inédito em forma manuscrita.⁵⁷

Assim, é possível notar como o trabalho musical se fazia suportar por outros desdobramentos das forças produtivas que encontravam esteio para forjar novas mercadorias. O papel manuscrito contendo uma sinfonia era um potencial valor para o expoente mercado editorial que agora comercializava partituras na forma impressa. Esse mecanismo daria lugar não só a novos estabelecimentos comerciais como também a novas formas de trabalho para músicos, que, a serviço do comércio de partituras, poderiam atuar como reprodutores das peças musicais como modo de oferecer uma amostra do material impresso.

Nessa profusão de funções e desdobramentos mercadológicos é que se pode notar um apelo na divulgação da arte, da música de concerto e dos costumes a ela associados. Lembrando que, para uma completa sedimentação do mercado musical, todo o trabalho de compositores e instrumentistas estaria recluso não fossem os mecanismos divulgadores de sua arte. Aliás, não apenas a divulgação do material musical, mas plenamente a “vulgarização” da música de concerto, como se pode ler em boa parte do material distribuído a partir da imprensa paulistana.

⁵⁶ Sobre o alvorecer do mercado editorial musical, ver: RAYNOR, Henri. Compositor e editor. In: Idem. **História social da música**. Da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 382-404.

⁵⁷ BRODBECK, David. **Brahms**. Sinfonia n.1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 57-59.

Consultando alguns jornais veiculados na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século passado, é possível perceber esforços por parte dos promotores culturais – em especial para esse caso, os entusiastas da música de concerto – empreendidos por meio da imprensa. Um deles pode ser visto pela publicação do jornal *A Gazeta* em 1913, anunciando a existência do Centro Musical de São Paulo.

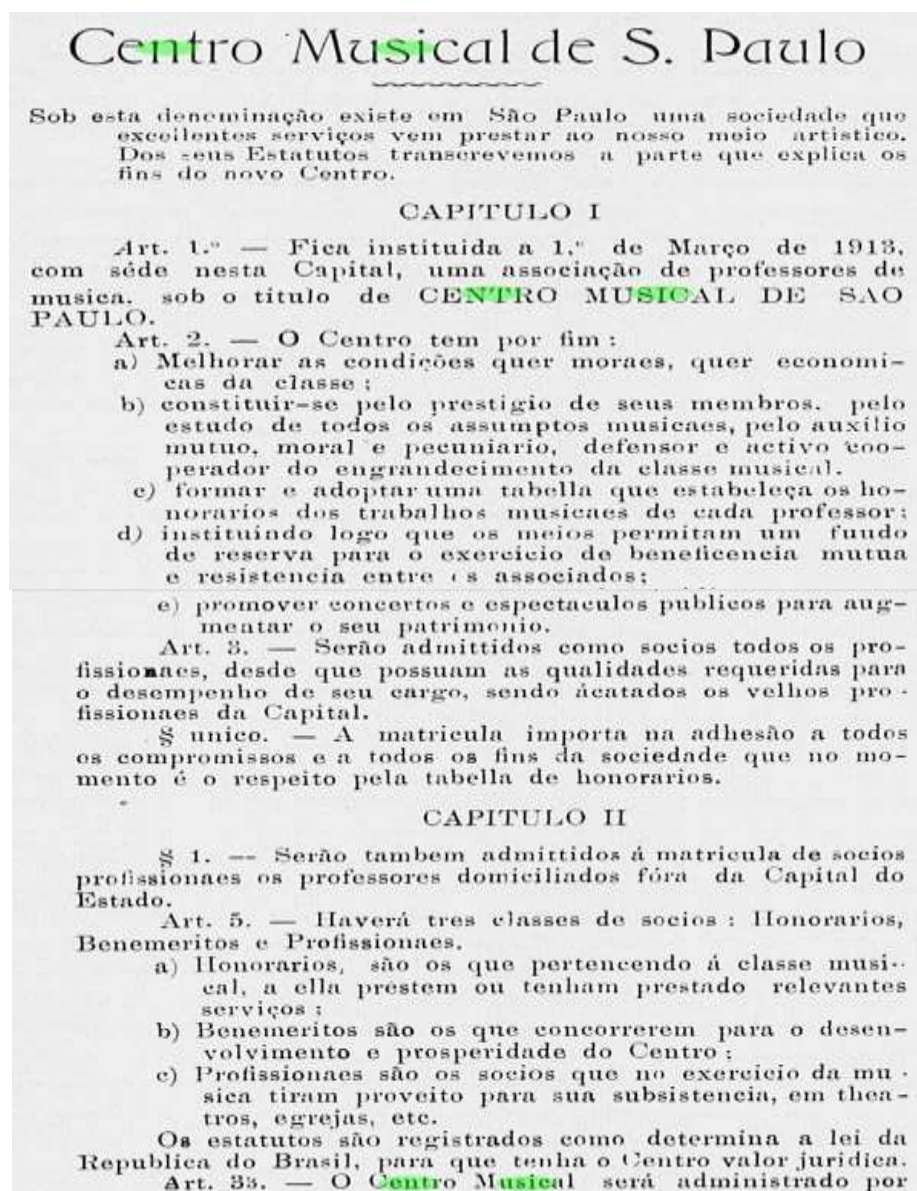


Figura 10 - Notícia sobre o Centro Musical de São Paulo, n.º *A Gazeta*, 1913.⁵⁸

Veja-se que não apenas noticiava a existência do centro, como também transcrevia excertos do estatuto da organização. Esses, por sua vez, destacavam a finalidade do centro musical em questão. O Artigo 3 do Capítulo I do documento, excerto também inserido na

⁵⁸ Fonte: Hemeroteca Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>.

publicação do jornal em 1913, anunciava ainda que a instituição estava disponível para admitir todos os profissionais “desde que possuam requeridas qualidades requeridas para o desempenho de seu cargo”, sendo inclusive “acatados os velhos profissionais da cidade”. Pode-se por aí questionar os sentidos para além da publicação que visava publicizar a entidade. A aparente seleção dos excertos que enunciavam categorias e critérios para associação mostra como a imprensa poderia ser uma aliada na construção do espaço da música de concerto.

Outra perspectiva é anunciada, no entanto, pela matéria veiculada também pela *A Gazeta*, dessa vez precisamente no dia 10 de outubro de 1927.

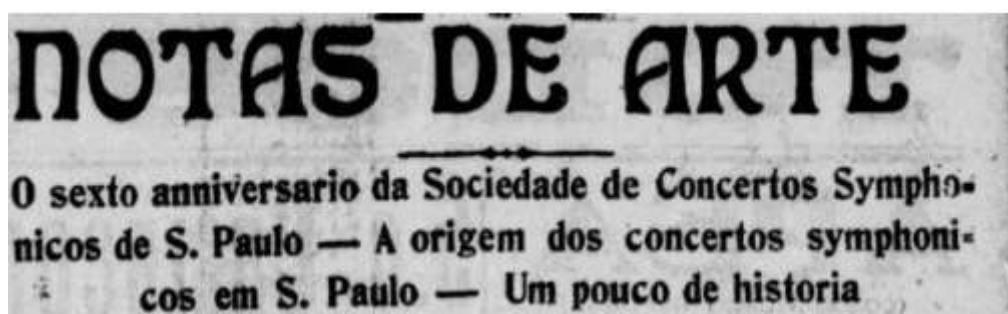


Figura 11 - Fragmento de matéria sobre a Sociedade de Concertos Sinfônicos de S. Paulo publicada na *A Gazeta*, 10 out. 1927.⁵⁹

A seção *Notas de arte* em geral ficava incumbida de publicar crônicas relativas aos acontecimentos recentes mais significativos da cena artística, segundo a redação do jornal. Por uma questão de extensão do texto publicado, opta-se aqui pela análise de alguns fragmentos que possam intuir a reflexão histórica no que diz respeito ao cenário da música de concerto e ao papel da imprensa, como centralidade do argumento que se apresenta.

A começar pelo subtítulo da matéria, “O sexto aniversário da Sociedade de Concertos Sinfônicos de S. Paulo - A origem dos concertos sinfônicos em S. Paulo - Um pouco de história”, procurando entender a produção de sentidos esperada por tal enunciação, pode-se questionar a importância da comemoração da ocasião. Pelo exposto até aqui, é possível notar que a prática orquestral na cidade de São Paulo não possuía raízes profundas no passado. A preocupação em partir da comemoração do sexto ano de existência da sociedade de concertos em questão para que se construísse uma argumentação arrimada no passado,

⁵⁹ Fonte: Hemeroteca Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>.

mais precisamente buscando “a origem dos concertos sinfônicos em S.Paulo”, é um indicativo significativo para o argumento.

Acontecimento, por varias razões digno de especial registo(sic), esse da fundação da Sociedade de Concertos Symphonicos não simplesmente como si o fizéssemos com relação ao aparecimento de qualquer sociedade numa Capital onde todas as classes começam a organizar-se por associações, resultado do lógico observado em toda parte onde que haja em luta constante o capital e o trabalho.⁶⁰

Para apresentar o argumento central, a crônica comemorativa lançou mão da situação histórica percebida em São Paulo. A aparente contradição entre capital e trabalho comum à particularidade histórica do capital em seu momento de expansão global era notada pelo texto, a partir dos fenômenos associativos entre trabalhadores em geral. Mais adiante neste trabalho, serão discutidas as mediações históricas e os dinâmicos processos de união de classes. No momento, basta reter que, apesar de situar a Sociedade de Concertos Sinfônicos num outro âmbito de associação, a situação de luta de classes não passa incólume pela crônica.

A situação descrita é usada como pano de fundo para captar nuances de diferentes perspectivas associativas dentro do âmbito musical. Veja-se pelo seguinte fragmento, extraído logo na sequência:

A fundação da Sociedade de Concertos Symphonicos, o seu aparecimento, devemos encarar sob aspecto bem diferente. Si ao Centro Musical de S.Paulo coube a tarefa de unir em associação professores de música aqui residentes afim de se auxiliarem mutuamente, dividindo entre si o trabalho nos theatros e cinemas – no que respeita à Sociedade de Concertos Symphonicos outro foi o proposito a que presidiu a sua criação e outro e grande foi o benefício que dela adveio para a nossa Capital, porque com a fundação da Symhponia deu-se também a origem dos concertos symphonicos em S. Paulo.⁶¹

Partindo da história das associações e das respectivas peculiaridades de suas experiências, o texto parece estabelecer tipos diferentes de caráter associativo com base na experiência da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Mais precisamente, parece sinalizar que a cada respectiva experiência correspondia uma etapa do processo histórico. Dessa forma, convém lembrar que a fundação do Centro Musical de São Paulo em março de 1913 atendia, pelo que ressalta a crônica, a demanda de unir os músicos que trabalhavam nessa capital. Não

⁶⁰ A GAZETA. São Paulo, 22 out. 1927.

⁶¹ A GAZETA. São Paulo, 22 out. 1927.

só pelo caráter mutualista, como já visto pelos seus estatutos, mas justamente para atender às contingências de trabalho em teatros e cinemas que se apresentavam na cidade.

Pelo traçado histórico, entretanto, o ambiente de concertos sinfônicos parece ter sido preenchido somente pela criação da sociedade de concertos aqui referenciada. O argumento procura sustentação na ideia de que, embora ambas as experiências associativas tenham surgido no âmbito de uma mesma contradição, a saber, capital-trabalho, cada uma desenvolveu um papel distinto segundo as necessidades históricas urgentes.

Em certo sentido, é curioso notar a ideia de nascimento dos concertos sinfônicos em São Paulo. Existiram na cidade inúmeras experiências artísticas anteriores aos feitos sinfônicos a que a reportagem faz referência. Argumentando a partir do exposto, eventos em que a música orquestral ocupava a centralidade da ocasião ainda não podiam ser notados na capital⁶². Muitas das vezes, a música ao vivo dentro das salas de espetáculos, dos cafés e dos teatros tinha papel de coadjuvante. As atividades em geral englobavam música ambiente, acompanhamento de cenas ou números em que o papel do músico só se percebia quando de sua ausência.

A tradição do teatro musicado é um dos elementos que emergem como possibilidade para se entender a historicidade das experiências primevas da música no caminho de seu protagonismo. Objetivamente, não se tratava de um processo evolutivo que culminaria na maturidade emancipatória do aparato musical. No entanto, ao investigar o caso da música de concerto em São Paulo, não se pode desprezar a influência que o gênero teatral exerceu nesse mecanismo de entretenimento que envolvia, de certa maneira, as mesmas contingências de um espetáculo puramente musical.

As primeiras encenações de gêneros teatrais musicados em São Paulo datam de meados da década de 1870, seguidas de uma atividade ainda tímida nos anos seguintes. Apenas entre a década de 1890 e os primeiros anos do século XX, quando acontece também a explosão populacional, é que podemos perceber a difusão e consolidação de um circuito ligado a essas modalidades de entretenimento. No caso de São Paulo, ao longo da década de 1910 podemos começar a falar de uma estrutura paulista de autoria e representação (isto é, com seus próprios autores, compositores, artistas e também convenções, músicas e linguagem). As condições para que isso ocorresse começaram a constituir-se no final do século XIX, com a formação de: 1) público curioso e razoavelmente assíduo, disposto a gastar para divertir-se; 2) pequena rede de teatros em crescente número e melhoria das

⁶² BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016**. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista -UNESP, São Paulo, 2017, p. 107-108.

condições para atender essa demanda; 3) veículos de divulgação (anúncios na grande imprensa); e 4) crítica teatral e musical jornalística formadora de opinião [...].⁶³

Ao atribuir a ascensão do gênero artístico ao fenômeno populacional, a autora cria uma correlação que carece de mediações. Do incremento do fator populacional não se pode depreender um cenário de relativa prosperidade econômica, quando muito supor que desse incremento naturalmente se apresentariam pessoas curiosas, dispostas a pagar para se divertir, sem considerar a dinâmica de classes. Para entender o processo em suas complexas imbricações, faz-se necessária uma visão crítica que tome o aparato artístico como um complexo fator de conexões mais amplas de mundialização do capital. Isso requer, inclusive, captar as perspectivas de classe que se põem a partir dos projetos artísticos.

Desde data não muito chegada se cogitava na implantação de concertos symphonicos em S. Paulo. Absolutamente indispensável para a formação da nossa cultura musical, a música symphonica entretanto não desperta em nosso meio a atenção que lhe devera ser dada. E, a despeito de todas as tentativas que vamos enumerar, a música orchestral, ou antes, os concertos symphonicos, pareciam não estar destinados a tomar raízes em S. Paulo, pareciam não poder concorrer ao desenvolvimento que se notava nos demais ramos de nossa actividade. Assim, pois, entre as primeiras tentativas fracassadas, tivemos então a do Centro Musical de S. Paulo. [...]

Com certo tom de pesar, as palavras anunciavam uma aparente incompatibilidade em torno do que se esperava para o cenário musical paulista, diante das transformações mais amplas que se percebiam pela cidade. Diante, pois, da intensificação do aparato capitalista, modernizando a cidade segundo as feições próprias do capital e intensificando os fluxos das redes de intermediações comerciais, distributivas e financeiras (fluxo de bens e serviços na capital, concentração industrial, conexões portuárias), esperava-se um conseqüente desenvolvimento que corroborasse o refinamento da cultura musical por meio da consolidação de uma agenda própria de concertos sinfônicos em São Paulo. Para tanto, a reportagem elencou a memória dos anos iniciais da organização Centro Musical de São Paulo para evocar o espírito contencioso pela criação de mecanismos artísticos próprios à capital.

⁶³ FONSECA, Denise Sella. **Uma colcha de retalhos** - A música em cena na cidade de São Paulo - do final do século XIX ao início do século XX. São Paulo: SESI-SP, 2017, p. 29.

[...] fracassava em virtude da falta de um programma convenientemente organizado, cousa, entretanto, pouco possível, porquanto o publico não se habituára então a prestigiar tal gênero de arte. [...]

Segundo a crônica, muito do fracasso percebido da infrutífera experiência organizacional proposta pelo Centro Musical de São Paulo se devia às instâncias de mediação entre o público e a agenda artística da cidade. Como já sinalizado, o repertório artístico da capital respondia à dinâmica capitalista de exploração do mercado de entretenimento. A consolidação de um nicho específico, no entanto, dependia não só da criação de mecanismos efetivamente atuantes, mas também da formação de um público interessado em consumir tal tipo de arte.

Coube desta vez ao professor Armando Belardi a iniciativa da criação de uma sociedade para concertos symphonics. E o agora presidente da Sociedade expoz o seu plano, vendo-se então que o seu proposito era “fundar nesta Capital uma sociedade que cultivasse o gênero symphonico, a denominar-se Sociedade de Concertos Symphonics de São Paulo, que pudesse manter uma orchestra symphonica própria que organizasse seus programas com trabalhos de autores nacionais, incentivando a composição nacional por meio de concursos, que convidasse regentes brasileiros, sempre que possível, e que tornasse, enfim, conhecidas do público daqui trabalhos de musica symphonias até então ignorados”.

A crônica arremata a problemática nomeando Armando Belardi como o principal responsável pelo aparente sucesso do gênero da música sinfônica a partir da experiência da fundação da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Belardi de fato ocupou um papel proeminente na dinâmica organizativa da música de concerto em São Paulo. Mais adiante, discutir-se-á sobre a sua atuação e as mediações com que o maestro teve de lidar frente às instituições em que ocupou posto de liderança.

O que interessa discutir no momento é a preponderância dos mecanismos de imprensa como estruturais condicionantes históricas que possibilitaram a constituição de um circuito da música de concerto.

Para Vítor Gabriel de Araújo, “São Paulo não havia reunido até então condições que permitissem implementar a atividade musical em suas terras. Tais condições surgiram na década seguinte e seriam fundamentais para o incremento da arte da música na capital paulista” (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p. 18). Para esse autor, o surgimento da imprensa diária em São Paulo, com o Correio Paulistano a partir de 1854, o Diário de São Paulo a partir de 1865 e a Província de São Paulo a partir de 1875, o “estabelecimento de professores estrangeiros

e de outras províncias do país”, “o estabelecimento das primeiras casas comerciais de instrumentos e partituras musicais” e o “estabelecimento das primeiras oficinas impressoras de música” (GABRIEL DE ARAÚJO, 1991, p. 20) representaram um salto da atividade musical na cidade, nas décadas de 1860 e 1870, que teve um reflexo direto em sua atividade orquestral. O autor ainda se refere desta maneira ao período que marcou o surgimento dos concertos em São Paulo: Pode-se dizer que somente no decênio de 1860 é que surgem verdadeiramente.⁶⁴

Assim, os mecanismos de imprensa passavam a regular o mercado, criando clivagens e especificações que hierarquizam as atividades musicais entre boa música e música ligeira, por exemplo. Cabe observar em que sentido a boa música ou a música ligeira expressavam dimensões técnicas em que uma força de trabalho específica era demandada. Em outras palavras, pode-se perguntar sobre a existência de uma suposta divisão técnica da força de trabalho musical, e em que medida essa interface seria apenas uma expressão estética da dimensão artística ou uma forma de manifestação das contradições sociais do meio musical.

Dessa forma, buscou-se enlaçar elementos da cultura musical paulistana como forma de reconstituir o panorama histórico da música de concerto, verificando-se condições objetivas e subjetivas para se pudesse compreender a historicidade do fenômeno. Para isso, o material gráfico usado para a circulação de ideias, normas de comportamento, críticas musicais e crônicas relativas à música de concerto ofereceram o aporte material para as inquietações aqui apresentadas. Na próxima seção serão discutidos os elementos técnicos que possibilitaram diversas formas de fruição e, portanto, uma heterogênea gama de experiências auditivas, mas principalmente de que forma a força de trabalho musical se relacionou com os suportes tecnológicos.

1.3 COTIDIANO MUSICAL: PAISAGENS DE SONS E RUÍDOS

Um transeunte vagando por São Paulo nos fins dos anos 1920 supostamente não passaria ileso à música. Àquela altura, o comércio paulista já diversificava as formas de lazer em torno das experiências auditivas. Desse jeito, era possível ouvir música ao demorar-se diante de uma loja de venda de partituras ou de instrumentos musicais. Ao demonstrar interesse em alguma música do catálogo da loja ou em algum instrumento, o potencial comprador muito possivelmente contaria com um instrumentista (em geral um pianista) à sua

⁶⁴ BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016.** Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2017, p. 108.

disposição para executar a edição da partitura selecionada ou fazer uma breve demonstração musical do instrumento⁶⁵. Continuando sua jornada errante pelas ruas da capital, capturado pela sinfonia de sons que circulavam pelo comércio local, é possível que se deparasse entre vitrolas e gramofones tocando as mais novas aquisições do mercado fonográfico. Pelo centro da cidade poderia distinguir os sons reproduzidos por vitrolas, fonógrafos, gramofones e, assim, maravilhar-se ante as tantas possibilidades de se ouvir música⁶⁶. Isso sem falar, é claro, nas opções pagas de fruir espetáculos musicais. Em teatros, cinemas, cafés, bares e circos, a música figurava ora como atividade protagonista, ora como suporte cênico, fosse dramática ou coreográfica⁶⁷.

Pelo itinerário do transeunte musical, pode-se verificar a heterogênea malha em que se constituíram as experiências sonoras na capital paulista nas primeiras décadas do século XX. Para a presente análise, constituir a memória dos sons musicais da capital é uma das possibilidades de trajeto investigativo que remontam às formas de fruir a música. Deter-se diante desse ponto significa não apenas atinar para as sensibilidades auditivas e as circunstâncias em que a música era evocada, fossem festejos, comércio ou mesmo um concerto, mas também inquirir sobre a situação tecnológica em que os rudimentos musicais coexistiam com as mais recentes inovações do mercado fonográfico. Que tipo de sons se ouviam pela cidade? De que forma esse panorama acústico influenciou a experiência da escuta musical? De que maneira a tecnologia também pode ter influenciado momentos de audição? Algo sobre isso pode ser dito, olhando para os anos entre fins do século XIX e início do XX.

Da questão da escuta musical emergiram os questionamentos arrolados. Algo para o qual chama-se a atenção neste momento é a interface dessa escuta, ou melhor, quais os meios usados para se ouvir música. Quando aqui discute-se o trabalho musical, fala-se basicamente da música enquanto um empreendimento artístico que ocorre simultaneamente ao ato da escuta, de forma ao vivo. No entanto, não se pode deixar de perceber que, com o advento da possibilidade da gravação musical, esse tipo de expressão artística ganhou novos contornos, somados às formas anteriores de se experimentar a música.

A gravação do som possibilitou, entre outros aspectos, uma ruptura histórica com o ato de ouvir música, por exemplo. Músicos e cantores poderiam ter seus sons reproduzidos

⁶⁵ MORAES, José Geraldo Vinci. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 20.

⁶⁶ GONÇALVES, Camila Koshiba. Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 324-326.

⁶⁷ MORAES, op. cit., p. 20.

por aparelhos fonográficos independentemente de sua presença. No capítulo seguinte, poderão ser vistas as implicações mais radicais em relação às esferas da profissão, da produção e do consumo. Para este momento, chama-se a atenção para o surgimento de uma nova possibilidade de fruição da música, mas também algumas possíveis implicações. Uma delas parte da ideia de que, com as novas interfaces sonoras, gravação e reprodução, as pessoas passaram a conviver com fontes distintas de produção de conteúdo auditivo. Até certa altura dos anos 1800, a única forma de ouvir música era na presença dos artistas.

O advento da gravação colocou uma questão acerca da reprodução sonora por meio das propagandas de fonógrafos, vitrolas e aparelhos reprodutores. Uma delas fazia a seguinte pergunta para os potenciais consumidores: “Você acha que consegue contar a diferença entre ouvir artistas de ópera cantar e ouvir as suas maravilhosas vozes em um *Victor*. Mas você consegue?” O que estava por trás da propaganda era justamente o fato de que agora as pessoas tinham à sua disposição um novo dispositivo para ouvir música. Como uma forma de tentar impressionar os céticos em relação à nova tecnologia, os anúncios procuravam evidenciar que, embora os sons fossem gravados, a experiência auditiva não se diferenciaria, de modo que as distinções entre o gravado e o ao vivo não seriam reconhecíveis.⁶⁸ De outro modo, pode-se dizer que não bastava introduzir um novo aspecto tecnológico para a fruição musical. Uma nova interface como essa requeria não apenas um aprendizado ou uma sofisticação com os sentidos da audição, mas também uma nova relação com o hábito da escuta musical.⁶⁹

Por outro lado, as experiências de música ao vivo também passavam por intensas transformações. As formas de fruir a música respondiam, entre outras questões, a um viés de classe. Dessa forma, é possível questionar como o piano tornou-se um instrumento eleito para a fruição das elites paulistanas, convenientemente agregando interesses aristocráticos e burgueses, como no caso dos salões de música, impondo, em algum sentido, um limite às possíveis experiências estéticas para além do instrumento.

O som do piano era um fenômeno bastante comum no cotidiano dos moradores da cidade. Presença indispensável, mas não exclusiva, nas residências da elite paulistana, os pianos apareciam sempre no conjunto dos móveis que formavam o ambiente familiar dessas casas. Seu objetivo principal, mas não único [...] era o de dar ritmo às mais variadas reuniões: dos casamentos aos aniversários, passando pelos

⁶⁸ Cf.: STERNE, Jonathan. **The audible past**. Cultural origins of sound reproduction. Durham & London: Duke University Press, 2003.

⁶⁹ A canção *A voz do dono e o dono da voz*, de Chico Buarque de Holanda, evidencia a radicalização da perspectiva de trabalho do artista frente ao cenário das mais avançadas tecnologias. Graças aos avanços tecnológicos, o advento da gravação musical trouxe a possibilidade de se reproduzir a voz humana dissociadamente de seu portador. Assim, inaugurou-se não apenas uma nova forma de fruir a música, mas também uma nova forma de comercializá-la.

tão frequentados bailes e saraus. [...] Mesmo tendo um consumo relativamente amplo, o piano como bem material era principalmente adquirido pelas famílias que alguma relação tinham com a elite [...].⁷⁰

É também nessa mesma rota, ao questionar o passado musical, que os lugares onde a música era tocada ganham visibilidade. Dos salões aos cafés, de teatros a salas de concerto, em alguma medida os espaços afeiçoaram-se às determinações históricas das possibilidades de escuta musical. Assim é que se nota, por exemplo, o papel da música ao vivo nas salas de exibição de filmes. A música no cinema constitui um paradigma histórico das possibilidades e dos limites da música ao vivo diante do aparelhamento tecnológico das experiências de entretenimento audiovisual. Como será visto mais adiante, a presença de músicos para as ocasiões de exibição de filmes marcou uma forma de fruição audiovisual tão quanto foi possível a existência do cinema mudo.

Entretanto, a despeito do possível inquérito que se pode lançar com vistas a historicizar o lazer e o entretenimento musical, algo que também deve ser observado, e está do outro lado do palco, é a centralidade do trabalho musical. Efetivamente é ele que põe em movimento toda a complexidade das estruturas sociais e culturais, na medida em que, de fato, efetiva as potências sonoras e transforma o ambiente. Logo, se por um lado o aparato tecnológico exerceu influência decisiva na forma como o trabalho de músicos se efetivava cotidianamente, por outro, as dinâmicas sociais que possibilitavam a organização das classes trabalhadoras influenciaram as dinâmicas de disposição dessa força de trabalho.

Tamanhas eram as ramificações possíveis dos trabalhos de natureza musical que organizações classistas, como o Centro Musical de São Paulo, agiam na tentativa de regular o mercado, precificando os trabalhos para cada ocasião em que músicos fossem demandados. A tabela a seguir, extraída dos estatutos da organização, permite observar as ocasiões em que a música costumava ser solicitada. Além disso, é possível verificar os valores sugeridos de remuneração, como preços mínimos dos honorários pagos aos profissionais.

⁷⁰ APROBRATO FILHO, Nelson. **Kaleidosfone** - As novas camadas sonoras da cidade de São Paulo. Fins do Século XIX - Início dos XX. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2008, p. 141-142.

TABELLA

dos preços mínimos dos honorários dos professores
de musica do CENTRO MUSICAL DE S. PAULO,
a que refere a letra C do artigo 2. dos Estatutos

Companhias Dramaticas		Balles communs (5 horas de duração).	
Peças sem musica durante a representação	8\$000	1. local	30\$000
Regente	10\$000	2.	35\$000
Peças com alguns numeros de musica	10\$000	Baile depois do banquete	
Regente	15\$000	Cada hora	55\$000
Companhias de Variedades, Magicas, Revistas, etc. (locnes).		Balle depois do espectáculo	
Violino spala	11\$000	Cada hora	55\$000
1. parte	10\$000	Concertos publicos ou particul.	
2. "	9\$000	Violino spala	30\$000
Mesmo genero (por sessões)		1. parte	25\$000
Violino spala	12\$000	2. "	20\$000
1. parte	11\$000	Ensalos	
2. "	10\$000	De concertos publicos ou particulares	55\$000
Companhias de Operetas, Variedades, etc. (forastefra).		Fóra do prazo, conforme Art. 8. do Cap. II. dos Estatutos	5\$000
Violino spala	14\$000	Trabalhos avulsos em Restaurants, Confeitarias, com 3 horas, no maximo, de duração, não sendo banquete que figure na tabella especial	
1. parte	12\$000	Primeira parte	10\$000
2. "	11\$000	Segunda parte	9\$000
Companhias Lyricas		Balle official (orchestra)	
Violino spala	15\$000	Cada parte	40\$000
1. parte	13\$000		
2. "	12\$000		
Companhias Lyricas ou Operetas a funcionar fóra da Capital			
Violino spala	22\$000		
1. parte	20\$000		
2. "	18\$000		
(com passagens pagas de 1. classe)			

Figura 12 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.⁷¹

Avaliando as informações dispostas no fragmento da tabela, é possível notar a tentativa de concretizar a disposição feita na letra “c” do Artigo 2 do Capítulo I, referente à intenção do centro de regular os valores pagos aos músicos, a saber: “Art. 2º - O centro tem por fim [...] c) formar e adotar uma tabela que estabeleça os honorários dos trabalhos musicais de cada professor [...]”⁷²

A tentativa de regular preços considerava uma variada gama de interações musicais.

⁷¹ Acervo pessoal.

⁷² Estatuto do Centro Musical de São Paulo. Acervo pessoal.

O mesmo, com alguns instrumentos e piano		Cinematographos, com 4 horas de duração no maximo.	
Cada parte	40\$000	1a. Cathegoria	
Pianista	50\$000	Spala	95\$000
Serviços officinaes, com 4 horas de duração no maximo		1a. parte	85\$000
Primeira parte	40\$000	2a. parte	75\$000
Segunda parte	35\$000	2a. Cathegoria	
Banquete		Spala	85\$000
Primeiro local	25\$000	1a. parte	75\$000
Segundo local	30\$000	2a. parte	65\$000
Espectaculos avulsos em theatros, clubs, etc., com 4 horas de duração no maximo		Serviços de Igrejas	
Spala	17\$000	MISSAS	
Outros	15\$000	1a. parte	15\$000
		2a. parte	13\$000
		TE-DEUM	
		1a. parte	10\$000
		2a. parte	8\$000
		NOVENAS	
		1a. parte	45\$000
		2a. parte	40\$000

Figura 13 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo.⁷³

É possível notar as transformações que se efetuavam a partir da música nos setores de entretenimento, cerimônias e festividades. Dessa forma, o documento evidencia não apenas a tentativa de regulação de pagamentos a serem feitos aos músicos por parte de entidades organizativas, mais do que isso, atesta a proliferação da atividade musical enquanto um trabalho não mais reduzido a uma exposição gratuita, mas atividade laboral que se realizava em troca de remuneração.

Nesse sentido, para investigar as particularidades que tornaram a música um elemento mercadológico atraente, a julgar pelo interesse da atuação de entidades arregimentadoras de músicos, pela complexidade da divisão de tarefas e serviços ofertados e pela aparente ampliação nos estabelecimentos musicais (teatros, cafés-concerto, cinemas), é preciso articular esse movimento musical e as dimensões estruturais em que se percebem os desdobramentos históricos do capitalismo na sua face artística.

Como ponto de partida dessa reflexão, toma-se como parâmetro de análise o conjunto de elementos que estruturam a música e seu viés artístico explorado pelo capital enquanto mercadoria. Sua faceta mercadológica, em certo sentido, responde a um processo aparentemente orgânico de homogeneização estilística em que as propriedades sonoras, harmônicas, rítmicas – as musicais propriamente ditas – passam a se articular mais decisivamente com o comportamento não só do público, mas com a potencialidade lucrativa da mercadoria.

⁷³ Acervo pessoal.

Dessa forma, ainda que para o período aqui analisado faceiem-se experiências primevas daquilo que mais tarde seria denominado como indústria cultural, não se pode desprezar toda a complexidade que emerge a partir do fetichismo mercadológico em que a música se insere. Em outras palavras, o que se pode perceber é que, a partir de uma ampliação no escopo das atividades que envolviam o entretenimento, as manifestações artísticas musicais passaram a ser valorizadas pelo incremento de capital possível a partir da sua circulação e do seu consumo. Seu conteúdo, apesar e para além da forma, redimensionou não só as experiências de escuta, mas todo o complexo que envolve, inclusive, o próprio trabalho artístico.

O fato de que “valores” sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, sem que as qualidades específicas sejam se quer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor constitui uma evidência de sua característica de mercadoria. [...] É óbvio que no setor de bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatidade em relação aos bens, e é exclusivamente a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios de mercado.⁷⁴

Como já discutido anteriormente, a fruição do objeto artístico responde às peculiaridades de sua forma. Assim, os aspectos de sua produção, circulação e consumo tendem ao constrangimento dos próprios limites de sua forma de ser. Considerando aqui o fenômeno da música ao vivo, realizada em salas de concerto, cafés, teatros e cinemas, pode-se entender como a peculiaridade de sua existência pressupõe um consumo circunscrito ao momento de sua produção. A mercadoria musical é consumida no exato momento em que é produzida. Isso, no entanto, não esvazia de sentido o processo de subversão e fetichismo a que o valor de uso da música é submetido pela forma mercadoria.

A modificação da função da música atinge os próprios fundamentos da relação entre arte e sociedade. Quanto mais inexoravelmente o próprio valor de troca subtrai aos homens os valores de uso, tanto mais impenetravelmente se mascara o próprio valor de troca como objeto de prazer.⁷⁵

⁷⁴ ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Idem. **Os pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 77-78.

⁷⁵ Ibidem, p. 79.

Para esclarecer como as transformações a que a música foi submetida afetaram as dinâmicas de trabalho, é preciso que atentar para sua historicidade. É das situações concretas e materiais que emanam os sentidos da análise que aqui se propõe. Mais uma vez, recorre-se ao estatuto do Centro Musical São Paulo como forma de identificar os elementos históricos da presente análise.

Já foi visto que, com o avanço das relações capitalistas no âmbito artístico, as atividades de entretenimento acabaram por se tornar um potencial manancial de recursos financeiros. A julgar pela tabela de preços já exposta, pode-se observar que a entidade de classe buscava precificar o trabalho dos músicos não apenas em eventos musicais tradicionais, tais como concertos e recitais de óperas. Ocasões tais quais exhibições em cinematógrafos com duração máxima de quatro horas, espetáculos avulsos em clubes ou teatros, trabalhos em restaurantes ou confeitarias com máximo de três horas de duração e até missas, te-déuns e novenas dos serviços paroquiais tinham seus honorários preestabelecidos por parte da entidade de classe.

Observando ainda o Capítulo III do regimento, “Disposições gerais”, destaca-se aqui o seguinte artigo:

Art. 18º - Fica vedado aos socios do Centro, nos theatros, de tomarem parte em conjuncto orchestraes [sic] que não sejam de dez pessoas no mínimo para o dramático, de quize, no míninmo para o café-concerto; de dezoito para Companhias locaes [sic] de magicas, revistas, variedades e equestres; do mesmo genero estrangeiras [sic], e trinta, no mínimo para o lyrico.⁷⁶

Assim, se por um lado as deliberações do estatuto permitem perceber um cenário heterogêneo, sobretudo no que diz respeito às possibilidades de trabalho, por outro, pode-se questionar sobre a natureza do artigo em questão. Preocupada em determinar um número mínimo de integrantes para a realização de cada uma das atividades, a deliberação parece dizer mais sobre coibir práticas de barateamento de execução do que efetivamente censurar algum tipo de comportamento do associado. Em outras palavras, pode-se dizer que as determinações propostas pelo documento apontam para uma dinâmica de mercado em que a proliferação das atividades musicais começava por suscitar não só práticas concorrenciais entre as empresas de entretenimento, mas possivelmente conflitos entre os próprios músicos. Uma das possíveis causas de conflito poderia ser identificada a partir das oportunidades que se apresentavam aos arregimentadores mais atentos às demandas por músicos. Resta,

⁷⁶ Estatuto do Centro Musical de São Paulo. Acervo pessoal.

portanto, questionar: que tipos de conflitos se revelam a partir das práticas de arregimentação de músicos? O que se esperava regular mediante o estabelecimento de um número mínimo de integrantes para os eventos?

As condições históricas que caracterizam as experiências de trabalho no meio musical ainda antes do alvorecer do século XX podem ser observadas a partir de crônicas relativas aos eventos realizados. Os músicos se apresentavam em espaços como cafés cantantes, teatros e salões, a serviço de alguma companhia lírica, teatral, circense ou mesmo por livre associação. Os agrupamentos musicais variavam em número de integrantes e instrumentos, conforme suas condições de organização lhes permitissem.

Já em termos de remuneração, muitos desses grupos artísticos garantiam uma precária subsistência por meio da arrecadação de bilheteria. Isso significa dizer que, entre as incertezas iminentes ao circuito artístico, as questões financeiras ocupavam o centro das preocupações entre músicos e proprietários das casas de espetáculo.⁷⁷ Veja-se, a título de ilustração, um fragmento da crítica musical baseada no concerto realizado no Teatro Provisório, em 2 de outubro de 1875.

Começou o concerto. [...] Como sempre, tivemos a lamentar a falta de uma orquestra, porque o que o cartaz chamava de orquestra não o era. De fato uma dúzia de músicos, sem disciplina, instrumentos sem proporção e quase todos de per si valendo pouco, não são elementos com que se constitua uma orquestra. A desproporção na instrumentação é manifesta. Os instrumentos de sopro apresentam arrogante maioria sobre a pobre minoria dos instrumentos de cordas. Há apenas três violinos e um contrabaixo, ao passo que há oito instrumentos de sopro. Além disso, falta entre os instrumentos de corda o violoncelo e a violeta, que são imprescindíveis, e entre os de sopro o oboé, o saxofone e uma boa corneta-pistom. Com tal orquestra, os acompanhamentos são sempre os mesmos. Não há instrumentos intermediários. Os mesmos instrumentos que acompanham o solo de flauta acompanham o de clarinete, o de corneta-pistom, etc. O piano, que também figura na nossa orquestra, é mais um defeito dela. Ele vem preencher os claros e as fugas dos demais instrumentos e concorrer para o ensemble. O piano, porém, acompanhando juntamente com a orquestra, sobretudo aqui em que domina todo o resto da orquestra, produz mau efeito. O piano é instrumento principalmente concertante, pode servir para acompanhar quando só, ou para executar peças concertantes acompanhado pela orquestra, mas nunca acompanhar com a orquestra [...]. (BERLIOZ, 1875, p. 2)⁷⁸

⁷⁷ BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho**: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2017, p. 109.

⁷⁸ Apud: Ibidem, p. 109-110.

A noite do dia 2 de outubro de 1875 aparece aqui, segundo a letra do crítico musical, com toda a complexidade comum à particular estrutura do meio musical do período. Logo de saída, manifesta um quadro recorrente no século XIX que ainda se estendeu para além da primeira metade do século seguinte: a “falta” de orquestras. Mesmo que, a rigor, não se estivesse falando da ausência do grupo musical, o cenário descrito persistiu por longos anos em São Paulo.⁷⁹ Em seguida, o texto parte para uma análise mais detalhada sobre as condições técnicas e de distribuição dos instrumentos na orquestra. A descrição parece narrar um evento cacofônico, em que entusiastas da música prestavam-se ao esforço de tocar seus instrumentos de forma desordenada e mal distribuída. Daí em diante, o texto ateu-se a detalhar os problemas instrumentais, os quais julgava de maior relevância. Questões como preponderância numérica de sopros (oito sopros contra três violinos e um contrabaixo), ausência de vozes intermediárias (violoncelo e viola) entre o espectro das tessituras agudas e graves e o uso do piano como instrumento complementar às vozes faltantes destacaram-se na experiência narrada. Ainda sobre a questão envolvendo o piano, o autor verticalizou ainda mais sua posição, qualificando a função exercida pelo piano – complemento sonoro, tocando as notas dos instrumentos faltantes – como um defeito do grupo que se apresentava.

Pelo exposto, portanto, pode-se ter uma noção da estrutura e das condições em que se apresentavam os grupos musicais. Escassez de instrumentos e desequilíbrio numérico caracterizavam um ambiente artístico em suas experiências primevas. Por outro lado, as oportunidades de ganho propiciadas pelo mercado de entretenimento pareciam não reconhecer as limitações estruturais mencionadas, a julgar pelo crescimento do número de eventos relacionados à música.

De apresentações mais rudimentares, como a descrita anteriormente, a um campo para circulação de companhias líricas internacionais, a cidade de São Paulo foi palco de intensas transformações no cenário artístico. Como partes constituintes desses processos, a concorrência entre inovações tecnológicas e artísticas somada a um campo de trabalho em crescimento marcado pelo oportunismo e pela sagacidade de seus integrantes integram a heterogênea e complexa malha histórica de suas experiências.

Para problematizar os temas arrolados na crítica musical – a saber, a ausência de orquestras, escassez de instrumentos e a circunstancial preponderância do piano –, sugere-se uma busca pelos elementos históricos que constituíram as estruturas do entretenimento

⁷⁹ A crítica musical tratou recorrentemente do assunto. Por vezes à falta de orquestra atribuíu-se a falta do interesse público na subvenção direta do meio artístico. O que se pode observar, por exemplo, a partir da experiência de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura entre os anos de 1935 e 1938 é que a pauta foi tratada como certa prioridade, a julgar pelos empreendimentos realizados.

musical tais quais foram apresentadas. Ainda que partes de um mesmo complexo histórico cultural, as questões serão aqui tratadas separadamente.

Inicialmente, entende-se pelas palavras do crítico que, diante do que seus olhos puderam testemunhar, designar como “orquestra” aquele grupo anunciado no cartaz de promoção do evento tratava-se de um equívoco. Se não do ponto de vista semântico, posto que se apresentava um grupo musical, as questões objetivamente técnicas pareciam frustrar o expectador. Apresenta-se aqui um problema: as perspectivas do interlocutor constrangiam-se ante a realidade testemunhada. Nesse sentido, é preciso investigar os sentidos históricos atribuídos à denominação “orquestra” e examinar de que maneira se pode entender a dita “ausência”.

Para tanto, como meio de historicizar a perspectiva exposta em meio ao ambiente artístico paulista, procura-se estabelecer os lineamentos mais gerais da constituição de um cenário favorável à existência e proliferação de orquestras. Dois pontos hão de ser considerados nessa etapa. Primeiramente, lembrar que foi a partir das últimas décadas do século XIX que o ambiente musical paulista pôde experimentar a incipiência de um mercado artístico. Dessa forma, é possível dizer que o estágio de desenvolvimento das forças capitalistas foi o impulso para que o entretenimento e a música se tornassem rentáveis do ponto de vista de um mercado em florescimento. Nesse sentido é que se observa o segundo ponto, que remonta a um passado artístico paulista de intenso fluxo de companhias líricas europeias.

Perscrutando as bases históricas do mercado orquestral paulista, observam-se ramais que constituíam um espaço de circularidade intenso entre fluxos migratórios muitas vezes empenhados por novos horizontes. A julgar pela presença de empresários da arte, muitas vezes oriundos do continente europeu, verifica-se um cenário de busca por novos espaços em função de um relativo esgotamento de mercado.

O vasto mercado do espetáculo lírico nas Américas apresentava-se, aos empresários, em fins do século XIX e início do século XX, como uma alternativa para os problemas que estes já enfrentavam com o aumento da concorrência entre os teatros italianos e o gradual declínio que a ópera sofria, por não representar mas um fenômeno exclusivo do campo do entretenimento e da diversão.⁸⁰

⁸⁰ 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, p. 96.

Não restrito apenas às questões concernentes ao espetáculo lírico, o que se pode observar é que a profusão de oportunidades artísticas proporcionou uma série de transformações estruturais de toda sorte. Com isso, pode-se notar, como já comentado anteriormente, o vertiginoso crescimento de teatros, mas também o afluxo de trabalhadores das artes. Esse fenômeno contribuiu para a formação de uma complexa teia das mais variadas experiências estéticas. O público paulista passava a experimentar um vasto repertório musical impulsionado em grande medida pela vinda de empresários, companhias e orquestras europeias. Curtas temporadas, récitas “isoladas” e o intenso trânsito de artistas não residentes compunham um cenário que nutria expectativas, idealizações e também frustrações aos mais diletantes da arte europeia.

O quadro se configurava dessa forma posto que, por se tratar de um mercado ainda novo para a cidade, o fluxo de capitais não sustentava as bases objetivas de autossustentação da nova indústria do entretenimento. Isso significa dizer que as agendas de espetáculos não contavam com temporadas para todo o ano. Espetáculos líricos e orquestrais muitas vezes ficavam na dependência da virtuosidade de algum empresário europeu que cuidasse de arregimentar músicos, reservar salas de concerto e divulgar o espetáculo, buscando alcançar sucesso de bilheteria para um nicho de divertimento relativamente elitizado, cabendo considerar que se tratava de atrações pagas, mas também de fenômenos ainda pouco explorados na cidade.

A avidez por altos rendimentos e diminutos custos na produção de um espetáculo é algo já observável no período. O cambiante temperamento dos empresários locais, atentos às novidades do mercado audiovisual, evidenciava-se pela heterogênea malha de diversões circunstanciais. Juntamente à alvorada do novo século, seguia-se o surgimento das atrações mecânicas, a saber, de fonógrafos e cinematógrafos. Em São Paulo, testemunhava-se uma agenda inédita no que dizia respeito à exibição de conteúdo audiovisual. No ano de 1899 era possível encontrar o seguinte anúncio na Rua Quinze de Novembro:

SALÃO PROGREDIOR

Grande Grafofone

Assombrosa descoberta!!!

A maior novidade do século XIX!!!

Primeiro aparelho deste gênero que vem ao Brasil, sendo o mais aperfeiçoado possível !!!

Reprodução fiel e exata da da voz humana!!! OUVESSE A CEM METROS DE DISTÂNCIA.

Grande, seletivo e variado repertório como: bandas marciais, óperas, romanzas, diálogos em português, italiano, inglês, francês etc., etc.

TODAS AS NOITES - das 8 horas em diante. Exibe-se conjuntamente com o conhecido e aplaudido SEXTETO no SALÃO PROGREDIOR Entrada 2\$000.⁸¹

Tão logo os cenários do entretenimento vertiam-se em novidades para o público, ampliavam-se, em certa medida, novos campos de trabalho para músicos. Mais adiante (capítulo 2) serão observados alguns aspectos que denotaram desafios para os músicos trabalhadores. No momento entende-se que, ainda que de certa forma temporária, o incremento tecnológico audiovisual na agenda do entretenimento paulista forneceu novas experiências para a atividade de artistas. Fosse para acompanhar as fitas ou rolos dos filmes nos cinematógrafos ou mesmo para a realização de música ambiente nas salas de exibição antes ou depois da atração principal, músicos eram requeridos em pequenas formações orquestrais.

Pelo cenário exposto, podem-se vislumbrar as dimensões estruturais nas quais o campo de trabalho dos músicos de orquestra se erigia. Ainda assim, alguns pontos podem ser debatidos acerca da presença e viabilidade de instrumentistas para o mercado local. Como discutido, a ambiência da música de concerto paulista parece ter vivido suas primeiras experiências à luz das últimas décadas do século XIX. O campo que vagarosamente ia se constituindo caracterizava-se pelo incremento tecnológico, por um lado, e pela proliferação de teatros, por outro.

Entretanto, a julgar pela força de trabalho de um músico de orquestra, viu-se que essa específica massa de trabalhadores era substancialmente composta por músicos diletantes. À fragilidade da carreira artística somavam-se as incertezas de um cenário pouco atrativo em termos de perenidade. Para os desafios apontados concorria também a preponderância pianística, que alimentava os interesses musicais da cidade. Se por um lado o interesse pela música de concerto era impulsionado pelo piano, por outro existia uma dificuldade para a composição de uma malha heterogênea no que diz respeito ao interesse por outros instrumentos e, com isso, toda sorte de professores, concertos e recitais.

Dizer musica, em São Paulo, quasi [sic] significa dizer piano. Qualquer audição de alunos de piano enche salões... Qualquer painista estrangeiro tem aqui acolhida incondicional. Mas é quase só. Certo> ha na cidade virtuosi e professores de canto, violino, harpa etc. de seguro valor. Mas não ha o que se poderia chamar de tradição do instrumento. Não ha uma continuidade de orientação firme e sadia. E, principalmente, não ha alunos. O violinista com estudo de 6 anos é

⁸¹ ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 43.

raríssimo. O flautista ainda é o mais. [...] Mas qual ha uma fada perniciosa na cidade que a cada infante da como primeiro presente um piano [...]. E as manifestações mais elevadas da musica? E o quarteto e a sinfonia? São Paulo não conseguiu ainda sustentar uma sociedade de música de camara. E só agora a sinfonia aparece atrair um pouco os pianólatras paulistanos.⁸²

A crônica de autoria de Mário de Andrade distribuída pela revista *Klaxon*, periódico mensal de veiculação de ideias modernistas, retratou a ambiência musical paulista pela perspectiva de uma crítica ao cenário pouco disruptivo. Pode-se perceber pela posição assumida que a aparente tradição pianística na capital representava um obstáculo para o cenário artístico paulistano. O cronista apontava como essa ênfase impunha objetivas restrições não apenas à circulação de ideias, mas à composição de um cenário musical heterogêneo em que mais instrumentos e, por conseguinte, mais instrumentistas e espetáculos fossem testemunhados na capital. Em linhas gerais, pode-se apontar a existência de uma cultura pianística em São Paulo que se afirmava ainda mais naquele período, fosse pela sua herança histórica, fosse também pela dimensão social que o instrumento adquiria entre as classes mais abastadas da capital.⁸³

Enredando as questões anunciadas, pretendeu-se nesta etapa discutir e problematizar alguns elementos que arquitetaram a cena musical paulistana, focalizando os desenvolvimentos tecnológico e mercantil. Viu-se que, por se tratar de um campo complexo e intimamente ligado às transformações de um incipiente capitalismo na esfera do entretenimento, a força de trabalho dos músicos de orquestra afirmava-se em meio a inúmeras incertezas. Tanto pela falta de continuidade dos trabalhos (espetáculos organizados em curtas temporadas) como pela ausência de recursos financeiros (vivendo a sorte da arrecadação de bilheterias), a jornada de trabalho desses artistas se caracterizava por um variado espectro de possibilidades de atuação – concertos, recitais, jantares, festividades –, mas sob a condição de um estatuto temporário na prestação desses serviços. Verificou-se também a existência de uma preponderância pianística no gosto e nas condições de trabalho para músicos na capital. Não se trata de mera ilustração, a julgar que tal cenário acabava por influenciar e impedir a ampliação de um escopo mais variado para a atuação dos músicos.

⁸² ANDRADE, Mário de. Pianolatria. **Klaxon**: mensário de arte moderna. São Paulo, mai. 1922.

⁸³ Cf.: BORGES, Aline Maia. **A cultura pianística em São Paulo**: um recorte da memória urbana (1890-1914). Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

CAPÍTULO II – POLIFONIAS EM RESSONÂNCIA: HISTÓRIAS, CONTRADIÇÕES E POLÊMICAS EM TORNO DA ORGANIZAÇÃO DA CLASSE MUSICAL

Às vésperas do início dos espetáculos ou ensaios, os músicos, dispostos nas coxias dos teatros, podiam trocar amenidades sobre a vida. Compartilhavam as suas histórias entre seus companheiros, trocavam algumas informações sobre o dia a dia musical, ofertavam serviços entre si, convocavam os mais próximos quando se demandava. Naturalmente também podiam se precaver contra situações que pudessem oferecer algum risco profissional, como no caso de algum contratante famoso por não honrar seus compromissos financeiros, propostas com baixa remuneração ou até mesmo o perigo de um espetáculo sem público.

O mesmo grupo de músicos encontrava-se rotineiramente. Encontros costumavam ser agendados antes dos espetáculos para ensaiar. O que também não impedia que eventualmente alguns serviços fossem realizados sem ensaios, apenas com algumas considerações prévias em uma breve reunião entre os participantes. Por diversas vezes, os mesmos instrumentistas eram recrutados para prestar serviços a sociedades sinfônicas distintas. Dessa forma, o público mais assíduo às récitas no Theatro Municipal de São Paulo, por exemplo, poderia encontrar quase sempre os mesmos rostos frente a orquestras distintas.

A rotina na orquestra, embora podendo ser realizada em lugares diferentes, sob distintas regentes ou agremiações, em geral variava pouco. O repertório não apresentava um perfil heterogêneo, preponderantemente eram apresentadas peças de compositores italianos, alemães e franceses. A música brasileira de concerto limitava-se a nomes mais conhecidos do público europeu e que aqui também se notabilizaram, a exemplo do compositor Carlos Gomes.

As sociedades sinfônicas, como as orquestras eram denominadas à época, realizavam cerca de um concerto público mensalmente, mas esse número podia variar de acordo com as possibilidades de repertório, público e agenda dos teatros. Os horários dos espetáculos variavam de acordo com o dia da semana em que se realizariam: predominantemente à noite, os concertos durante a semana; aos sábados e domingos, eram realizados em diferentes horários, podendo ocupar o período da tarde, inclusive.

Com o quadro desenhado, pode-se supor que dificilmente realizar-se-iam concertos de sociedades diferentes num mesmo dia. Após os espetáculos, era comum que grupos de instrumentistas se reunissem em bares, restaurantes ou leiterias para confraternizar. O jogo, que não era bem visto pelas autoridades policiais, era reservado a encontros menos expostos, mas também se apresentava como uma prática de confraternização entre os músicos.

Pelo cotidiano caracterizado por ensaios e apresentações entremeados de reuniões e momentos de descontração, pode-se imaginar como os laços de sociabilidade entre os músicos trabalhadores se constituía. As experiências do trabalho e do lazer misturavam-se na rotina daqueles que tinham a música de concerto como forma de viver. As relações estabeleciam-se a partir e para além das rotinas de trabalho. É a partir desse lastro que se constituía entre as dimensões do labor, da responsabilidade, da solidariedade e do lazer que se pretende investigar, historicizar e problematizar as experiências de organização dos músicos de orquestra em São Paulo.

2.1 CÂNONES, CONTRAPONTO E FUGAS: EXPERIÊNCIAS ORGANIZATIVAS DA CLASSE

O debate sobre a associação de trabalhadores no Brasil adquiriu inúmeras formas de manifestação, a julgar pela produção historiográfica. Diversos são os desdobramentos das abordagens, que têm como eixo central perscrutar as experiências de homens e mulheres que, em meio à busca por estratégias e alternativas para melhorar suas condições de vida, encontraram formas de resistir, negociar, reivindicar e, em alguns momentos da história, revolucionar um campo que se colocava diariamente em disputa a partir das dinâmicas do trabalho.⁸⁴

Pode parecer intuitivo deduzir que a partir do compartilhamento de experiências cotidianas, fosse no ambiente de trabalho, de comunhão, lazer ou familiar, emanasse um simultâneo processo de identificação entre trabalhadores e trabalhadoras, de forma a se identificarem como portadores das mesmas credenciais nas mesmas profissões, dos mesmos interesses e até das mesmas aspirações. No entanto, o que a historiografia vem tratando como evidência no campo do associativismo, mais precisamente no dinâmico e dialético curso da luta de classes, é justamente algo que não se deduz por simples exercício lógico. A divisão entre classes suporta ainda um nível de clivagem mais profundo que é a heterogênea composição da própria fração de classe em questão. Dito de outra forma, procura-se atentar de início que, mesmo ao se tratar de uma classe de profissionais específica, ainda assim há de se

⁸⁴ Cf.: ANTUNES, Ricardo. **Classe operária, sindicatos e partido no Brasil**: um estudo sobre a consciência de classe, da revolução de 30 até a Aliança Nacional Libertadora. São Paulo: Cortez, 1988. MANFREDINI, S. M. **Formação sindical no Brasil**: história de uma prática cultural. São Paulo: Escrituras, 1996. GOMES, A. M. de C. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. MATOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

considerar a complexidade de diferenças na forma de agir e pensar dentro de um mesmo grupo.

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. A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram - ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais. Se a experiência aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência de classe. Podemos ver uma lógica nas reações de grupos profissionais que vivem experiências parecidas, mas não podemos predicar nenhuma lei. A consciência de classe surge da mesma forma em tempos e lugares diferentes, mas nunca exatamente da mesma forma.⁸⁵

As experiências de formação da consciência e do dinâmico processo de fazer-se⁸⁶ de classes sociais foram e são marcadas pela intensa interação entre sujeitos que se identificam em alguma medida a partir de determinadas vivências. Apesar de coletivas, os fatores que determinam tanto as classes como as consciências exercem em cada indivíduo uma influência distinta, o que impossibilita a ideia de uma apreensão total e homogênea de uma única forma de pensar correspondente a um respectivo grupo ou classe. Mesmo que seja possível captar convergências a partir dos movimentos de organização entre sujeitos que se identificam a partir e para além dos momentos experienciados no trabalho, não se pode negligenciar a preponderância de suas individualidades.

Por outro lado, não se espera que, ao identificar-se com uma classe ou grupo, homens e mulheres tendam a permanecer com as mesmas formas de pensar e agir que tinham quando se identificaram. Os movimentos que se notam a partir das consciências individuais atestam um processo de intensas transformações em que não se atinge um estado pleno ou acabado. A constante transformação e amadurecimento das consciências são as marcas da processualidade em que as condições subjetivas moldam e são moldadas a partir do trato com as formas percebidas da vida material em sua objetividade. Nesse sentido é que se pode dizer que a formação das consciências dos sujeitos históricos já se põe em movimento a partir das experiências primevas em seus núcleos sociais mais próximos.

⁸⁵ THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. 1 - A árvore da liberdade. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 10.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 9.

Pensar, portanto, sobre a organização e o associativismo entre os músicos de orquestra é refletir sobre seus processos históricos de amadurecimento de consciência, de tomada de posição diante dos dramas e dos limites cotidianos e de ação coletiva na reivindicação daquilo que entendiam ser suas principais demandas.

No âmbito da história, diversas experiências organizativas precederam os momentos aqui estudados e que servem de esteio para a busca de sentidos na esfera da organização de músicos. Nesse sentido, vale mencionar o caso das irmandades musicais. Trata-se de experiências associativas que remontam aos fins do século XVIII e início do XIX nos territórios onde hoje se identificam os estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Ainda que o contexto político remeta para um cenário deveras distinto do que se encontra no alvorecer do século XX na cidade de São Paulo, a julgar pela influência da Coroa e toda a complexidade estrutural do exercício do poder régio ainda imperativo na colônia, as experiências associativas proporcionadas pelas irmandades musicais salvam particularidades inerentes ao exercício do trabalho musical.

Pertencer a uma irmandade não dizia respeito apenas a identificar-se entre funções de trabalho. O sentido da associação estava muitas vezes ligado a assumir uma estratégia para fazer parte de um grupo seletivo de músicos, permitindo negociar, articular e ampliar possibilidades de trabalhos oficiais tanto com a Igreja como em festejos, cerimônias e celebrações promovidos pelas autoridades políticas. Por outro lado, essas associações também atuavam como agentes de solidariedade, apoiando e suportando mutuamente anseios e perspectivas frente à religião e questões comunitárias.⁸⁷

Enlaçando as perspectivas suportadas pelas experiências de associação pretéritas, destaca-se aqui o traço comum em que se verifica a convergência entre trabalho, identidade e consciência como evidência histórica da dinâmica cultural característica das relações entre as classes sociais. No entanto, um olhar mais detalhado para o perfil de associações relacionadas à prática musical entre os fins do século XIX e início dos anos XX lança novas questões sobre a dinâmica analisada. Se por um lado há de se considerar o sentido da denominação de classe para aqueles que reivindicavam algo em torno da estrutura de trabalho, por outro é preciso questionar quais os tipos e sentidos de associativismo presentes na ampla gama de experiências sociais envolvendo a música. Foi por volta dos anos 80 do século XIX que na

⁸⁷ Cf.: COSTA, Leandro da; AMPÁRO, Breno. Divinos acordes, batutas douradas: Ciclo do Ouro, irmandades e os primórdios do trabalho em música no Brasil. **REH - Revista Escrita da História**. Juiz de Fora, Ano VII, v. 7, n. 13, jan./jun. 2020, p. 285-311.

cidade de São Paulo passou a ser percebido um movimento mais significativo de pessoas que se encontravam para cultivar a música de concerto.

O caráter dessas associações, nas últimas décadas do século XIX, era essencialmente o de congregação de camadas e círculos sociais específicos da elite paulistana, com a inclusão de atividades artísticas destinadas a facilitar a reunião de seus integrantes.⁸⁸

A fruição da música de concerto como atividade recreativa era uma prática ligada às elites. Em geral, era nos ambientes mais elitizados que a atribuição de valores históricos e culturais da música se somava a uma espécie de preservação de sua tradição. Nesse sentido, é possível inquirir sobre a complexidade e o perfil das práticas associativas em torno da música. Em outras palavras, o que o diálogo com a historiografia evidencia é que a prática de associação ligada à música nem sempre esteve atrelada a uma ideia de reivindicações por melhores condições de trabalho por parte dos músicos. As experiências de reunião para o culto da música criavam espaços de sociabilidade privados e, por consequência, um circuito restrito.⁸⁹ Assim, foi por meio do interesse comum pelo entretenimento musical que a formação de clubes – tipo de reunião distinta em que se praticavam atividades relacionadas à ambiência musical europeia – começou a ser percebida em São Paulo.

Dessa forma, pode-se perceber que o perfil associativo praticado no período conferia prioridade à criação de espaços e à preservação de atividades culturais de recreação, ensino e escuta musical. Em certo sentido, é possível questionar se tais preocupações não moldaram em alguma medida o caráter mutualista que viria a se somar às práticas mencionadas, a criação de fundos de pensões que teriam como encargo auxiliar seus associados quanto a enfermidades ou dificuldades financeiras, por exemplo. Pensando que os músicos deveriam ser assistidos em alguma medida para garantir a manutenção e proliferação das práticas relacionadas ao cultivo da música é que talvez seja possível justificar o caráter assistencial da categoria.

⁸⁸ BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho**: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista -UNESP, São Paulo, 2017, p. 111.

⁸⁹ Cf.: BINDER, Fernando Pereira. Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo. **Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Natal, 2013. BOMFIM, Camila Carrascoza. Música para quem? Observações sobre a construção da ideia de música clássica na Cidade de São Paulo, na passagem do século XIX para o XX. **XXIX Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Pelotas - RS, 2019. SOUZA, Gabriela Gasparotto. **Música de concerto “à paulista”**: um estudo sobre a criação de orquestras sinfônicas em São Paulo na década de 30. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Em São Paulo, a movimentação em torno da criação de associações musicais caracterizou-se principalmente por

[...] instituições que incluíam atividades musicais ou apresentações musicais como meta principal ou parte de seus objetivos. Entre elas, a Sociedade Germânia (1868), que possuía uma sala de espetáculos, o Clube Euterpe, o Real Clube Ginástico Português e o Clube Mozart, que tinham bandas de música, além do Clube Haydn, que promoveu concertos solísticos, camerísticos e orquestrais [...]. Essas associações não eram públicas, mas sim restritas aos seus associados e mantidas por meio de subscrições ou anuidades, ainda que aceitassem público pagante em alguns de seus eventos.⁹⁰

Eram 15 as entidades que anunciavam reuniões nas quais a música apresentava algum tipo de protagonismo. Fossem discussões, aulas, concertos orquestrais ou mesmo camerísticos – ocasião em que se apresentavam agrupamentos menores, contendo de dois a quatro músicos –, os eventos musicais se faziam presentes, em geral, às custas das iniciativas privadas de associação. Ainda que corroborassem de forma inusitada a formação de uma dinâmica mais clara no perfil de associação dos próprios músicos, não se pode perder de vista que essas instituições tinham na atividade artística expectativas meramente recreativas, não devendo, portanto, ser vistas como tentativas de organizar músicos em torno de reivindicações relacionadas ao mundo do trabalho.⁹¹

Por outro lado, não se pode negar que as entidades acabavam por exercer um papel substancial na formação de um circuito mais elaborado no qual os músicos podiam, inclusive, se associar. Uma vez integrantes dos clubes, deveriam contribuir regularmente com parte de seus recursos, o que lhes garantiria de alguma maneira o prestígio de ser associado, assistência mútua e a ampliação de uma rede de possíveis colaboradores em torno da profissão.

Algo ainda pode ser dito em referência ao cenário paulista e à proliferação da atividade musical como forma de entretenimento para uns e trabalho para outros. As práticas capitalistas de um incipiente mercado artístico produziram formas de divertimento, atrações e lazeres pagos na capital. Se por um lado tal aspecto introduziu certa diversificação do ponto de vista mercadológico de arte, também se traduziu em uma diferenciação mais substancial

⁹⁰ BOMFIM, Camila Carrascoza. Música para quem? Observações sobre a construção da ideia de música clássica na Cidade de São Paulo, na passagem do século XIX para o XX. **XXIX Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Pelotas - RS, 2019.

⁹¹ Idem. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016**. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista -UNESP, São Paulo, 2017, p. 112-113.

entre aquelas pessoas que gozavam de um excedente em rendimentos para pagar pelo divertimento.

Na mesma cadência do ritmo de crescimento da cidade, seguia a multiplicação dos espaços de entretenimento em São Paulo, principalmente nos primeiros anos [do século XX]. Na proporção em que a cidade enriquecia para poucos e expandia a pobreza para a esmagadora maioria da população, os modos de divertimento e distração se constituíam inversamente, ampliando-se para a aristocracia e parcela da camada média urbana ilustrada e reduzindo-se para os setores populares. Esta expansão urbana movia-se, de certa forma, no sentido de limitar gradativamente aquelas manifestações culturais e modos de lazer enraizados no século XIX, de perfil nitidamente popular. Com o tempo, por exemplo, diversas festas populares deixam de ter a participação de toda a população paulistana para restringir-se a um bairro ou a um grupo étnico. Apenas os concertos públicos de bandas e algumas festas religiosas mantiveram esse caráter mais coletivizante. Todavia, sempre procurou-se demarcar nitidamente, em algumas dessas manifestações, a divisão entre os segmentos sociais [...].⁹²

Do ponto de vista do trabalho, essa dinâmica, no entanto, não se configurou de forma tão imediata no sentido de uma possível profissionalização. Assim, da perspectiva prática, mesmo que promotoras de concertos pagos para associados e para o público em algumas ocasiões, as entidades associativas nem sempre contavam com um contingente profissional, tendo muitas vezes de recorrer à utilização de músicos amadores.⁹³ A esse ponto soma-se um questionamento de ordem histórica e conceitual que remete justamente ao estatuto no qual se situa o binômio profissional *versus* amador. Se o intuito era entender o meio profissional das artes como um espaço com relações de trabalho definidas por um claro critério ou chancela técnica e remunerações definidas, ver-se-á que esses limites ainda se encontravam obnubilados.

Com base na tese de que viver de música na capital era um desafio não apenas de ordem financeira, mas inclusive em razão do reduzido circuito de trabalho para músicos profissionais⁹⁴, é possível dizer que a experiência de trabalho se confundia numa trama em que diletantismo e profissionalismo pareciam atuar como sinônimos na malha dos serviços artísticos. Em outras palavras, o cenário desenhado parece apontar que os mecanismos propriamente de mercado pareciam não reconhecer qualitativamente distinção entre aqueles

⁹² 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. 158-159.

⁹³ BESSA, Virginia de Almeida. A música em cena. In: Idem. **A cena musical paulistana**: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934). Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012, p. 137.

⁹⁴ Cf.: MORAES, op. cit., p. 158-159.

artistas que tinham na música sua única e exclusiva forma de ganhar rendimentos e aqueles que fruía a experiência musical numa espécie de modalidade amadora. No bojo dessa investigação é que surge uma nova questão, a saber, o que ou quais seriam os elementos a cancelar um músico na qualidade de estar apto para ser profissional?

Embora a narrativa construída até aqui tenha privilegiado uma espécie de genealogia das experiências em torno dos perfis em que se constituiu a incipiente prática de um associativismo da música de concerto, não foi possível identificar por meio do diálogo com a historiografia diferenças efetivamente qualitativas de modo a reconhecer iniciativas que congregassem apenas entusiastas e outras ligadas a questões de ordem do trabalho.

Até aqui, portanto, é possível intuir que, ora por necessidade, ora por escassez, a questão da profissionalização parecia não estar circunscrita apenas à esfera da técnica socialmente necessária para a execução de uma obra musical. Nesse sentido, abrem-se novos flancos para questionar o estatuto da atividade e a necessidade histórica de identificá-la como ramo profissional. É possível questionar se a formação de entidades de classe poderia vir a responder questões inclusive no sentido de qualificar o trabalho artístico antes considerado amador, agora pela chancela específica de pares que anunciariam o caráter tecnicamente profissional do músico.

2.2 DINÂMICO FAZER-SE: CENTRO MUSICAL DE SÃO PAULO

Publicado no ano de 1986, o livro “Vocação e arte: memórias de uma vida para a música”, de Armando Belardi⁹⁵, narra a trajetória em forma autobiográfica do músico, dos anos de formação aos inúmeros eventos que compuseram a sua carreira enquanto artista. A centralidade de sua atuação é evidenciada por uma série de documentos analisados nesta pesquisa. De notas de programa anunciando sua participação ora como músico solista, ora como regente, evocando as experiências vividas à frente da direção e presidência do Centro Musical de São Paulo, é que se busca reter algumas informações que partem de sua própria memória.

Por se tratar de relato autobiográfico, naturalmente, os eventos anunciados pela narrativa são o resultado de uma operação subjetiva na qual o autor, em certo sentido, busca inferir sentidos e significados de sua própria jornada. Assim, a prática da análise discursiva deve atentar às nuances investigativas que plasmam o objeto em foco. Isso quer dizer que,

⁹⁵ Armando Belardi (1898 - 1989) foi um músico de orquestra paulista. Além de violoncelista, atuava também como maestro. Foi ainda presidente do sindicato Centro Musical de São Paulo.

para além dos limites da posição assumida pelo narrador à luz de suas memórias, deve-se observar o espectro de distanciamento do tempo narrado ao tempo em que se narra. Uma vez alertadas as potências e os limites do documento produzido, cabe notar à luz do próprio discurso os caminhos, ramais e possibilidades investigativas no trato com o documento.

Ao anunciar a fundação do Centro Musical de São Paulo, Belardi o fez da seguinte forma:

Em 1913, em São Paulo, um grupo de músicos de orquestra que exerciam a profissão, alguns vindo da Itália, julgaram a classe desamparada, e assim resolveram fundar uma associação de classe: o “Centro Musical de São Paulo”. A ideia da fundação partiu do saudoso professor e compositor Savino de Benedictis, que era também ótimo flautista e que juntamente com os colegas Alfredo Corazza, pai do nosso exímio violoncelista Calixto Corazza, dos meus irmãos Alfredo e Américo, Oronzio Pastore, Humberto Travaglia, Giacomo Di Franco e muitos outros, realizaram o sonho tão almejado. Eu, apesar de jovem, também fiz parte da fundação do “Centro”, pois já era um profissional.⁹⁶

A memória evocada tratou de anunciar a entidade recém-fundada como uma associação de classe. Alegando certo desamparo como justificativa, Belardi rememorou a união de alguns músicos em torno de um mesmo interesse. É significativo notar a potencialidade analítica da nacionalidade dos sujeitos envolvidos na reunião mencionada. A presença de alguns músicos italianos reunidos a partir de uma pauta organizativa pode sugerir um ponto de inflexão na forma como esses artistas se organizavam. Isso porque foi a partir desse encontro que nasceu uma entidade que se definia com base nos preceitos de amparo e assistência a seus próprios membros⁹⁷.

Problematizando o argumento apresentado, há de se questionar o sentido histórico proposto pela ideia de desamparo. Do ano da fundação da entidade (1913) até o momento em que se narraram os acontecimentos, supostamente nos anos 1980, o memorialista já contava com uma perspectiva privilegiada dos desenlaces da experiência organizativa. Se em 1913 criava-se a organização, em 1935 tornava-se sindicato e em 40 documentos atestavam uma troca direta com a esfera da gestão federal⁹⁸ em torno de interesses, apoio e subsídio fiscal para aquela entidade. No entanto, faz-se necessário buscar os vestígios que os anos 10

⁹⁶ BELARDI, Armando. **Vocação e arte**: memórias de uma vida para a música. São Paulo: Músicas e Instrumentais Casas Manon, 1986, p. 23.

⁹⁷ Ainda que não se trate de um objeto direto da presente pesquisa, levanta-se como hipótese a possibilidade de que os imigrantes italianos tenham exercido influência preponderante na sistematização dos mecanismos de luta em função das experiências passadas atreladas a um engajamento por melhores condições de trabalho.

⁹⁸ Petição submetida ao Governo Federal em 22 de maio de 1940 pelo Centro Musical de São Paulo, com assinatura de Armando Belardi, presidente da organização.

deixaram e, assim, inquirir sobre o passado, as motivações da união e a ideia de desamparo, pensando que possivelmente as experiências evocadas expressaram-se mediante uma estrutura temporal em que podem se superpor e apresentar-se de forma não linear em relação passado.⁹⁹ Em outras palavras, não se entende as possíveis conexões e trajetórias em torno dos quais se criavam demandas reivindicatórias, apesar de a união de músicos àquela altura sinalizar um movimento organizativo.

Fato é que, se na memória do autor o caráter do associativismo tinha claras intenções de resolver o problema do amparo à classe, não se revela, no entanto, como se pretendia desenrolar o suporte. Nesse sentido, tentando capturar a partir da letra de Belardi elementos históricos a respeito do trabalho e dos trabalhadores, é preciso lembrar que o tema só ganhou reverberação legislativa num determinado momento do desenvolvimento das forças produtivas, justamente quando essas passaram a tensionar de modo mais decisivo as relações de produção. O amparo ao trabalhador e à sua saúde e demandas de proteção familiar e previdenciária colocaram-se de forma gradual no âmbito legislativo.¹⁰⁰ Dessa forma, ao se voltar o olhar para as organizações de classe no período da fundação do Centro Musical de São Paulo, que se deu em 1913, é possível dizer que as associações se caracterizavam por uma prática de apoio mútuo, autônoma e independente de qualquer tipo de intervenção estatal.

A constituição de 1891 não dispunha de nenhum artigo que versasse sobre questões do trabalho [...]. Assim, não existia praticamente nada no campo da legislação social, não tendo o Parlamento, inclusive, autorização constitucional para examinar a questão. De fato, só com a Emenda Constitucional de 1926 é que o Congresso fica incumbido de legislar sobre o trabalho (art. 26, n.28). Entretanto, desde fins do século XIX, com o intuito de facilitar o movimento associativo no país, sem que neste movimento estivessem incluídos os trabalhadores, promulgou-se o Decreto nº 173 de 10/09/1893, que regulava a organização de associações com fins religiosos, morais, científicos, artísticos, políticos ou de simples recreio. No que se refere à formação de sindicatos propriamente ditos, elaboram-se o Decreto nº 979 de 06/01/1903, que facultava aos profissionais da agricultura e indústria rurais a organização de associações para a defesa de seus interesses e o Decreto nº 1.637, de 05/01/1907, que criava sindicatos profissionais e sociedades cooperativas.¹⁰¹

⁹⁹ “Aprendemos com o tempo, reunimos novas experiências. Portanto, também as experiências já adquiridas podem modificar-se com o tempo. [...] As experiências se superpõem, se impregnam uma das outras. E mais: novas esperanças ou decepções retroagem, novas expectativas abrem brechas e repercutem nelas. Eis a estrutura temporal da experiência [...]” KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 312-313.

¹⁰⁰ GOMES, Angela de Castro. **Burguesia e trabalho**: política e legislação social no Brasil (1917-1937). Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 43.

¹⁰¹ Ibidem, p. 75.

Observando a relação cronológica dos decretos promulgados entre fins do século XIX e início do século XX, observa-se que essas ações tinham supostamente apenas o intuito de regular práticas que já eram percebidas de forma mais ampla na malha social. Nota-se também, a partir das condições históricas apresentadas, que a denominação de trabalhadores respondia, em grande medida, ao tecido social operário. Assim, é possível perguntar: onde se enquadravam os músicos de orquestra? Como esse perfil de trabalho era reconhecido pela perspectiva de seus próprios realizadores?

Pelo exposto até aqui, observa-se que a associação em torno de atividades laborais e artísticas com finalidades de ajuda mútua compunha boa parte das dinâmicas referentes ao trabalho. A convergência de várias práticas organizativas, ainda que sob uma heterogênea gama de trabalhadores, explicita as diversas dinâmicas culturais promovidas a partir do compartilhamento de experiências entre sujeitos que carregavam as marcas da história recente do país. Entre homens e mulheres, livres e ex-escravizados, nativos e imigrantes, a associação constituía formas de mobilização, luta e sobrevivência, criava laços e novas dinâmicas de sociabilidade.¹⁰² Se desde as experiências de corporações de ofícios e irmandades já era possível denotar um sentido histórico de mobilização entre pares de uma mesma profissão, as organizações mutualistas ao longo do século XIX assumiram uma posição crescente entre as massas de trabalhadores.

Associações de ajuda mútua – as mutuais – [...] com o objetivo de reunir em uma caixa comum as contribuições dos associados para auxiliá-los em momentos de doença, invalidez, morte, entre outros. Como os mais necessitados desse tipo de apoio eram os pobres, leiam-se os trabalhadores que ganhavam tão pouco que não podiam arcar com os custos de sua incapacidade temporária ou permanente de trabalho, muitas mutuais tiveram um caráter profissional, reunindo trabalhadores do mesmo ofício, da mesma empresa ou de várias profissões aglutinadas.¹⁰³

Assim, somando-se as preocupações relativas à manutenção da saúde e às condições de vida de seus membros, as associações mutualistas ligadas à música lidavam com desafios estruturais. Dito de outra forma, expõe-se aqui o sentido do mutualismo no âmbito das associações musicais, que, muitas vezes, além de se prestarem ao suporte entre seus membros, ainda assumiam as tarefas de organização, mobilização e luta para garantir a existência de seus respectivos trabalhos. Historicamente é possível inscrever as experiências em torno de

¹⁰² MATOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 21.

¹⁰³ Ibidem, p. 22.

sociedades mutualistas musicais tal qual a Sociedade de Beneficência Musical, que, ainda sob a regência do Império, buscava por meio do peticionamento junto à Câmara dos Deputados, no ano de 1841, a sensibilização do poder público para a criação de um Conservatório de Música na capital imperial.¹⁰⁴

O grupo, que se dirigia aos “augustos e digníssimos” representantes da nação, falava em nome da Sociedade Musical que, de acordo com os signatários, havia impedido a “ruína total” da nossa música - “o florão mais belo do Brasil, o ornato que nos diferenciava das outras nações do mundo”. Entretanto, diziam que apesar de todos os esforços envidados, esta caminhava a passos rápidos para a decadência, ou mesmo a extinção, se não agisse a mão daqueles a quem foi cometido a direção dos destinos públicos.¹⁰⁵

Percebe-se, assim, um caminho que reivindicava o auxílio das autoridades imperiais. Ante um discurso que buscava sensibilizar o imperador, a sociedade musical em questão apostava numa argumentação em que o apelo ao enobrecimento moral da música ocultava suas necessidades materiais. Nesse sentido, retém-se aqui a dilatação do espectro de possibilidades de atuação da sociedade, que se lançava como uma organização legal para o amparo e o suporte entre os seus membros, mas que, para além de sua finalidade mutualista, buscava situar suas posições na esfera da defesa dos interesses profissionais de toda uma categoria.¹⁰⁶

Em síntese, é possível afirmar que, embora a atividade musical tenha sido historicamente vinculada a um estatuto de nobreza, proporcionadora de faustos ganhos e realizada por artistas com posição relativamente privilegiada na sociedade, a história da organização de seus membros no Brasil evidencia um panorama deveras distinto. Se a vinda da Família Real para a colônia promoveu transformações de cunho político, econômico, social e artístico jamais percebidas, foi também para os músicos que aqui se encontravam uma oportunidade de sensibilizar estrategicamente o poder oficial quanto às suas reivindicações. As experiências organizativas vinculadas à música, como foi visto, já tinham se consolidado a partir das corporações de ofício, irmandades religiosas e leigas. Assim, abrigavam-se em

¹⁰⁴ AUGUSTO, Antonio J. Modificando as paixões formidáveis: a formação da Sociedade de Beneficência Musical e o Conservatório de Música. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, 2018.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 59-60.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 61.

torno dessas organizações músicos de diversos matizes sociais e étnicos, como forma de resistir, lutar e promover melhores condições para suas respectivas atividades musicais.¹⁰⁷

Voltando o olhar para o Centro Musical de São Paulo e a narrativa proposta por Belardi, é possível questionar a afirmação de que a entidade aqui constituída tenha nascido de uma ideia isolada sob dois aspectos. Primeiramente, como já foi evidenciado, o movimento de associação entre músicos era observável à altura nos anos 10 do século XX. As experiências em torno das quais músicos se aglutinavam em sociedades de caráter mutualista já se destacavam na primeira metade do século XIX. Em segundo lugar, também como forma de inquirir o relativo pioneirismo conferido à entidade, examinando a literatura dos movimentos associativos, o livro “Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907-1941”¹⁰⁸, é possível identificar outros ramos do circuito que constitui a experiência organizativa paulista. A circularidade cultural desses músicos se estabelecia num amplo horizonte, dentro e fora do país, lembrando que muitos eram imigrantes.

Assim, percorrendo os caminhos forjados a partir da interlocução entre fontes e historiografia, é possível identificar um incipiente movimento organizativo anterior ao aqui analisado. Mais do que isso, trata-se de uma organização que, fosse pelo nome ou pela função que se lançava, assemelhava-se ao caso da entidade paulista. Fala-se aqui do Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ), que teve sua fundação noticiada ao dia 7 de maio de 1907.

Acaba de se instalar nesta capital uma sociedade com a denominação de Centro Musical do Rio de Janeiro, que tem por fim amparar e proteger a classe dos professores de musica, proporcionando-lhes beneficencias, regulamentando-lhes o trabalho, uniformisando-lhes os seus honorarios na conformidade das respectivas, formando os seus Estatutos um conjucto de medidas sem o menor vislumbre de imposição, resistencias e repressões. Desta colligação de professores de musica fazem parte maestros distinctos.¹⁰⁹

Breves palavras sobre a instituição carioca serão suficientes para o propósito aqui delineado. O texto que lançava sua criação tratou de apontar que a finalidade da entidade consistia em amparar e proteger a classe que se identificava como professores de música, a partir da atuação nas frentes de regulamentação do trabalho e uniformização dos honorários.

¹⁰⁷ COSTA, Manuela Areias. Associativismo, sociedades musicais e atuação de músicos negros no cenário brasileiro da segunda metade do século XIX e início do XX. **Métis: História & Cultura**. Caxias do Sul, v. 19, n. 37, p. 97-116, jan./jun. 2020.

¹⁰⁸ ESTEVES, Eulícia. **Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941**. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

¹⁰⁹ GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 17 mai. 1907, p. 3. Apud: LIMA, Hudson. O campo profissional da Música: análise preliminar sobre as primeiras atas do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1908). **XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Campina Grande, 2020.

Comunicava também que, a partir das medidas arroladas em seus estatutos, o objetivo da instituição não era imposição, resistência ou repressão. Sobre esse último ponto, é possível supor que, ainda que não pretendesse, a atuação Centro Musical do Rio de Janeiro no objetivo de regular a atividade acabasse por incorrer em certas ações restritivas para com os próprios músicos que buscava proteger.

Nesse sentido, as primeiras atas elaboradas a partir das reuniões entre os associados do Centro no biênio correspondente aos anos de 1907-1909 fornecem pistas de como procuravam dirigir suas ações. Mesmo havendo sinalizado que seu objetivo não passava por impor medidas, o que se lê na ata do dia 25 de julho de 1907 é uma normativa que buscava regular a atuação dos grupos musicais nos teatros da capital. Grupos com um número inferior a dez integrantes deveriam ser abolidos.¹¹⁰ A deliberação parecia ir em direção aos donos de teatros e companhias que buscassem o recrutamento dos serviços da entidade, mas é possível questionar também o direcionamento interno da medida. Pensando que a busca por hegemonia dentro da própria classe pudesse denotar resistência entre os próprios músicos, a medida poderia supor inclusive mecanismos de controle para aqueles músicos que buscassem qualquer articulação entre outros pares em paralelo à mediação da entidade.

Outro ponto a ser destacado presente nas discussões da ata da reunião de 7 de maio de 1908 é relativo à admissão de novos associados. Mais uma vez, o que se percebe pelos documentos citados são medidas que visavam controlar a própria mediação entre os músicos e a associação. Existia a preocupação de que a decisão de acirrar o fechamento da entidade para novos músicos pudesse vir a prejudica-los no futuro, e por isso seriam aceitos associados principiantes.¹¹¹

Até aqui foi possível observar brevemente alguns dos temas que a instituição de classe carioca buscava encampar. Fosse pela aparente desorganização em que se encontrava o estado dos músicos, fosse pela disputa em ocupar um espaço hegemônico na regulação da própria classe, a iniciativa pressupunha uma organização para além dos ramais da própria cidade do Rio de Janeiro. É a partir desse ponto que se podem criar laços interpretativos que ligam o Centro Musical do Rio de Janeiro ao estabelecimento de uma entidade similar em São Paulo.

¹¹⁰ LIMA, Hudson. O campo profissional da Música: análise preliminar sobre as primeiras atas do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1908). **XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Campina Grande, 2020, p. 7.

¹¹¹ Livro de Actas do Centro Musical do Rio de Janeiro, 7 mai. 1908, s.p. Apud: Ibidem, 2020.

Direcionando o olhar para os expedientes realizados nas assembleias do CMRJ no ano de 1913,

[...] foi lido um ofício assinado por 64 músicos de São Paulo que pediam a criação de uma sucursal do Centro la naquele Estado. [...] O Centro Musical de São Paulo saiu em março. Em 19 de março, o [...] Centro Musical do Rio de Janeiro recebeu um ofício que comunicava a sua instalação, acompanhado de um exemplar de seus estatutos. A nova entidade não era exatamente uma sucursal da organização carioca, mas podemos dizer que ela surgiu como uma irmã mais nova, que se espelhava e recebia o incentivo da mais velha.¹¹²



Figura 14 - Capa do Estatuto do Centro Musical de São Paulo.

Pelo exposto, por meio do diálogo entre os documentos históricos e o material produzido pela historiografia, constrói-se a possibilidade de narrativa acerca da fundação do Centro Musical de São Paulo. Até aqui, pela mediação com as fontes pôde-se questionar o protagonismo dos agentes anunciados tanto pela palavra de Armando Belardi como pelo texto documental em que se analisam as atas propriamente ditas. Além de apontar um eventual pioneirismo na prática associativa de determinada organização, nota-se que o movimento apresentado em sua historicidade é amplo, diverso e se manifestou de inúmeras formas. Desse modo, a disputa pela memória da organização confere e qualifica o objeto de análise.

¹¹² ESTEVES, Eulícia. **Acordes e Acordos**: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996, p. 35-39.

Nesse sentido, pensar o papel histórico das associações significa olhar os movimentos particulares de cada entidade não como narrativas episódicas isoladas, mas como experiências que em alguma medida determinaram-se por influências recíprocas. As práticas associativas representavam instâncias de lutas, fossem elas empreendidas contra elementos exógenos, tais como as dificuldades perenes de trabalho, o baixo valor pago pela prestação de serviço e mesmo a busca por sensibilizar o poder do Estado, ou voltadas para certas dinâmicas endógenas à própria classe, como as disputas internas pelo poder. Assim, uma entidade organizativa também disputava pelo protagonismo perante a própria classe. O Centro Musical de São Paulo deve ser visto ainda como instrumento político que, por meio do consenso, lançava-se na intenção de dotar-se como porta-voz atuante na defesa dos interesses e reivindicações da categoria.

Por um lado, as possibilidades históricas de interpretação que se abrem ante a atuação do Centro suscitam os papéis em que se projetava na sociedade. O anúncio a seguir possibilita identificar, por meio de certo teor propagandístico, a dinâmica de operação, possivelmente em duas frentes:



Figura 15 - *Gazeta Artística*, 1914.

A entidade anunciava a função de fornecer orquestra para teatros, cinemas e bailes. Em seguida, convidava os interessados a visitarem a sede no horário proposto. Quem seriam esses interessados? O anúncio dirigia-se aos músicos ou aos possíveis promotores de espetáculo? Refletindo sobre alguns aspectos dos circuitos em que se constituíam as redes de sociabilidade de músicos, mas também possíveis promotores culturais que poderiam requerer os trabalhos de arregimentação de instrumentistas, existe a possibilidade de entender a atuação do Centro nas duas frentes levantadas. Isso porque, pela particularidade histórica em que se lançava, seu papel se confundia entre as funções de um promotor cultural e de um organismo normatizador do trabalho.

Para tanto, voltando-se o olhar para as normativas do estatuto do Centro Musical, especialmente o capítulo II do documento - Da admissão e deveres dos sócios, nota-se a

atenção destinada aos critérios de seleção, funções e responsabilidades dos associados que viriam a integrar a instituição. Dessa seção destacam-se os seguintes pontos:

Quadro 1 - Estatuto do Centro Musical de São Paulo, 1913.¹¹³

Art.3º - Serão admitidos como socoios todos os profissionaes, desde que possuam as qualidades requeridas para o desempenho de seu cargo, sendo acatados os velhos profissionaes da Capital

CAP. II

Da admissão e deveres dos sócios

Art.4º - A matrícula dos sócios de 1º de Março [data da fundação do Centro], será feita mediante joia de 15\$000 e mensalidade de 2\$000, sendo feito o pedido de admissão por escripto à directoria.

Art.6º - Em cada orchestra será nomeado um socio encarregado para tratar directamente com a Empreza ou Companhia os interesses dos socios

Art.7º - Os directores ou encarregados da organização das orchestras nos theatros, terão o direito de receber dos empregarios uma commissão pelo seu trabalho e terão responsabilidade das orchestras que tiverem a seu cargo.

Art.8º - Em todas as funções de character permanente, inclusive theatros publicos, o director ou encarregado da orchestra são obrigados a contibuirem para os cofres do Centro com a comissão de 1 olo sobre a importancia total do custo da orchestra.

Parágrafo 1.º - Os encarregados das orchestras não poderão occupar cargos da directoria.

Parágrafo 2.º - Os encarregados de orchestra que não forem socios do Centro Musical são obrigados a concorrerem para os cofres do Centro com a commissão de 20 olo sobre a importancia total do custo da orchestra, sob pena de serem vedados os serviços dos socios do Centro

Art. 9.º - Os professores são obrigados a comparecerem aos ensaios ás horas marcadas, os quaes não excederão de duas horas para operetas e tres horas para o lyrico.

Art. 11.º - Ao professor que faltar sem justificação ao espetaculo, ensaio, que chegar depois da função começada ou retirar-se antes de terminada, o respectivo director poderá fazer o desconto total do seu vencimento que reverterá em favor da Empreza.

Art. 12.º - O professor que sahir da orchestra a convite da Empreza para tocar qualquer trecho na representação, receberá mais 20 olo sobre seu vencimento.

Art. 13.º - Os socios ainda mesmo não contractados com qualquer Empreza, não poderão abandonar o lugar sem prévio aviso de dois dias

Art. 14.º - Nenhum socio poderá convidar para qualquer trabalho collega extranho ao seu Centro, caso si não houver associado em disponibilidade.

Art. 15.º - Aos socios é facultativo o direito de funcționarem em Companhias estrangeiras que necessitarem os seus serviços, desde que tragam orchestras incompletas; recebendo, nesse caso, 50 olo a mais sobre as tabellas, que revertão 20 olo ao cofre do Centro.

Art. 16.º - Quando qualquer socio faltar aos compromissos a Empreza o encarregado da orchestra terá o direito de queixar-se á directoria, que providenciará como fôr de justiça.

Art. 17.º - Os socios que desvirtuarem o presente Estatuto serão passíveis das seguintes penas: suspensão dos seus direitos e expulsão de socio e da classe; a primeira applicada pela direcctoria e conselho, a segunda pela assemblea geral.

¹¹³ Acervo pessoal.

Os artigos aqui listados foram selecionados por tratarem especialmente das condutas, sanções, deveres e direitos dos músicos associados. Percebe-se pelo itinerário dos tópicos abordados que a preocupação do Centro Musical de São Paulo a partir da organização de seus estatutos se dividia em, no mínimo, duas frentes, a saber: os potenciais contratantes e a regulação das relações de trabalho à sua maneira; e a normatização da conduta profissional de seus membros a partir do anúncio de deveres e sanções em caso de infrações ao próprio regimento estabelecido pelo documento.

Verticalizando o olhar para os artigos arrolados, identificam-se mecanismos que buscavam não apenas coibir comportamentos entendidos como inadequados, mas estruturar, disciplinar e moralizar um perfil ideal do músico associado. Dessa forma, medidas que estabeleciam valores em cotas para integrar a associação combinavam-se com o disciplinamento em relação aos horários de ensaios, permanência nas atividades e restrição ao convite de membros estranhos à organização. Nesse mesmo caminho, o próprio estatuto instituiu hierarquias de funções quanto à representação de encarregados das orquestras, que não só ficavam responsabilizados de tomar as partes de responsabilidade enquanto músico atuante, como também assumiam as funções de mediação com os promotores de eventos e agitadores culturais.

Além de todas as atribuições e deveres que se depreende da leitura do estatuto, chama a atenção que, como consequência de eventuais desvios de conduta, toda ocorrência estava amarrada a punições claramente delineadas. Faltas, atrasos, comportamentos impróprios, arregimentação e organização de grupos paralelos ao Centro seriam imediatamente reprimidos com uma expressa lista de sanções que agrupavam desde prejuízos financeiros ao organismo infrator até medidas mais severas, como o desligamento imediato do associado, o que poderia inviabilizar a continuação da prestação de serviços musicais na cidade.

Apesar do aparente caráter disciplinar e moralizador do instrumento, frisa-se aqui que sua existência se tratava de uma estratégia formal de âmbito jurídico no reconhecimento da entidade. Estatutos como expressão jurídica de normas e condutas entre entidades mutuais, associações classistas ou mesmo corporações de artes e ofícios eram, em geral, o requisito formal de sua existência para com seus associados, opinião pública e até mesmo o Estado.¹¹⁴

¹¹⁴ Especialmente tratando das fontes documentais relativas à pesquisa das sociedades mutualistas, Viscardi notou o risco de serem esses elementos pouco ilustrativos do cotidiano das entidades. Em linhas gerais, tratava-se muitas vezes de cópias segundo modelos já preestabelecidos e que gozavam de algum circuito em ampla difusão. Ainda nesse sentido, a autora, que verticalizou o olhar para as mutuais cariocas, notou inclusive que parte do movimento por trás da concepção dos estatutos vinha em resposta à normatização jurídica proposta

Nesse sentido, a preponderância de regimentos internos deve ser cotejada à luz de outras articulações documentais, no sentido de capturar o maior número de nuances que se deixam entrever pelo documento.



Figura 16 - *Gazeta Artística*, 1914.

É assim que se pode supor, pela notícia veiculada no caderno artístico da *Gazeta*, a força dos mecanismos endógenos de regulação do comportamento entre os músicos associados ao Centro. Pelo exposto, a prática de arregimentação de grupos orquestrais sem a tutela da entidade foi punida com a expulsão dos sócios listados. A ação identificada como clandestina vinha, pela aparente posição da entidade, prejudicar os interesses sociais da agremiação. Buscava-se assim, com a nota publicada, a publicização dos acontecimentos internos da entidade.

Note-se que a repercussão da medida não veiculou apenas entre a malha dos associados do Centro, sendo distribuída num circuito mais amplo por meio do periódico *Gazeta Artística*. Tal feita pode não apenas revelar a intolerância para com o descumprimento das normas propostas no regimento interno, mas também anunciar para a opinião pública o

ainda nos tempos da Corte Imperial, sugerindo que os estatutos eram uma reação imediata de adesão às normas que passavam a vigorar em meados do século XIX, exigindo que toda mutual submetesse seus estatutos ao órgão fiscalizador do Estado. VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. O estudo do mutualismo: algumas considerações historiográficas e metodológicas. *Revista Mundos do Trabalho*. Florianópolis, v. 2, n. 4, ago./dez. 2010, p. 23-39. Ver também: DE LUCA, Tânia Regina. *O sonho do futuro assegurado*. São Paulo: Contexto, 1990. ALMEIDA, Mateus Fernandes de Oliveira. *Associativismo, proteção social e poder público no Segundo Reinado*: mutuais e beneficentes na pluralização do espaço público da Corte (1860-1882). Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

trato para com atitudes indisciplinadas, na busca por forjar uma imagem exemplar da associação e seus membros¹¹⁵.

A aparente austeridade na condução de medidas disciplinares internas, dispostas a partir da circulação de notícias via imprensa, somada aos direitos e deveres dos sócios expostos no estatuto evidenciam um amplo campo de disputa, inclusive e a partir dos próprios membros. Observa-se aqui que as práticas associativas se caracterizam como práticas de luta, sendo sugestivo pensar que as tensões vivenciadas pelos músicos que se associavam eram múltiplas. Aderir ao Centro Musical e, portanto, à coletivização da luta, em certo sentido, poderia significar a promessa de mais trabalhos, maior segurança em termos financeiros para o trabalhador e o gozo de potenciais auxílios mutuais. Por outro lado, toda ação individual que não respondesse aos considerados interesses coletivos da classe musical (como se sugeria nos documentos) era passível de severas punições, como as mencionadas.

Dessa forma, a existência de documentos sugerindo algum tipo de desvio das condutas esperadas dos associados aponta que os estatutos podiam não ter plena aderência entre os membros. Como consequência, cabe levantar questionamentos sobre a legitimidade da representação dos músicos exercida pelo Centro Musical de São Paulo. Em outras palavras, diz-se que se filiar à instituição não significaria assumir uma posição definitiva de plena concordância com a associação. Também não é possível afirmar que músicos não se filiavam por oposição à organização da entidade. A esta altura, o que se pode sugerir é que, mesmo a partir de um relativo grau de afinidades entre os sujeitos que buscavam organizar-se em grupo, ainda assim existiam estratégias, imposições (autoritárias e coercitivas), discordâncias e até mesmo dissidências.

O itinerário argumentativo desta etapa procurou captar algumas nuances históricas das experiências organizativas em torno do Centro Musical de São Paulo. Os processos que enredam sua história em seus primeiros anos foram marcados pela dinâmica orgânica em que esses músicos constituíam um amplo fazer-se enquanto classe. Mais do que isso, entende-se a prática associativa como prática de resistência, sendo possível perceber que as lutas travadas se caracterizavam principalmente por tensões oriundas da própria malha social da categoria. Nesse sentido, pensar o movimento de constituição da categoria é relacionar movimentos internos e externos, uma ampla articulação que envolveu estratégias, movimentações políticas

¹¹⁵ Os mecanismos de vigilância, punição e publicização do cotidiano vivido nas associações são elementos sensíveis à discussão do disciplinamento. As ações empreendidas pelas entidades associativas estavam em plena harmonia com as formas de regular, controlar e disciplinar que iam constituindo as propostas do Estado ao longo da primeira metade do século XX. Cf.: FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

e resistências. Viu-se, assim, que o pretense discurso de “moralizar a classe musical” promovido pela entidade expressava um ensejo hegemônico de centralização, mediação e controle do mercado artístico em que se moviam os músicos de orquestra. Disciplinar, moralizar e instituir normas de conduta e comportamento para o trabalho parece compor a memória do período, no qual os processos de trabalho se tensionavam com os limites de um heterogêneo mundo dos trabalhadores em suas diversas particularidades.

2.3 ALVORADA DE SONHOS: NASCIMENTO DE UM SINDICATO

As décadas de 30 e 40 do século XX parecem ter sido um momento de intensa articulação política para os músicos envolvidos nas lutas organizativas da classe musical. O cotidiano, que já se constituía em ensaios, concertos, reuniões e solenidades, também incluía uma agenda burocrática de articulações com organismos de imprensa e órgãos oficiais. Desde os seus primeiros atos, ainda nos anos 1910, os membros do Centro Musical de São Paulo dedicavam parte de seu tempo a reconhecer e criar ramais de comunicação, fosse com o intuito de ampliar suas redes na divulgação dos espetáculos a serem sediados na capital – quando de sua organização – ou mesmo noticiando deliberações, comunicados, balanços e convocatórias às reuniões ordinárias e extraordinárias da organização.

Em 13 de dezembro de 1930, reforçando ideias, ações e práticas do Centro e prestando contas à opinião pública, o presidente em questão escreveu uma carta dirigida a um dos organismos de imprensa, nos seguintes termos:

[...] o “Centro Musical de S. Paulo” existe nesta Capital ha cerca de 30 annos. É pura e simplesmente uma sociedade de classe, a humilde, porém, honrada classe dos professores de São Paulo, que alli se reúnem para tratar dos interesses collectivos ou para, nas horas vagas, discutir arte e cavaquear como em família. É um prolongamento do lar, dos modestos lares dos seus socios, na sua maioria chefes de familia ou moços cheios de esperanças que alli vão para colher os ensinamentos de maior experiência em busca de um conveniencia aproveitavel para a carreira que abraçam.¹¹⁶

Em resposta à visita realizada pela polícia à sede do Centro Musical, o presidente Leoncio Alves da Silva disse que

¹¹⁶ A GAZETA. Centro Musical de São Paulo. São Paulo, 13 dez. 1930.

Na diligência policial de ha dias, as autoridades não encontraram um só vestigio de jogos illicitos ou condemnaveis. Removidos foram alguns taboleiros de xadrez e de damas. Um baralho velho e surrado. Nada Mais. Eis ahi, reduzido às suas verdadeiras proporções, o perigoso antro de perdição que o meu antecessor, segundo disse à imprensa, presidiu durante sete dias e do qual se afastou cheio de pejo e pavor, como tímida collegial ante a estampa de um demonio pronographico. [...] Simples socio ha quinze annos, assumos agora a presidencia do “Centro Musical de S. Paulo”, com o orgulho que deve sentir quem vae ser orientador de um grupo de trabalhadores honestos, de cidadãos cumpridores dos seus deveres, de artistas altamente compenetrados do seu papel, de amigos que se procuram diaraamente numa communhão de ideias e solidariedade tão necessarias à vida nos dias incertos que passamos.

A narrativa enredada pelo então presidente deixou entrever pontos de tensões internas. A sede do Centro, um local para o debate dos destinos da classe musical, a promoção de sociabilidades e laços de solidariedade mútuos, era colocada em foco junto à prática de comportamentos ilícitos. Tratava-se de lutar contra uma séria acusação ou simplesmente resistir às próprias disputas internas entre os pares? A documentação disponível não permite que se avance na reconstrução do episódio aqui narrado. Em todo caso, para a pergunta levantada, basta dizer que, independentemente das tramas que se urdiam a partir da malha social da organização, discussões internas ganhavam o espaço público por meio da articulação com a imprensa. E, se nesse momento observou-se a publicização de tensões de ordem privada, é possível notar que em outras etapas o próprio Centro se lançava publicamente evidenciando dificuldades, interesses e articulações políticas.

“Efusivas homenagens” enviadas ao Chefe do Governo Provisório em 1931 tratavam de apontar uma estratégia de interlocução praticada pela associação com o poder oficial. Na ocasião, a entidade paulista cumprimentava o então principal representante do executivo pela “obra serena do Sr. Getúlio Vargas na administração máxima do paiz [sic]”. O gesto parece ter sido respondido com uma carta de agradecimento enviada a mando de Vargas.¹¹⁷ Abria-se assim uma possibilidade de diálogo direto com o representante máximo da esfera federal.

Desse modo, a partir de uma via direta de interlocução com os organismos oficiais, aos poucos se consolidava uma alternativa eficiente nas estratégias de resistência das entidades musicais. Uma petição enviada ao interventor federal do Estado de São Paulo em abril de 1931 pleiteando o benefício concedido a sociedades declaradas de utilidade pública reforça a ideia de que as entidades pareciam reconhecer e reivindicar auxílio à esfera estatal.

¹¹⁷ A GAZETA. Centro Musical de São Paulo: o sr. Getúlio Vargas agradeceu a homenagem que lhe enviou essa sociedade. São Paulo, 17 mar. 1931.

“O Centro Musical de São Paulo” associação fundada nesta Capital em 1913, que reúne em seu seio os professores de música de São Paulo, e representa o mais alto expoente da arte musical em nossa terra, como recentemente disse a imprensa apreciando os últimos concertos symphonicos realizados no Theatro Municipal sob os auspícios deste “Centro”, vem respeitosamente appellar para o alto espírito de justiça de v. exa. No sentido de se tornarem extensivos a esta sociedade os benefícios do decreto federal que considera de utilidade pública o Centro Musical do Rio de Janeiro. V. exa. terá assinalado com mais um benemérito gesto o seu patriótico e brilhante governo si conceder à numerosa classe esse inapreciável favor que virá ainda cumular de benefícios a arte nacional, tão esquecida e desprezada entre nós e para a qual somente agora começam a raiar esperanças novas com a recente criação do Conselho de Orientação Artística, obra esta também que já levamos ao acervo de nossas gratidões ao preclaro patrício. Reiterando os protestos de inteira solidariedade e respeitosa estima, antecipamos, etc. – (a.) Leoncio Alves Silva, presidente.¹¹⁸

A ação reivindicatória expressava-se por uma argumentação estratégica articulando o apoio da imprensa no reconhecimento do trabalho da entidade, a sinalização da existência de uma numerosa classe musical e o engajamento da sociedade para com a arte nacional. Além disso, o documento sinalizava simpatia pelas ações que já se expressavam a partir dos novos despachos referidos a arte do então governo provisório. Outro elemento que pode ser apontado a partir do texto, e talvez o mais significativo, é que se pleiteava a extensão do reconhecimento e dos benefícios consequentes da declaração de sociedade de utilidade pública concedida a entidade congênere carioca, por meio do decreto de 13 de abril de 1931¹¹⁹. Esse último dado sugere que existia uma interlocução, mesmo que branda, entre as entidades de mesma função social. Assim, é possível supor que existisse algo como uma atuação em rede, em que cada organismo buscava para si os benefícios conjuntamente pleiteados.

Ainda sobre o episódio, algo pode ser dito sobre o que se pleiteava pela chancela da declaração de utilidade pública. A determinação jurídica em disputa poderia trazer benefícios àquelas entidades que se prestassem a serviços considerados de utilidades públicas. Essas associações deveriam caracterizar-se por serem instituições privadas sem fins lucrativos e ainda, em certo sentido, ofertar um serviço que, aos olhos dos Estado, seria de interesse comum ao público. Com a declaração, era possível que a entidade ficasse isenta de responsabilidades fiscais. No âmbito constitucional, no entanto, só foi possível observar um

¹¹⁸ A GAZETA. Centro Musical de S. Paulo. São Paulo, 23 abr. 1931.

¹¹⁹ BRASIL. Decreto n. 19.854, de 13 de abril de 1931. Reconhece de utilidade pública o Centro Musical do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1931. Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEC&numero=19854&ano=1931&ato=6940zaU1kerpWT24e>>.

amparo jurídico à forma de utilidade pública um ano após a Constituição de 1934, quando o decreto foi publicado. Dessa forma, as declarações de utilidade pública só viriam a sofrer algum tipo de regulação jurídica efetivamente a partir da lei nº 91 de 28 de agosto de 1935, que determinava regras pelas quais eram as sociedades declaradas de utilidade pública e também caracterizou o tipo associativo que poderia pleitear o benefício jurídico.¹²⁰

Nesse sentido, é possível interpretar a luta empreendida pela entidade paulista arrolando-se dois elementos. De certa maneira, a isenção fiscal poderia gerar algum benefício financeiro relativo à redução de gastos atribuídos ao recolhimento tributário. Pensando que a geração de receitas da entidade constituía-se da contribuição societária e da taxação dos serviços artísticos prestados, benefícios fiscais certamente contribuiriam para a manutenção da prerrogativa do fundo mutualista da entidade, bem como demais compromissos financeiros. No entanto, a declaração de utilidade pública para Centro Musical poderia depor a favor da entidade no sentido de o Estado conferir hegemonia a um aparato de classe oficialmente reconhecido. Julgando as pressões e disputas tanto internas como externas, o mecanismo poderia assegurar a centralidade da associação frente a possíveis congêneres locais.

Apelos enviados ao governo eram sequencialmente noticiados pela imprensa. A estratégia das lideranças do Centro Musical de São Paulo sinalizava uma intensificação na comunicação, talvez na esperança de que suas demandas fossem prontamente atendidas. Pode-se supor que o comportamento era justificado pelo cenário cada vez mais preocupante que os músicos de orquestra enfrentavam ante as suas condições de trabalho. Diz-se com isso que, às disputas internas já reconhecidas, somavam-se as grandes transformações de nível estrutural no âmbito da cultura e do entretenimento. O aumento da circulação de música

¹²⁰ Lei nº 91 de 28 de agosto de 1935: “Art 1º As sociedades civis, as associações e as fundações constituídas no paiz com o fim exclusivo de servir desinteressadamente á collectividade podem ser declaradas de utilidade pública, provados os seguintes requisitos: a) que adquiriram personalidade juridica; b) que estão em effectivo funcionamento e servem desinteressadamente á collectividade; c) que os cargos de sua directoria não são remunerados. Art. 2º A declaração de utilidade publica será feita em decreto do Poder Executivo, mediante requerimento processado no Ministerio da Justiça e Negocios Interiores ou, em casos excepcionaes, ex-officio. Paragrapho unico. O nome e caracteristicos da sociedade, associação ou fundação declarada de utilidade publica serão inscriptos em livro especial, a esse fim destinado. Art. 3º Nenhum favor do Estado decorrerá do titulo de utilidade publica, salvo a garantia do uso exclusivo, pela sociedade, associação ou fundação, de emblemas, flammulas, bandeiras ou distinctivos proprios, devidamente registrados no Ministerio da Justiça e a da menção do titulo concedido. Art 4º As sociedades, associações e fundações declaradas de utilidade publica ficam obrigadas a apresentar todo os annos, excepto por motivo de ordem superior reconhecido,a criterio do ministerio de Estado da Justiça e Negocios Interiores,relação circunstanciada dos serviços que houverem prestado á collectividade. Paragrapho unico. Será cassada a declaração de utilidade publica, no caso de infracção deste dispositivo, ou se, por qualquer motivo, a declaração exigida não for apresentada em tres annos consecutivos.” Apud: PULHEZ JUNIOR, N. V. Análise das leis que versam sobre as instituições privadas sem fins lucrativos, durante o período republicano até a Constituição de 1988. *Revista Imagens da Educação*. Maringá, v. 11, n. 3, set. 2021, p. 179-197.

gravada por meio da venda de discos e gramofones e a introdução do cinema falado aos poucos subverteram velhos hábitos na fruição da arte, do entretenimento e da diversão. As transformações de cunho tecnológico revolucionaram numa outra dimensão também a esfera do trabalho. É por esse caminho que é possível explicar a conjuntura que acirrava o ambiente orquestral paulista.

Os músicos de orquestra se achavam “de braços cruzados de há muito tempo e sem esperança para descruza-los”; as temporadas teatrais minguavam, entrando para um “rol de causas irrealizáveis”. O diagnóstico se justificava pela “a machina falante”, que aos poucos substituiu orquestras inteiras no acompanhamento sonoro de filmes. Também no cotidiano de bares, restaurantes e cafés “a victrola e o radio roubam, noite e dia, o pão de outros tantos desgraçados”.¹²¹

[...] estamos tentando o reajustamento de nosso quadro social, pois é necessário contarmos com a boa vontade de todos os artistas paulistas para a obra de levantamento e de humanidade que estamos fazendo; o reconhecimento do “Centro” pelo governo do Estado, como de utilidade publica: a syndicalização do Centro, o seu apoio moral e financeiro para a nossa orchestra symphonica, são outros tantos problemas que bem merecem o auxilio da boa imprensa, que sabe perfeitamente que não desejamos o impossível; no Rio todas essas questões foram satisfatoriamente resolvidas e a vida dos músicos corre sem alteração alguma digna de nota.

A posição assumida pelo presidente da entidade, Leoncio Alves, expressava um diagnóstico que aqui pode ser interpretado como de mudanças estruturais. Apresentava-se, então, o assim chamado processo de modernização no campo das atividades artísticas. Mais precisamente, tratava-se do testemunho de uma transformação que se iniciava no campo musical e que assumiria uma série de facetas ao longo de todo o século XX¹²². Assim, pelo caminho argumentativo traçado, a introdução de aparelhos fonográficos no amplo circuito de trabalho dos músicos de orquestra foi gradativamente impondo condições severas de restrição ao trabalho musical das orquestras de teatros, cafés e cinemas.

¹²¹ A GAZETA. Música brasileira: o “Centro Musical de S.Paulo” e a situação afflictiva dos nossos músicos. São Paulo, 2 jul. 1931.

¹²² Os sentidos de modernização aqui apresentados devem ser interpretados por um viés crítico, a partir do qual busca-se identificar historicamente as contradições entre as forças produtivas e as condições reais de produção. O estudo das transformações no mundo do trabalho musical ainda carece da sistematização de um campo robusto de investigação. Os processos de trabalho nos diversos matizes em que a atividade musical pode ser encontrada vêm sofrendo uma radical mutação. O estágio histórico contemplado nesta pesquisa privilegiou, por questões de objeto, os limites imanentes ao trabalho dos músicos de orquestra. Para uma visualização mais ampla do problema, ver: REQUIÃO, Luciana. “**Eis aí a Lapa...**”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010. COUTINHO, Amanda. **Trabalhadores da cultura**. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.

O problema que se arquitetava a partir da introdução da maquinaria era também percebido por outros porta-vozes da arte. Apenas a título de ilustração, destaca-se aqui um fragmento de uma crônica publicada pela revista carioca *Cinearte*, que ressaltava “que o problema dos músicos, em São Paulo, está ficando sério”. O texto identificava que, “actualmente, a primeira cousa que se faz após a inauguração de um ‘mvietone-vitaphone’, é despedir a orchestra...”.¹²³

Como consequência da situação que radicalizava os problemas de ordem financeira e a falta de perspectiva de trabalho e de sobrevivência para os músicos, a estratégia empreendida remonta ao quadro de reivindicações que já se desenhava em notícias anteriores. Evocando ininterruptamente a presença do Estado na gestão do conflito agora patente, o Centro Musical pleiteava, além da declaração de utilidade pública, apoio moral, financeiro e sua respectiva sindicalização. Todos os pontos arrolados na argumentação apresentada não traziam maiores esclarecimentos sobre como tais determinações estatais poderiam vir a auxiliar na resistência à trágica conjuntura. Destaca-se aqui, no entanto, a preocupação quanto ao reconhecimento pela esfera pública da sindicalização da associação.

Se quanto à declaração de utilidade pública é possível identificar ramais de comunicação da entidade paulista com a sua congênere carioca, o movimento pela sindicalização respondia por uma particularidade histórica que deve ser interpretada à luz de uma articulação para além da música, tomando-se um espectro mais amplo em que as determinações históricas, políticas e sociais estavam atreladas às contradições imanentes aos nexos estabelecidos entre capital, Estado e trabalho. Em outras palavras, o movimento com o objetivo de transformar o Centro Musical de São Paulo em sindicato deve ser observado em resposta a uma tendência organizativa que já podia ser notada em meio a outras categorias profissionais. Em certo sentido, é possível tomar como hipótese que a experiência de luta da classe musical paulista se inseriu como nexos particular aos movimentos sindicais articulados a partir dos anos 1930.

O risco de assumir tal suposição reside justamente no fato de que o tema do sindicalismo pós-anos 30 do século XX tornou-se um cânone privilegiado pela historiografia contemporânea. Tendencialmente pela hegemonia temática, pesquisas podem incorrer em falseamentos metodológicos como o de tomar de empréstimo balizas temporais definitivas de objetos distintos. O período que se inaugurou a partir de 1930 é comumente interpretado a partir das transformações políticas gestadas na figura de Getúlio Vargas. Assim, é comum que

¹²³ CINEARTE. Rio de Janeiro, 14 ago. 1929.

recortes busquem associação de seus objetos aos períodos marcados pelo golpe de estado, governo provisório, constituintes e Estado Novo¹²⁴. Ao presente objeto é possível identificar proximidades com o balizamento tradicionalmente eleito, contudo, ver-se-á que a lógica interna de análise documental pressupõe determinações diversas.

Toda ação de pesquisa que busca captar as experiências organizativas de trabalhadores nesse período requer o cuidado de mediar meticulosamente as fontes documentais e a discussão historiográfica. Historicizar, portanto, o itinerário de estratégias empreendidas pelo Centro Musical de São Paulo desde a sua fundação é captar as nuances de sua história. Os eventos políticos, econômicos e culturais experienciados em sua jornada determinaram e, em certo sentido, também foram determinados por suas ações. Assim, é possível dizer que à história não compete um *télos* pelo qual as ações, os caminhos e as alternativas de vida explicam-se por uma razão alheia aos seres humanos. Tanto quanto possa gozar de certa trivialidade essa afirmação, ilumina-se aqui que o debate historiográfico acerca dos movimentos sindicais em seus primórdios caracterizava-se por uma interpretação de estro etapista e que tendia a situar boa parte das ações associativas como protoinstâncias de um *devir sindical*.¹²⁵

O que a historiografia pôde proporcionar ao longo dos anos foi o acirramento entre as tensões de cunho teórico-conceituais acerca do estudo das sociedades mutualistas. Em última instância, os debates nessa seara permitiram o alargamento dos horizontes interpretativos. Se as tradições interpretativas disputavam entre aquelas que concebem “o mutualismo como um fenômeno mais amplo e pluriclassista” e as que preferem “interpretá-lo como uma das formas de organização dos trabalhadores”¹²⁶, aqui cabe reafirmar o compromisso investigativo com o objeto, e não como uma tradição.

Nesse sentido, ainda que parte constituinte de um fenômeno organizativo amplo, é possível encontrar certa plasticidade nas estratégias organizativas da classe musical paulista. E se num primeiro momento os caminhos empreendidos não pareciam apontar uma possível interlocução dos músicos com as demais categorias de trabalhadores, caracterizando-se por um mutualismo associativo de certo jaez aristocrático, o que se pôde identificar à medida que os eventos políticos se sucediam em centralização e controle do trabalho por parte do Estado foi uma convergência de ações potencialmente articuladas. É como uma instância orgânica

¹²⁴ Referencialmente aos intervalos contemplados entre 1930-1934, 1934-1937 e 1937-1945.

¹²⁵ Cf.: DE LUCA, Tânia Regina. **O sonho do futuro assegurado**. São Paulo: Contexto, 1990.

¹²⁶ BATALHA, Claudio H. M. Relançando o debate sobre o mutualismo no Brasil: as relações entre corporações, irmandades, sociedades mutualistas de trabalhadores e sindicatos à luz da produção recente. **Mundos do Trabalho**. Florianópolis, v. 2, n. 4, ago./dez. 2010, p. 12-22.

viva e sensível às transformações cotidianas a partir de estratégias de luta e sobrevivência que se buscam compreender os caminhos que fizeram o Centro Musical de São Paulo ser reconhecido efetivamente pelo Ministério do Trabalho como entidade sindicato em 15 de julho do ano de 1935.

Já em 1927 a imprensa noticiava os tensionamentos da “lucta constante” em que operavam “o capital e o trabalho”. Por isso, percebia-se na cidade de São Paulo um movimento em que “todas as classes começam a organizar-se por associações”. E mesmo que na ocasião da reportagem de 22 de outubro de 1927 intitulada “O sexto anniversario da sociedade de concertos symphonicos de S.Paulo - A origem dos concertos symphonicos em S Paulo: Um pouco de história” o feito fosse de comemoração, a observância crítica do cenário musical paulista não era deixada de lado. O intuito de trazer tal documento à baila é observar como o discurso dos músicos, mesmo em sua particularidade, articulava-se com o cenário mais geral das lutas empreendidas pelos trabalhadores.

Ao homenagear a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, entidade sinfônica fundada em 1921, a reportagem apresentava distinções:

A fundação da Sociedade de Concertos Symphonicos, o seu aparecimento, devemos encarar sob aspecto bem diferente. Si ao Centro Musical de S.Paulo coube a tarefa de unir em associação professores de música aqui residentes afim de se auxiliarem mutuamente, dividindo entre si o trabalho nos theatros e cinemas – no que respeita à Sociedade de Concertos Symphonicos outro foi o proposito a que presidiu a sua criação e outro e grande foi o beneficio que dela adveio para a nossa Capital, porque com a fundação da Symhponia deu-se também a origem dos concertos symphonicos em S. Paulo.¹²⁷

Ao reivindicar para a Sociedade de Concertos Sinfônicos o feito de ter dado origem aos concertos orquestrais em São Paulo, é possível empreender uma análise arrolando-se aspectos tais como condições de trabalho, resistência e articulações políticas. Veja-se que o cenário musical paulista gozava de certa profusão nas atividades artísticas desde meados do século anterior. Dos cafés-concerto aos teatros, a música se fazia um elemento vivo e presente na capital. A ideia de uma relativa origem que aqui se pleiteava pode ser interpretada como um esforço consistente de continuidade. A própria reportagem noticiou algumas tentativas de consolidação de uma orquestra na cidade de São Paulo, mas até então somente a mencionada sociedade havia superado os desafios aos quais suas congêneres cederam. Mais do que

¹²⁷ A GAZETA. O sexto anniversario da sociedade de concertos symphonicos de S.Paulo - A origem dos concertos symphonicos em S Paulo: um pouco de história. São Paulo, 22 out. 1927.

originar uma vida cultural mais afeiçãoada aos moldes europeus, cumprir com a missão de manter uma orquestra atuante na cidade significava criar e conservar vivos postos de trabalhos. É um discurso que, ao evocar a fundação da sociedade e rememorar os enlaces que a colocavam como protagonista de uma certa situação, conferia legitimidade às demandas que se apresentavam.

Ainda que colocados como dispositivos distintos, o Centro Musical de São Paulo e a Sociedade de Concertos Sinfônicos articulavam-se numa estratégia velada de constituir para si a hegemonia frente aos músicos de orquestra da capital. Tais posturas buscavam, em alguma medida, identificar, mediar e controlar as oportunidades de trabalho com música na capital, especialmente a música sinfônica. Mais do que isso, o que pode ser observado ao longo dos anos seguintes é que a aparente mediação voltada apenas para a classe acabou por se moldar a estratégias mais amplas de luta, por meio do reconhecimento das determinações de institucionalização das entidades associativas propostas pelos poderes oficiais.

E se por um lado era com as esferas estatais que se buscava uma mediação de cunho político oficial, por outro, é possível observar os ramais que se constituíam a partir das duas entidades aqui descritas.

Coube desta vez ao professor Armando Belardi a iniciativa da criação de uma sociedade para concertos symphonicos. E o agora presidente da Sociedade expoz o seu plano, vendo-se então que o seu proposito era “fundar nesta Capital uma sociedade que cultivasse o gênero symphonico, a denominar-se Sociedade de Concertos Symphonicos de São Paulo, que pudesse manter uma orchestra symphonica própria que organizasse seus programas com trabalhos de autores nacionais, incentivando a composição nacional por meio de concursos, que convidasse regentes brasileiros, sempre que possível, e que tornasse, enfim, conhecidas do publico daqui trabalhos de musica symphonicas até então ignorados”.¹²⁸

Armando Belardi, que, como apontado, atuou como um dos membros fundadores do Centro Musical de São Paulo ainda em 1913, lançava-se agora como presidente da Sociedade de Concertos. Diante da necessidade de se cultivar o gênero sinfônico, era colocada a demanda de constituição de uma orquestra própria. Dessa maneira, o aparato orquestral seria suporte de uma série de ramificações que não contemplariam apenas os músicos instrumentistas, mas também regentes e compositores, assumindo-se assim um claro compromisso com a produção e difusão da música e dos artistas nacionais. Para além das

¹²⁸ A GAZETA. O sexto aniversario da sociedade de concertos symphonicos de S.Paulo - A origem dos concertos symphonicos em S Paulo: um pouco de história. São Paulo, 22 out. 1927.

demandas culturais, algo substancial poderia ser dito sobre a esfera do trabalho. Ainda que sem contratos, mantida muitas vezes pelas bilheterias e pelo apoio de mecenas, a continuidade da orquestra significava, em algum sentido, a manutenção de um trabalho em constante estado de rarefação. Um organismo orquestral com o objetivo de servir não apenas as temporadas líricas de companhias europeias ou mesmo as pequenas temporadas de concertos sinfônicos; atuaria pela possível ampliação, mas também pela manutenção de trabalhos.

De certo modo, existe a possibilidade de que a Sociedade de Concertos Sinfônicos viesse a corroborar as estratégias empreendidas mais amplamente pelo Centro Musical de São Paulo, formando-se aí um ramal uníssono das reivindicações paulistas. Apoiando a seguinte hipótese, retém-se que os mesmos nomes de músicos observados em notas de programas da Sociedade de Concertos Sinfônicos eram notados também nas iniciativas empreendidas pelo Centro.

Foi assim que então, no curso das estratégias empreendidas por uma interlocução mais direta com os poderes de âmbito federal, no dia 16 de março de 1933, realizou-se, “às 14 horas, uma assembleia Geral Extraordinária para a fundação do Sindicato Centro Musical de S. Paulo, com a presença do representante do Ministério do Trabalho”¹²⁹. A data marcava a possível alvorada de novos tempos para a entidade musical. Fosse pelo caráter de urgência na convocatória pelo chamado extraordinário, fosse para uma projeção otimista que já se colocava em relação ao objetivo final da reunião – fundar finalmente o sindicato Centro Musical de São Paulo –, a partir desse momento, observa-se que a via de diálogo entre a associação e o Estado se consolidava por meio do reconhecimento mútuo. Ou seja, de um lado uma das partes reivindicava a chancela sindical, logo reconhecendo a centralidade do poder oficial na mediação e no controle direto de entidades sindicais. Na outra ponta, o próprio Governo Federal reconheceu, por meio do Ministério do Trabalho, em alguma dimensão, a importância de vigiar a entidade de músicos paulistas. Observa-se, assim, o aparelhamento da vigilância do Estado no processo de centralizar, controlar e policiar trabalho e trabalhadores. A frente de sindicalização por ordem do Estado inaugurou o aperfeiçoamento de mecanismos que atuavam diretamente nas tensões entre capital e trabalho.

Da reunião realizada supõe-se, em alguma medida, a convergência de interesses, ou minimamente depreende-se que as demandas da então entidade tenham sido atendidas. Isso porque, ao que se pode constatar por meio de documentos, a deliberação oficial ocorreu em 15

¹²⁹ A GAZETA. Centro Musical de S. Paulo. São Paulo, 13 mar. 1933.

de julho de 1935, quando então o Centro Musical de São Paulo foi finalmente reconhecido como um sindicato.



Figura 17 - Petição Sindicato Centro Musical de São Paulo.¹³⁰

Algumas considerações podem ser feitas ainda arrolando-se alguns elementos a respeito do processo de sindicalização pleiteado pela entidade musical. Sabe-se que a operação que de fato instituiu uma prática robusta de reconhecimento de entidades sindicais fazia parte de uma política institucional de mediação, controle e conformação das tensões entre as diversas classes de trabalhadores e o patronato. Naturalmente, o processo de adesão ao novo regime de políticas institucionais perpassava em alguma dimensão pela aceitação e pelo reconhecimento do Estado em sua nova conformação jurídica, podendo-se destacar aqui a criação, por exemplo, do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (MTIC). A nova entidade ministerial, portanto, foi responsável por difundir a nova política e o novo modelo sindical, agora mediado e tutelado pelo Estado. Na prática,

Os objetivos desses novos sindicatos eram claros: servir como interlocutores dos trabalhadores junto ao governo e vice-versa, funcionando por dentro do Estado, como órgãos públicos e, portanto, submetidos também às diretrizes das demais instâncias governamentais.¹³¹

¹³⁰ Acervo CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

¹³¹ MATTOS, Marcelo Badaró. **O sindicalismo brasileiro após 1930**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 12-13.

A partir de então, progressivamente, sindicatos e entidades classistas submetiam-se aos novos sentidos da política para o trabalho, mesmo que parte substancial dos trabalhadores já organizados exercessem algum tipo de resistência, “exceção feita para os que sempre defenderam a adesão ao Estado e ao patronato, ou para os setores sem qualquer tradição sindical”.¹³²

É possível, com isso, ter como hipótese que, com a adesão, os músicos buscassem uma adequação às exigências do Estado, a fim de, como contrapartida, estabelecer conexões mais diretas diante das questões cotidianas percebidas por uma parcela da classe musical paulista. Historicizando o processo particular de sindicalização do Centro Musical de São Paulo, nota-se que a classe não gozava de uma ampla articulação ou mesmo experiências de organização sindicais. Como visto, as demandas associativas em suas primeiras conformações respondiam muito mais como iniciativas mutualistas. Foi com a radicalização dos problemas estruturais enfrentados pela classe que a procura por uma mediação mais direta com o Estado tornou-se sensível.

Nesse sentido, é provável que os músicos passassem então a se reconhecer como uma entidade de classe aparentemente mais unificada, mesmo que pudessem existir tensões e disputas internas. O excerto do documento traz ainda a autoidentificação “Classe liberal dos professores de música de São Paulo”. Não mais reivindicando, mas assumindo os desígnios e a normatização estatal, a chancela de identificação passava por uma série de categorizações que mostravam certa harmonização com a posição do Estado. O reconhecimento sindical denotava, inclusive, um determinado estágio histórico de adequações às mudanças legislativas do novo governo.

Via de regra, vale destacar que a profissão do músico bem como a de compositor já eram reconhecidas como parte integrante da categorização de profissões liberais¹³³. O censo de 1920 aparece como um indicador decisivo para que se possa rastrear a historicidade da atividade enquanto categoria profissional. No entanto, retenha-se que a identificação de uma categoria reconhecida por uma prática censitária não pressuponha nenhum tipo de mediação ulterior. Em outras palavras, ainda que notada sob uma espécie de reconhecimento formal, a

¹³² MATTOS, Marcelo Badaró. **O sindicalismo brasileiro após 1930**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 13.

¹³³ Sobre a denominação de profissões liberais, Andrade apontou que, no período concernente aos anos 30, “Em nenhum momento o governo esclareceu o que exatamente seriam os ‘profissionais liberais’ e não há nenhum documento oficial nesse sentido. O significado do termo dependia unicamente da interpretação corrente que [...] travava-se de toda profissão que não é cargo público, nem interior a alguma organização particular”. ANDRADE, Ian Prates Cordeiro. **O sistema de profissões no Brasil: formação, expansão e fragmentação**. Um estudo de estratificação social. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 87.

identificação da categoria não designava qualquer determinação jurídica, além da mera existência da atividade profissional.

Quadro 2 - Profissões liberais segundo o Censo de 1920.¹³⁴

Profissões Liberais segundo o Censo de 1920				
Ciências, Artes e Letras		Judiciárias	Médicas	Magistério
Actor	Escultor	Adjunto de promotor	Bactereologista	Educador
Agrimensor	Estatuário	Advogado	Dentista	Preceptor
Architecto	Historiador	Avaliador	Enfermeiro	Professor particular
Artista dramático	Interprete	Contador	Gynecologista	Professor publico
Artista lyrico	Inventor	Curador	Herborista	
Bailarina	Jornalista	Distribuidor	Medico	
Bibliothecario	Meteorologista	Desembargador	Oculista	
Botânico	Musico	Escrevente	Parteiro	
Calculista	Naturalista	Escrivão	Pharmaceutico	
Calligrapho	Organista	Juiz de direito	Pratico de farmacia	
Cartographo	Petrographo	Magistrado	Protheico	
Chimico	Photographo	Oficial de justiça	Veterinario	
Compositor de musica	Physico	Partidor	Cirurgião	
Conferencista	Pintor (artista)	Pretor		
Copista	Publicista	Promotor público		
Corista	Restaurador de quadros	Solicitador		
Dactilographo	Scenographo	Tabelião		
Dunsarina	Stenographo			
Desenhista	Traductor			
Engenheiro	Zoólogo			
Escriptor	Xilographo			

Veja-se, no entanto, que mesmo que não representasse algum nível de organização da categoria,

Para toda e qualquer ocupação, o reconhecimento oficial da atividade constituía o pré-requisito mínimo para a organização do interesse coletivo e da representação sindical. O principal objetivo do reconhecimento ocupacional/profissional era fixar os limites da atividade sindical e estabelecer as prerrogativas de acesso à cesta de benefícios atreladas à política de proteção social.¹³⁵

Mais uma vez é possível rastrear ramais e estratégias empreendidas pelos músicos de São Paulo que estavam, em alguma medida, em consonância com as determinações jurídicas propostas pelo Governo Federal. No entanto, é preciso reconhecer que foi no bojo das contradições e dos desafios lançados no curso da sua própria história que as alternativas de luta ganhavam algum sentido de existência. Dito de outra forma, não se pode supor que desde os primórdios das experiências organizativas músicos paulistas acenassem no sentido de

¹³⁴ ANDRADE, Ian Prates Cordeiro. **O sistema de profissões no Brasil: formação, expansão e fragmentação.** Um estudo de estratificação social. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

¹³⁵ Ibidem, p. 90.

estabelecer uma articulação direta com órgãos e instituições oficiais. As teias comunicacionais que se constituíram ao longo dos processos de luta e resistência ligados à classe musical só fazem sentido se analisadas em sua respectiva historicidade.

A narrativa exposta nesta etapa procurou enfatizar que a trajetória enredada desde a primeira experiência de caráter mutualista não define aprioristicamente um curso em que a sindicalização teria assim o seu fim. Dessa forma, mesmo que desde as primeiras experiências de associação fosse possível notar uma clara dinâmica de resistência aos desafios cotidianos do trabalho musical, identifica-se ao longo da sua trajetória mudanças nos vetores das estratégias de luta. A dinâmica mutualista pautou os primeiros anos de organização dos músicos paulistas, salvo algumas características comuns à classe. Desde o início era pautado pelos estatutos internos algum tipo de articulação com o poder público.

A complexidade das relações foi reproduzida pela imprensa, que, ao longo das décadas de 20 e 30 do século XX, retratou tensões intraclasse e claros acenos simpáticos ao Governo Federal. Dessa forma, foi possível notar os inúmeros desafios que se impunham à entidade no desenrolar da história. Fosse pela ação de músicos dissidentes contra a centralidade do Centro Musical de São Paulo, fosse pelas transformações tecnológicas na indústria do entretenimento que radicalizou com o problema dos postos de trabalho em orquestras, a pauta sobre sindicalização brotou logo em seguida à reivindicação da declaração de utilidade pública. Tais caminhos sugerem que as estratégias e tomadas de decisão empreendidas pelas lideranças da entidade eram muito mais circunstanciais do que elaboradas a partir de um planejamento de longo prazo para a entidade. Assim, uma pergunta ecoa a partir da narrativa aqui costurada: quais os sentidos da sindicalização dos músicos de orquestra?

PARTE 2

CAPÍTULO III - SINFONIA EM MOVIMENTOS: ARTICULAÇÕES POLÍTICAS

*A arte não é caridade, e não é facilitando a vida pessoal
de um músico inferior que se proporcionará
a elevação do nível musical do país.*
Mário de Andrade

Era 22 de maio de 1940 quando o gabinete da Presidência da República recebeu um documento pleiteando medidas de amparo aos músicos brasileiros. Tendo como remetente Armando Belardi, na ocasião como presidente do Centro Musical de São Paulo, a pauta ora apresentada era contemplada ainda com o apoio de outras duas entidades de classe, o Sindicato dos Músicos de São Paulo e o Sindicato Centro Musical do Rio de Janeiro. Seis dias mais tarde, no dia 28 do corrente mês, Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública, escreveu a próprio punho na folha que protocolava o recebimento da referida petição: “Designo uma comissão composta dos srs. Sá Pereira, Mário de Andrade e Roquette Pinto para examinar o assunto e dar parecer. A comissão será convocada e presidida pelo sr. Roquette Pinto.”

O arquivo no qual se encontra o documento descrito conta também com o parecer redigido por Mário de Andrade, sintetizando a posição da comissão em resposta às questões anunciadas pelas entidades organizativas. O texto se apresenta ao longo de três páginas, assinado pelos membros da comissão e datado de forma manuscrita em 8 de julho de 1940. Encerrava sua argumentação apontando que tinha acordo quanto à necessidade de medidas protetivas à música e aos músicos nacionais, no entanto, “essa proteção deveria ser feita de acordo com um vasto plano preliminar, de medidas mais lógicas e menos caritativas que as propostas pelo Sindicato paulista”.

Neste capítulo serão investigados os temas arrolados a partir da análise do corpus documental composto da petição enviada pelos músicos de São Paulo ao Governo Federal e do parecer enviado pela comissão de membros nomeados pelo Ministro da Educação e Saúde.

I. N. C. E. Em 29-5-40 Nº 646	
PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA GG 1935.00.00/3	
Imp. Nacional —	
ASSUNTO	NOTA DO SENHOR PRESIDENTE
<u>ARMANDO BELARDI</u> São Paulo Presidente do Sindicato "Centro Musical de São Paulo", pleiteia medidas de amparo aos Músicos Brasileiros e apresenta sugestões sobre o problema.	<i>Edwards</i>
Em 22 de Maio de 1940.	
<i>Designo uma comissão composta</i> <i>dos srs. Sá Pereira, Manoel</i> <i>de Andrade e Rogério Pinto</i> <i>para examinar o assunto</i> <i>e dar parecer. A comissão será</i> <i>convocada e presidida pelo sr. Rogério Pinto</i> <i>28-V-40. Capamuna</i>	

Figura 18 - Petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940.¹³⁶

¹³⁶ Acervo CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

3.1 NOVOS TIMBRES DE CONHECIDAS MELODIAS: EM CENA UM NOVO INSTRUMENTO

“Com dez contos de subvenção mensal, qualquer dessas sociedades estará livre de cuidados [...]. Em vez de beneficiar num mês apenas, 30 a 40 músicos, o Estado protegerá por todo ano perto de duzentos.”¹³⁷ Foi assim que, ao final dos anos 1920, Mário de Andrade propôs uma solução para o problema que pairava sobre as parcas iniciativas em torno de orquestras sinfônicas na capital paulista: a ausência de subvenção estatal.

Lançadas à sorte da venda de ingressos e de donativos advindos de seus associados, as sociedades que proporcionavam a experiência da música de concerto na capital paulista tinham uma vida efêmera e instável. O documento que ora se analisa expressa a visão de parte dos músicos de orquestra em relação aos desafios cotidianos de sua profissão. Tendo sido elaborado em 1940, 20 anos após a declaração de Mário de Andrade destacada no início deste capítulo, a questão da subvenção estatal parecia ainda ser um tema perene na pauta das reivindicações musicais.

Assim, ao se observar o ofício protocolado no ano de 1940, verifica-se que o problema da subvenção estatal encontrava no peticionamento ao Presidente da República sua forma de expressão mais madura até aquele momento. Diz-se isso pois o material apresentado contava com o apoio de outras entidades de classe de mesmo perfil organizativo, uma segunda entidade paulista e o sindicato carioca, congênere do Centro Musical de São Paulo. Por esse dado já se observa que a tese era partilhada pelo grupo reivindicador e parecia encontrar certa afinidade no meio dos músicos de orquestra.

¹³⁷ ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 194. Crítica jornalística escrita por Mário de Andrade ao fim da década de 1920. As sociedades que o autor menciona no texto consistem em orquestras mantidas por esforços privados.



Figura 19 - Petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940.¹³⁸

O documento exposto é um excerto do material submetido ao Governo Federal, aqui destacado em função das assinaturas das entidades que apoiavam a demanda do movimento. Como já mencionado, a petição contou com a articulação de três entidades de classe, a saber: o sindicato “Centro Musical de São Paulo”, o sindicato dos músicos de São Paulo e o sindicato “Centro Musical do Rio de Janeiro”. Assinavam o documento três membros do Centro paulista, o presidente Armando Bellardi, o secretário Alberto Marino e o tesoureiro Salvador Cortese. Já pelo Sindicato dos Músicos de São Paulo, assinava o seu presidente Constantino Milano Netto. E em nome do Centro Musical carioca, o nome que se apresentava era o de José Rodrigues.

Algumas considerações podem ser feitas a partir da interlocução entre o documento ora analisado e a historiografia especializada no tema. O primeiro ponto a se observar é que, em geral, as pesquisas que tratam de certo sindicalismo musical ou mesmo analisam o panorama das atividades musicais em São Paulo no período estudado não discriminam a existência de duas entidades de classe paulistas distintas¹³⁹. As causas que influenciam esse

¹³⁸ Acervo CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

¹³⁹ Cf.: IKEDA, A. T. **Música na cidade em tempo de transformação**: São Paulo 1900-1930. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 1988. TONI, Flávia. Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo. **Revista Música**. São Paulo, ECA- USP, v. 6, n. 1/2, p. 122-149, mai./nov. 1995.

quadro podem ser várias, desde a dificuldade de acesso aos documentos até o parco interesse nos estudos das esferas do trabalho em torno da música. Nesse sentido, compreender a existência dessa lacuna é também apontar para um manancial de estudos e pesquisas que podem surgir da complexa teia em que se articulam as histórias dos músicos, dos sindicatos e do Estado brasileiro.

Dito isso, a atenção se volta agora para as entidades que compunham a iniciativa com o objetivo de questionar a complexidade do documento que se apresentou ao Governo Federal em 1940. O sindicato Centro Musical de São Paulo, fundado em 1913, reconhecido em 1935 pelo Ministério do Trabalho, e o sindicato Centro Musical do Rio de Janeiro, fundado em 1907, já gozavam de uma atuação longínqua nos idos do século XX. Lembrando que a entidade paulista teve sua fundação consagrada a partir da interlocução dos membros de sua congênere carioca. Para efeito de análise da pesquisa, surge um novo elemento na petição, a partir da assinatura de Constantino Milano Netto, a saber, o presidente do Sindicato dos Músicos de São Paulo.

O levantamento documental proposto no escopo inicial do projeto parecia indicar a existência de apenas uma entidade sindical reconhecida pelo Ministério do Trabalho nos anos de 1930. O então Centro Musical de São Paulo, reconhecido como sindicato pela ação federal em 1935, segundo o que consta em seu ofício, sugeria ser a única entidade protagonista frente aos interesses de classe dos músicos de São Paulo. No entanto, a partir da apresentação de uma nova entidade após a consulta documental, foi possível utilizar outras palavras-chaves nos mecanismos de busca. E, assim, uma trama se urdiu, não apenas para questionar o ofício ora analisado, mas ainda para investigar sobre a conjuntura, as estratégias e as disputas em torno do protagonismo da representação da classe musical na cidade de São Paulo.

Foi no dia 15 de fevereiro de 1933 que a coluna *Movimento Associativo* do jornal *A Gazeta* trouxe ao público informações do novo sindicato. Noticiando que “foi endereçado ao sr. presidente do Syndicato Musical do Rio de Janeiro, um officio communicando a fundação do Syndicato Musical de São Paulo”, anunciava inclusive que “à sede desta novel sociedade tem affluido grande número de profissionaes da musica, inscrevendo-se como socios da

BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho**: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista -UNESP, São Paulo, 2017. BESSA, Virginia de Almeida. A música em cena. In: Idem. **A cena musical paulistana**: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934). Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. MORAES, José Geraldo Vinci. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

mesma”.¹⁴⁰ A estratégia reconhecia em algum nível certa autoridade da entidade carioca. Não é possível saber, porém, se o sindicato carioca em questão era o Centro Musical do Rio de Janeiro ou se, como na capital paulista, concorriam aparentemente duas entidades. Somava-se ao comunicado de sua fundação o argumento de que um grande número de profissionais da música já recorriam, reconheciam e tomavam parte como membros da nova associação.

Em junho do corrente ano, duas notas divulgadas na coluna *Movimento Associativo* anunciavam etapas do processo de oficialização da entidade sindical por parte do Ministério do Trabalho. Ao sexto dia do mês, divulgava-se que, “afim de ser ultimado o processo para o reconhecimento deste sindicato, são convidados todos os socios estrangeiros a trazerem prova de que residem ha mais de 20 annos no Brasil [...]”.¹⁴¹ Já numa quarta-feira, dia 21 de junho de 1933, a coluna *Movimento Associativo* do jornal *A Gazeta* publicou que:

A directoria do Syndicato Musical de S.Paulo communica aos socios que o ministro do Trabalho deferiu o pedido de reconhecimento desta sociedade de classe. Ao mesmo tempo avisa que todos os socios, inclusive os estrangeiros com mais de vinte annos de residencia no Brasil, deverão comparecer diariamente a sede social afim de serem melhor esclarecidos a respeito da syndicalização. O secretario interino, sr. Constantino Milano Netto, attendera ao expediente.¹⁴²

Como ferramenta pública de comunicação, a imprensa era o instrumento de maior ossatura para a divulgação, propaganda e agitação das atividades associativas em torno dos músicos de orquestra. Comunicando para dentro e para fora da classe musical, informar era também educar. O período em que o protagonismo sindical surge como luta política na jornada dos músicos paulistas é marcado por uma série de medidas que buscavam normatizar, disciplinar e controlar o contingente de trabalhadores no Brasil.

Dessa forma, quando a diretoria do Sindicato Musical de São Paulo publicizou o deferimento por parte do Ministério do Trabalho, reconhecendo a associação como uma entidade de classe, sinalizava-se também o aparente consenso da entidade com as normativas federais. Adotar as normas legislativas para o trabalho propostas pelo Ministério, no entanto, não significava uma adoção passiva e inerte da lei. Isso quer dizer que, se por um lado é possível notar certa vontade de disciplinamento dos dirigentes sindicais, por outro, identificam-se estratégias de resistência adotadas a partir e para além da própria legislação¹⁴³.

¹⁴⁰ A GAZETA. São Paulo, 15 fev. 1933.

¹⁴¹ A GAZETA. São Paulo, 6 jun. 1933.

¹⁴² A GAZETA. São Paulo, 21 jun. 1933.

¹⁴³ Essa ideia de “vontade” é ancorada na perspectiva proposta por Chartier em “Verdade e prova: história, retórica, literatura, memória”. O historiador desenvolve a noção de “vontade de verdade” como estratégia

Assim, ao convocar os sócios, inclusive os estrangeiros com mais de 20 anos de residência no Brasil, a entidade assumia parte da preocupação com o trabalho e, em especial, com o controle dos trabalhadores estrangeiros no país. A pauta da imigração, desde o início do século XX, ganhava expressão junto aos projetos de ideologia liberal marcados nas políticas sociais. O fluxo migratório que outrora era visto como alternativa na composição da massa de trabalhadores nacionais passava a ser um ponto de atenção, controle e até restrição a partir dos anos de 1930¹⁴⁴. Esse ponto deveria ser visto com especial atenção pelo contingente de músicos trabalhadores, já que o número de estrangeiros atuando no Brasil, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, era sensivelmente notado nas salas de concerto, nos teatros e nos cafés.

Já pelo prisma das estratégias endossadas a partir da regulação federal, no dia 26 de julho, o mesmo jornal trazia ao público uma aparente tensão intraclasse.

O Sindicato Musical de São Paulo, com sede à rua José Bonifácio, 39-A, 2o andar, é única entidade com personalidade jurídica para a defesa dos interesses da classe, comunica aos profissionais da musica, que é tendenciosa toda e qualquer informação partida de outras sociedades com respeito aquelle assumpto pois, conforme estabelece a lei de sindicalização, não podem existir, em cada municipio, duas corporações de uma só classe dotadas de identicas prerrogativas, cabendo por conseguinte, no que se relacione ao municio desta Capital, a exclusividade ao Sindicato dos Músicos de São Paulo, reconhecido por decreto federal de 17 de maio último. Afim de gozarem da isenção da joia, cujo prazo termina no fim do corrente mez, são convidados todos os profissionais - maestros, regentes, musicos de orchestra e banda, cantores, compositores, professores de musica, etc. - a se inscreverem neste Sindicato. No proposito de contribuir para que o nível da cultura musical do nosso Estado obedeça a uma cada vez maior ascensão, o Sindicato está empnhadamente estudando as possibilidade no momento existentes para a organização da futura Symphonica de S.Paulo.

Recorrendo à lei de sindicalização que vigorava em 1933¹⁴⁵, a nota sinalizava que o Sindicato Musical de São Paulo era a única entidade reconhecida pelo Ministério do Trabalho com finalidade sindical e que, portanto, era exclusivo o direito de atuação. Pelo exposto,

retórica. O discurso que busca se impor por meio de único portador de verdade nada mais expressa do que uma “vontade” de preponderância e hegemonia frente a outras possibilidades narrativas. Nesse sentido, o sentido de “vontade” pensado para articular a dinâmica das entidades musicais se conecta nessa busca por um discurso unívoco que encontraria, por meio da convergência com as medidas federais, uma suposta unicidade de protagonismo. Ver: CHARTIER, Roger. Verdade e prova: história, retórica, literatura, memória. **Revista de História**. São Paulo, n. 181, a00821, 2022.

¹⁴⁴ GOMES, Angela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 239-240.

¹⁴⁵ Decreto nº 19.770, de 19 de março de 1931.

questiona-se o sentido do posicionamento da entidade a partir da reivindicação de seu protagonismo. Ao ressaltar a condição de “única entidade com personalidade jurídica para a defesa dos interesses de classe”, a mensagem poderia atuar em dupla direção: por um lado, a busca de mais músicos no interesse pela sindicalização; por outro, uma possível retaliação a entidades congêneres de verve concorrencial.

A trajetória histórica que se constitui ao longo da jornada das entidades musicais com a finalidade de sindicalização se configura reciprocamente com o cenário mais amplo, do qual emanam os projetos trabalhistas na era Vargas. Os anos de 1930 inauguraram um novo cenário político para o país. A questão do trabalho, especialmente, forjou-se no plano de gestão que se iniciou nos anos de governo provisório, passando pelo governo constitucional, até o período estadonovista. O tema já gozava de alguma atenção nas câmaras estaduais nos anos anteriores, especialmente as pautas que debatiam o problema da livre associação entre trabalhadores, que começaram a ser germinadas ainda nos anos 1910. No âmbito legislativo, as transformações e os projetos de intervenção do Estado respondiam ao processo de crescente industrialização.

Mirando um amplo espectro de mutações que marcaram o direcionamento político do país, os anos de 1930 a 1934, caracterizaram-se por três pontos centrais: processos de centralização político-administrativa, que viriam a conduzir o projeto autoritário e ditatorial do Estado; um plano político-econômico destinado a fomentar, potencializar e desenvolver a industrialização nacional; e a criação de uma legislação que promovesse uma relação direta entre Estado e trabalhadores por meio de uma gama de transformações nas leis sindicais.¹⁴⁶

Foi nesse escopo de medidas disruptivas e controle da massa de trabalhadores que se inseriram as trajetórias sindicais dos músicos paulistas. O estado de São Paulo oficializou o maior número de sindicatos em 1933, sendo em 1934 o estado com o maior número de sindicatos reconhecidos. O projeto de sindicalização em massa amplamente disseminado gozava de uma verve autoritária-corporativa.¹⁴⁷

¹⁴⁶ MATTOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 61-63.

¹⁴⁷ ARAÚJO, Angela Maria Carneiro. Estado e trabalhadores. In: Idem. **Do Corporativismo ao Neoliberalismo: Estado e trabalhadores no Brasil e na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo Editorial, mar. 2002, p. 33-35.

Este projeto [...] procurava dar respostas às principais questões apresentadas pela crise da economia agroexportadora e pela falência do Estado liberal-oligárquico. Ele defendia a constituição da nação brasileira por meio da construção de um Estado nacional, forte, intervencionista e corporativo, que se daria pelo fortalecimento do Poder Executivo, pela redução da autonomia estadual e municipal, pela organização corporativa das classes e pela substituição da representação político-parlamentar pela representação técnica, de caráter classista. [...] O corporativismo, porque constituía a forma de organização das classes e da sua participação nas decisões do Estado, mas também porque era concebido, como fator disciplinar das classes e de promoção da colaboração entre elas, como um mecanismo de reorganização e planejamento da economia em bases nacionais, figurava neste projeto como o instrumento, por excelência, de reordenamento das relações entre segmentos das classes dominantes e destas com o Estado e de obtenção do consentimento de parcelas das classes trabalhadoras.¹⁴⁸

Lançadas, portanto, as estratégias por parte do governo provisório, que usava o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio como principal instrumento articulador na elaboração das políticas sindicais, o que restava aos músicos paulistas organizados eram duas direções a seguir: resistir ou aderir ao plano federal de sindicalização. Mais do que afirmar uma posição sobre o direcionamento adotado, o que se objetiva em termos analíticos é perceber as estratégias praticadas pelas lideranças musicais nesse momento. Assim, pode-se notar que mesmo a adesão à oficialização sindical não se tratava de um consenso tácito por parte dos paulistas em relação às medidas de controle. Aliás, em certo sentido, é possível dizer que a classe musical paulista organizada se expressava em dissonância em relação às classes mais combativas. Isso porque, ao passo que algumas entidades resistiam à busca pela Carta Sindical, documento que chancelava o registro da entidade ao MTIC, os músicos se valiam da ferramenta como uma forma de prestar conta, validar e empoderar suas estratégias organizativas.¹⁴⁹

¹⁴⁸ ARAÚJO, Angela Maria Carneiro. Estado e trabalhadores. In: Idem. **Do Corporativismo ao Neoliberalismo: Estado e trabalhadores no Brasil e na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo Editorial, mar. 2002, p. 34.

¹⁴⁹ Os trabalhadores mais politizados não manifestaram de início nenhuma simpatia pelo pretense projeto de organização, controle e disciplinamento. A flagrante tentativa de capturar massas trabalhadoras era denunciada por anarquistas e comunistas como projeto que visava a fascistização das organizações operárias. Ver: MATTOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 65.

Quadro 3 - Decreto nº 19.770, de 19 de março de 1931.¹⁵⁰

Regula a sindicalização das classes patronais e operárias e dá outras providências
O Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil

DECRETA:

Art. 1º Terão os seus direitos e deveres regulados pelo presente decreto, podendo defender, perante o Governo da República e por intermédio do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, os seus interesses de ordem econômica, jurídica, higiênica e cultural, todas as classes patronais e operárias, que, no território nacional, exercerem profissões idênticas, similares ou conexas, e que se organizarem em sindicatos, independentes entre si, mas subordinada a sua constituição às seguintes condições:

- a) reunião de, pelo menos, 30 associados de ambos os sexos, maiores de 18 anos;
- b) maioria, na totalidade dos associados, de dois terços, no mínimo, do brasileiros natos ou naturalizados;

[...]

Art. 9º Cindida uma classe e associada em dois ou mais sindicatos, será reconhecido o que reunir dois terços da mesma classe, e, se isto não se verificar, o que reunir maior número de associados.

Parágrafo único. Ante a hipótese de preexistirem uma ou mais associações de uma só classe e pretenderem adotar a forma sindical, nos termos deste decreto, far-se-á o reconhecimento, de acordo com a fórmula estabelecida neste artigo.

[...]

Art. 11. Na tecnologia jurídica do presente decreto, não há distinção entre empregados e operários, nem entre operários manuais e operários intelectuais, incluindo-se, entre estes, artistas, escritores e jornalistas que não forem comercialmente interessados em empresas teatrais e de publicidade.

[...]

Art. 15. Terá o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, junto aos sindicatos, às federações e confederações, delegados com a faculdade de assistirem às assembleias gerais e a obrigação de, trimestralmente, examinarem a situação financeira dessas organizações, comunicando ao Ministério, para os devidos fins, quaisquer irregularidades ou infrações do presente decreto.

Rio de Janeiro, 19 de março de 1931, 110º da Independência e 43º da República.

GETULIO VARGAS

Oswaldo Aranha

Lindolfo Collor

O excerto do decreto, que passava a vigorar em 19 de março de 1931, põe em evidência o possível espectro de atuação das entidades sindicais. Como debatido anteriormente, as medidas intervencionistas por parte do MTIC visavam criar, controlar e disciplinar um modelo oficial corporativo de organização do trabalho. Mais do que isso, com a mediação do Estado entre trabalhadores e patrões, estabelecia-se a padronização de um

¹⁵⁰ Fonte: PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. Legislação Informatizada - Decreto nº 19.770, de 19 de Março de 1931 - Publicação Original. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19770-19-marco-1931-526722-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

perfil reivindicatório. Os trabalhadores que desejassem se associar, debater e reivindicar deveriam fazê-lo à luz da observação, do controle e da chancela do Estado.

Nesse sentido, ao observar as dinâmicas internas das organizações musicais que se publicizavam periodicamente, é possível identificar certo horizonte de expectativas que se expressava nas formas de atuação das lideranças musicais. Ao cabo dos questionamentos levantados até aqui, parece que o processo por reconhecimento por parte dos organismos federais dos sindicatos musicais buscava responder a uma outra questão. O problema do reconhecimento de classe sindical passava também pelo reconhecimento do músico enquanto trabalhador. Em certo sentido, pode-se dizer que, mesmo tendo suas ações observadas pelos delegados do trabalho, estava em curso uma luta pelo protagonismo, pela autonomia e pelo direito de se identificar como uma classe inserida no mundo do trabalho. Essa dimensão pode ser percebida pelos dilemas enfrentados na particularidade do tempo presente daqueles músicos em meio às tensões entre as condições de trabalho, as organizações e as transformações legais de âmbito federal.

Dessa forma, pensar o tempo presente dos sujeitos históricos como o momento em que se articulam os espaços de experiência e os horizontes de expectativas é uma forma de interpretar os caminhos traçados por esses agentes. Assim, por trás das direções tomadas pelas lideranças musicais, intui-se que há, em cada uma delas, uma expectativa que se configurou a partir de um passado vivido.

Desde a Antiguidade até os dias de hoje acumulam-se inúmeros testemunhos dessa relação [de um determinado passado e um determinado futuro]: políticos, filósofos, teólogos e poetas, mas também manuscritos de autoria desconhecida, provérbios e enciclopédias, quadros e sonhos foram investigados, assim como os próprios historiadores. Todos os testemunhos atestam a maneira como a experiência do passado foi elaborada em uma situação concreta, assim como a maneira pela qual expectativas, esperanças e prognósticos foram trazidos à superfície da linguagem.¹⁵¹

Portanto, mais do que trazer a possibilidade de historicizar um passado vivido, os documentos indicam ações em que os músicos buscavam expressar todas as suas formas de articulação. Fosse entre a própria classe, mediante divulgação pela imprensa e mesmo assumindo uma espécie de consenso tácito ante as determinações federais quanto à organização de classe, por trás de cada posição assumida vislumbrava-se uma expectativa

¹⁵¹ KOSELLECK Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC- Rio, 2006, p. 15.

futura de notoriedade, centralidade política e hegemônica frente à classe musical. Viu-se também que, apesar da aparente diminuta expressão da organização musical diante do Governo Federal, as entidades musicais de São Paulo pareciam, até certo momento, disputar entre si a hegemonia da organização musical paulista.

A petição endereçada ao Governo Federal nos anos de 1940 parece ter sido o ponto de conciliação entre as distintas lideranças da própria classe. Assinavam o documento três entidades distintas que se colocavam no direito da representação dos músicos brasileiros. Na próxima seção, o documento que possivelmente expressa esse ponto de convergência será posto em revista, a partir dos argumentos enunciados pelo sindicato “Centro Musical de São Paulo”, entidade que assinava a autoria da requisição. Vale lembrar que, em resposta à petição, o Governo Federal solicitou a criação de uma comissão para avaliação das medidas propostas. Tal ponto não só confere e valida a atenção dispensada pelo poder federal à pauta dos músicos, como também, por meio da posição defendida pela própria comissão, possibilita vislumbrar a perspectiva da esfera federal acerca do tema dos músicos de orquestra.

3.2 MÚSICOS EM MOVIMENTO: DEVER SOCIAL E CULTURA NACIONAL

O ofício apresentava suas credenciais logo na parte superior da folha de rosto, onde era possível ler por meio da fonte em negrito, centralizado, “Sindicato ‘Centro Musical de S. Paulo’. Séde SÃO PAULO. Rua Libero Badaró, 504 (Predio Martineli) - 8º andar. Tel. 2.1827”. Na margem superior esquerda, uma lira servia como insígnia para os dizeres “Reconhecido pelo Ministério do Trabalho em 15 de Julho de 1935”, “Classe Liberal dos professores de música de S. Paulo” e “Membro do Conselho de Orientação Artística do Estado de S. Paulo”. Endereçada ao “Exmo. Snr. Presidente da República”, a petição apresentava:

O Sindicato Centro Musical de São Paulo, órgão de classe dos professores de música desta Capital, com mais de 25 anos de vida associativa civil e sindical, tem a honra de vir a presença de V.Excia. por este presente memorial, na convicção de estar cumprindo um dever social para com seus associados e para com a cultura nacional, afim de colaborar com o Poder Público na defeza do patrimônio artístico brasileiro, que necessita hoje, mais que em qualquer outra época, de medidas completas, capazes de manter sempre crescente o

nível de desenvolvimento da nossa música, ao contrário de permitirmos todos o seu perecimento gradativo.¹⁵²

Lançados os elementos preliminares, o documento buscou, por meio de um diagnóstico estrutural, estabelecer possíveis causas daquilo que denominou como perecimento gradativo do patrimônio artístico nacional. Apontava que, em função da “mecanização intensiva da música em todo mundo”, por meio do cinema falado e, conseqüentemente, musicado, da radiodifusão e da música gramofônica, espaços e postos de trabalho foram extintos. Tais pontos estariam no bojo estrutural do que se identificava como o “desencadeamento de uma crise de trabalho profissional”¹⁵³, que acabou por atingir em diferentes proporções os músicos que atuavam nos respectivos segmentos.

A narrativa enredava as transformações experienciadas em três setores do que se pode chamar da esfera artística do entretenimento. O alvorecer de uma indústria fonográfica, o cinema e a radiodifusão eram tidos como principais causadores da chamada crise de trabalho profissional. Dessa forma, o aparelhamento técnico que estava em curso articulava, por um lado, novas formas de fruição artística na produção cultural e uma nova dinâmica nas experiências em torno do tempo livre e do entretenimento; e, por outro, uma flagrante escassez nos postos de trabalhos daqueles agentes culturais que acabavam por ser os mais vulnerabilizados diante desses processos.

Assim, na busca por problematizar o cenário que se desnudava ante o documento, é possível identificar, a partir dos três setores enlaçados, faces pelas quais se estruturam as transformações ocorridas no período. A pensar no complexo e intenso processo de industrialização vivido em São Paulo nos anos finais do século XIX e início do século XX e nas conseqüentes disrupções provocadas nos modos de viver e experienciar a cidade, o tempo, a arte e o entretenimento¹⁵⁴. As estruturas de sentimentos encontravam-se diante de uma fluidez de mudanças em que o progresso técnico, a aceleração do tempo e dos modos de vida intensificaram a experiência daquele tempo presente.

A incipiente fonografia paulista operou certo protagonismo decisivo naquilo que estava por se perceber através da arte e do entretenimento. O surgimento e a comercialização das “máquinas falantes”, como eram denominados os gramofones na capital, tratavam de inaugurar um espetáculo público para “ver e ouvir”. Se num primeiro momento o que se ouvia

¹⁵² Petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

¹⁵³ Petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

¹⁵⁴ Ver Capítulo I.

dependia da vagarosa importação de cilindros com músicas orquestrais e em língua estrangeira, logo em seguida, a mecanização da música feita no Brasil possibilitou uma maior consolidação fonográfica enquanto esfera do entretenimento.¹⁵⁵

Como consequência, o rádio também passou a integrar um aparelhamento tecnológico que acabou por limitar o campo de atuação profissional dos músicos. Se nos anos 20 algumas emissoras de rádio ofertavam possibilidades de trabalho para músicos, percebe-se que, num momento posterior,

[...] os estúdios das radio-emissoras, como campo mais propício para a propagação da arte musical, eis que as empresas de broadcastings, em sua quase totalidade como acontece nesta culta Capital Paulista, resolveram fugir a uma das suas finalidades principais, qual seja a cultural, banindo dos seus programas os números de música de estudio, para substituí-los pelos discos exclusivamente.¹⁵⁶

A implantação e o funcionamento das radioemissoras de fato constituíram um espaço profissional no período. No entanto, há de se pensar esse processo como algo também complexo. O estabelecimento de uma programação musical e, portanto, de trabalho para profissionais da música aconteceu de forma lenta e gradual. Em certa medida, até a plena profissionalização das emissoras¹⁵⁷, o ambiente radiofônico detinha caráter amador, quando muitas vezes os músicos em geral tinham outros empregos além dos musicais. Mesmo assim, a radiofonia, em grande medida, apoiava grupos instrumentais em suas programações. Grupos regionais de choro, bolero e dos mais variados estilos encontravam na cena radiofônica possibilidades de trabalho, aprendizado e troca musical, constituindo-se assim um polo que favorecia o surgimento de redes de sociabilidade entre os músicos em torno das emissoras de rádio.¹⁵⁸

¹⁵⁵ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. El espectáculo público de las “maquinas parlantes”. Fonografía en São Paulo, 1878-1902. **Ensayos: Historia y Teoría del Arte**. Bogotá, v. 22, n. 35, p. 109-132, 2018.

¹⁵⁶ Petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

¹⁵⁷ O processo de estabelecimento do rádio no Brasil deve ser pensado a partir dos vínculos entre Estado e política. Fazendo coro com outras experiências latino-americanas, a radiodifusão brasileira tem em sua história a política como eixo determinante em sua consolidação. São Paulo, por exemplo, teve no rádio um instrumento de importância central após o período de 1932, quando, além de entreter, era centralmente um mecanismo de informação. Ver: MORAES, J. G. V. de. Rádio e música popular nos anos 30. **Revista de História**. São Paulo, n. 140, p. 75-93, 1999. TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo: 1924-1934**. São Paulo: Sec. de Estado da Cultura, 1990. COELHO, Patrícia. Os pioneiros do rádio e os desafios da regulamentação da radiodifusão no Brasil dos anos 1920. **Revista Brasileira de História da Mídia**. São Paulo, v. 3, n. 1, 2014.

¹⁵⁸ PRANDO, Flavia Rejane. **O mundo do violão em São Paulo: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932)**. Tese (Doutorado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Em certo sentido, no que diz respeito às transformações na experiência audiovisual, o mesmo pode ser dito do cinema. Novas formas artísticas e de fruição passaram a ocupar espaços na cidade de São Paulo. Ao lado dos teatros de revista e cafés-concerto, concorriam as pequenas salas de exibição cinematográfica, que expressavam as transformações técnicas e mecânicas vividas no ambiente fílmico. Contudo, à particularidade dessas formas artísticas ainda se somava a necessidade de música ao vivo. Os filmes exibidos, sem exceção, eram mudos. Para maquiar o ruído dos aparelhos reprodutores, manter o público entretido e atento, eram frequentemente adotadas trilhas sonoras para acompanhar a exibição. Essas trilhas faziam-se ouvir pela execução simultânea ao filme, a partir da música ao vivo, tocada por pequenos grupos de instrumentistas ou acompanhamentos solos de piano. Esse quadro manteve-se estável por anos, até que o progresso técnico permitiu, com o auxílio da captação e gravação de áudios, que os filmes passassem a contemplar a experiência audiovisual completa, com isso, não mais requerendo a presença de músicos nas salas de exibição.

As imediatas consequências foram o desvanecimento gradativo dos postos de trabalho musicais nas salas de exibição de filmes. A questão foi anunciada em sessão plenária da Câmara Municipal de São Paulo. Por ocasião, o líder da casa, Ulysses Coutinho, no dia 11 de agosto de 1929, apresentou em sua palavra um documento peticionado por músicos paulistas, membros do Centro Musical Carlos Gomes. Acompanhado de 700 assinaturas, o texto lido anunciava que empresas responsáveis pela exploração de entretenimento, sobretudo cinematográficas, estavam acabando com postos de trabalho dos músicos que acompanhavam as trilhas sonoras nas salas de exibição. Àquela altura, estimava-se que as medidas atingiam cerca de 3.000 músicos.¹⁵⁹

Pelo exposto, notam-se algumas faces do progresso técnico que conduziu os diversos processos da industrialização paulista. O setor do entretenimento ganhou contornos tecnológicos, e com isso novas formas de fruir, viver e trabalhar a arte inauguraram-se na capital. Assim, enredando as dimensões históricas da formação e consolidação de um mercado, é possível verificar que a fonografia, a radiofonia e o cinema atuavam como protagonistas na consolidação de associações comerciais e das transformações sentidas no campo de atuação profissional dos músicos.¹⁶⁰

Olhando especialmente as dimensões estruturais da metamorfose tecnológica vivida no período, é sensível notar que, à medida que a mecanização das operações artísticas entrava

¹⁵⁹ Cf.: FOLHA DA MANHÃ. São Paulo, 11 ago. 1929, p. 9.

¹⁶⁰ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada**. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 25.

em cena, o trabalho ao vivo, principalmente dos músicos, tornava-se dispensável.¹⁶¹ No cenário desenhado, somavam-se a tais problemas setoriais questões relativas ao cotidiano do trabalho musical. Afirmando que a cultura musical do país estava intimamente ligada às condições e aos postos de trabalho para músicos profissionais, uma das causas que deveriam ser debatidas era a da falta de perspectiva de trabalho. Em outras palavras, Belardi procurava articular a ideia de que uma cultura nacional musicalmente engajada dependia essencialmente de músicos amparados, protegidos e, efetivamente, trabalhando.

[...] quando se restringem as possibilidades e as oportunidades de trabalho, forçosamente está-se contribuindo em maior ou menor escala para o rebaixamento do nível cultural. Si tal cousa é verdade para a cultura em geral, ela o é ainda mais palpavelmente para a música que exige dos seus cultores dedicação, persistência, prática constante e metódica, condições essas que somente a qualidade de profissional exclusivo pode oferecer suficientemente. É esta a razão por que o profissional da música tem que ser somente músico, tratar somente de música, viver somente da música e para a música, a fim de que possa ser um verdadeiro músico como precursor da cultura nacional.¹⁶²

Seria, portanto, a restrição às oportunidades de trabalho a principal ameaça para o nível da cultura artística do país, em especial a música, arte que, segundo o interlocutor, depende de empenho profissional não só na realização de apresentações, mas ao cabo de toda a jornada formativa, demandando horas de estudo, método e comprometimento. Por essa razão, enfatizou a importância da prática exclusiva da atividade para aqueles que se dedicassem ao ofício da música.

Assim, analisando a estrutura argumentativa, é possível identificar o recurso retórico de que o autor lança mão buscando condicionar a cultura nacional ao pleno apoio às condições concretas de trabalho artístico. O que também se tornou flagrante em sua escrita, talvez sem a plena consciência da posição, foi a particularidade histórica de um período em

¹⁶¹ A particularidade das transformações históricas que inserem o mundo do entretenimento nas dinâmicas do desenvolvimento das forças sociais de produção coloca uma questão central no debate que é o estatuto precário do trabalho artístico. A condição ou estatuto de precariedade assume um contorno histórico que toma forma na segunda metade do século XX, mas é no bojo do incipiente alvorecer capitalista no mundo das artes que se lançam os elementos que o estruturam. Ver também: MENDER, P. M. **Retrato do artista enquanto trabalhador: Metamorfoses do capitalismo**. Roma Editoria: Lisboa, 2005. SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, v. 16, n. 30, 2011. COUTINHO, Amanda. Teorizações do trabalho imaterial: a produtividade do artista no mundo do trabalho. **Cadernos Cemarx**. Campinas, n. 8, p. 49-64, 2015. NORMANHA, Ricardo. Sob o domínio do capital: a precariedade do trabalho artístico nas indústrias culturais. **Novos Rumos**. São Paulo, v. 57, n. 1, p. 131-146, 2020.

¹⁶² Petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

que o nível de desenvolvimento das forças produtivas sociais requeria um aprimoramento técnico tal qual se explicasse a rígida divisão social e exclusiva do trabalho.¹⁶³

Dessa maneira, se a necessidade de aprimoramento individual e coletivo pode ser explicada, em alguma medida, pelo momento histórico vivido, em que se dedicar somente à música era uma condição decisiva para o desenvolvimento da cultura nacional, também se somavam ao panorama outros dois pontos. O primeiro diz respeito à pouca atratividade de uma profissão que sofria da sazonalidade na prestação de serviços, mas que, por outra mão, demandava destreza e preparo performático do profissional. O segundo ponto tem como foco a escassez relativa de alguns instrumentos para compor as orquestras sinfônicas.

Com a constatação desse quadro doloroso dos músicos brasileiros, chegamos à conclusão que, si hoje já se torna difícil a constituição de uma orquestra sinfônica de número mais ou menos considerável de professores, pelas dificuldades de encontrar certas especialidades de instrumentistas, como arpa, fagote, óboe e mesmo outros instrumentos de sopro e cordas, dentro de mais alguns anos essas dificuldades serão então intransponíveis, pois que nos dias presentes e nas condições profissionais da atualidade, ninguém terá coragem de se dedicar anos e anos a fio ao estudo de uma especialidade pouco comum, para se ver mais tarde sem serviço e com todo o seu esforço sem recompensa.¹⁶⁴

O diagnóstico atestava que a ausência de instrumentistas limitava a formação de quadros para a composição de grandes orquestras sinfônicas. O tom dramático da narrativa ocultava, até certo ponto, um olhar crítico ao processo formativo dos músicos de orquestra. É certo que, sem expectativa alguma por recompensa material, o panorama de escassez profissional tornar-se-ia justificável. No entanto, um olhar mais amplo sobre a questão pode sugerir novos flancos para questionar a narrativa proposta.

Nesse sentido, cabe questionar aquilo que o próprio documento apontava quanto à falta de certas especialidades instrumentais para a cidade de São Paulo no período. Em outras palavras, trata-se de historicizar os sentidos da escassez descrita, suas possíveis causas e sintomas. Assim, observando a atuação de duas das principais orquestras paulistas entre o final dos anos 1920 e início dos anos 1930, percebeu-se pelos nomes contidos nas notas de programa que muitas vezes eram os mesmos músicos atuando por agremiações diferentes.

¹⁶³ A necessidade de atuação exclusiva no campo da arte pode ser explicada, entre outros fatores, pela dimensão técnica atingida em determinado momento histórico. A essa complexidade somam-se as formas como a própria sociedade se organiza, a divisão do trabalho e as condições de produção. Ver: MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 380-381.

¹⁶⁴ Petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

Pelo apontado nos concertos analisados, o número de músicos das orquestras girava entre 70 e 80 integrantes, sendo que esses profissionais eram em sua maioria instrumentistas de cordas.

Frente aos dados cotejados com os argumentos da petição, pode-se perceber que, em geral, instrumentos como harpas, oboés e fagotes, citados como sintomas da escassez, eram normalmente notados em menor número nas apresentações analisadas. Em algumas ocasiões, algumas especialidades nem sequer eram requeridas às récitas. Nesse caminho, é possível indagar: eram poucos os postos de trabalho ou era o número de músicos de orquestras diminuto frente à demanda da cidade? Já sobre os processos de formação e escassez de especialidades instrumentais, o espectro de análise torna-se mais amplo, a partir de questões que variam desde o repertório a ser executado ao número de professores especialistas na cidade e mesmo o interesse de um público para o aprendizado da habilidade.

Mário de Andrade, atuando como escritor contumaz entre as décadas de 1920 e 1940, ofereceu um panorama de nuances a respeito da cena musical paulistana. Era professor de piano, estética e história da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, além de pesquisador, crítico e musicólogo, facetas profissionais que o colocavam como ramal decisivo na leitura das complexas tramas musicais. Os discursos que produziu enquanto professor paraninfo para a ocasião dos formandos na escola de música oferecem possibilidades analíticas do cenário.

Em 1935, numa dessas ocasiões, discursou que a cidade vivia tempos pouco favoráveis à cultura musical. Dizia com isso que o aprendizado da música estava pouco interessado em uma esfera além do domínio técnico do instrumento. Apontava a importância de romper com os grilhões elitistas da música, de forma a torná-la de amplo interesse público. Mais do que isso, sinalizava a importância de aportes estatais para com a criação e manutenção de um cenário que contemplasse todo um plano de educação, formação e profissionalização da música enquanto atividade.¹⁶⁵

A essa altura, Andrade pronunciava-se tendo vivido o primeiro ano como diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, cargo que ocupou até 1938.¹⁶⁶ E, por gozar de posição privilegiada, observou tensões e jogos de interesses, nos quais até mesmo a própria organização dos músicos era questionada quando retoricamente perguntava se “poderemos consertar artisticamente a condição das nossas orquestras enquanto as exigências sindicais

¹⁶⁵ Cf.: ANDRADE, M. Oração de Paraninfo - 1935. **Pro-Posições**. Campinas, v. 16, n. 1, p. 261-270, 2016.

¹⁶⁶ Cf.: OLIVEIRA, F. V. de. Intelectuais, cultura e política na São Paulo dos anos 30: Mário de Andrade e o Departamento Municipal de Cultura. **Plural - Revista de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 12, p. 11-20, 2005.

tornam impossível a constituição de orquestras novas e os próprios músicos se recusam a concurso?”¹⁶⁷.

Assim, ao apontar certa dissonância em relação a como enxergava as entidades sindicais em torno da música de concerto, a palavra de Mário de Andrade contribui para que se percebam perspectivas distintas, contraditórias e, em certo sentido, rivais. Mais adiante, ao abordar a posição relatada pela comissão de avaliação do documento, retornar-se-á a esse ponto. Contudo, conforme já apontado (ver Capítulo I), as críticas que circulavam sobre os espetáculos musicais muitas vezes alegavam sintomas de baixa qualidade artística, somados a um certo desequilíbrio ou ausência instrumental, problemas provavelmente ligados a uma mesma causa também nas décadas posteriores ao documento ora analisado.

Mesmo em meio a incertezas, tensões políticas e culturais, a petição apresentava um quadro com propostas de solução àquilo que enxergava como os problemas para a cultura musical nacional.

Quadro 4 - Fragmento da petição dos músicos de São Paulo para o Governo Federal, 1940.¹⁶⁸

- 1º- Nas radio-difusoras de 1a. classe, (sendo a classificação pela potencia do transmissor) orquestras de 18 professores ou mais, durante 3 horas diárias no mínimo
- Nas radio-difusoras de 2a. classe, orquestras de 12 ou mais, durante 3 horas no mínimo.
 - Nas radio-difusoras de 3a. classe, orquestra de 7 professores ou mais, durante 2 horas no mínimo.
- 2º- Orquestra de 10 professores no mínimo nos grandes cinemas lançadores de filme das cidades de mais de 200 mil habitantes, para execuções nos intervalos, durante 15 minutos no mínimo.
- Orquestra de 7 professores no mínimo, nos cinemas centrais, não lançadores de filmes nas cidades de mais de 200 mil habitantes e nos lançadores de cidades de mais de 100 mil e menos de 200 mil.

¹⁶⁷ ANDRADE, M. Oração de Paraninfo - 19351. **Pro-Posições**. Campinas, v. 16, n. 1, p. 261-270, 2016, p. 268.

¹⁶⁸ Acervo CPDOC - Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

O documento apresenta uma perspectiva de diagnóstico das contradições que se impunham ante o avanço tecnológico, a dimensão de progresso, o fenecimento de postos de trabalho em teatros e salas de exibição cinematográfica e o mecanismo da radiodifusão. Logo, as propostas de resolução dos problemas identificados respondiam aos limites e às possibilidades impostos pelas condições históricas daquele momento.

Assim, analisando os planos delineados pelos líderes musicais, identifica-se que as propostas arroladas tinham na radiodifusão e no cinema suas principais estratégias argumentativas. Isso pode apontar que, não obstante a situação degradante das condições de trabalho, os músicos acreditavam na possibilidade de gestão e controle do trabalho artístico musical sem tensionar contra as transformações tecnológicas que eram sentidas na cidade, de forma cada vez mais intensa, desde as décadas anteriores. Propunham-se, dessa forma, medidas que buscassem conformar a situação limitante dos grupos musicais que se deixava entrever no horizonte operacional das rádios e dos cinemas. Num exercício de especulação, Belardi sugeria um cenário no qual a música ao vivo dividiria espaço com os avanços da fonografia, as trilhas sonoras e os costumes advindos dos novos formatos de vivenciar a cultura comunicacional do país.

Ao propor ao governo um sistema de regulação em que um número mínimo de músicos nos agrupamentos orquestrais fosse lastreado por uma ideia de envergadura financeira do estabelecimento radiofônico e cinematográfico, além das medidas de amparo, sinalizava-se o consenso dos músicos com as práticas de Vargas nas formas de aparelhamento e cooptação dos meios difusores comunicacionais. Tenha-se em mente que, desde o ano de 1931, a radiodifusão passava por uma guinada à regulamentação praticada pelo Estado. Somente o governo provisório, até 1934, já havia lançado os seguintes decretos:

- 1) 20.047, de 27 de maio de 1931, que “regula a execução dos serviços de radiocomunicações no território nacional”;
- 2) 21.111, de 01 de março de 1932, que “aprova o regulamento para a execução dos serviços de radiocomunicação no território nacional”;
- 3) 24.651, de 10 de julho de 1934, que “cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural”; e,
- 4) 24.655, de 11 de julho de 1934, que “dispõe sobre a concessão e a execução dos serviços de radiodifusão e dá outras providências”. Este decreto foi alterado pelo Dec. 24.772 em apenas uma alínea, referente ao valor das concessões, que foi reduzido de 50% para um terço do valor das instalações das operadoras.¹⁶⁹

¹⁶⁹ JAMBEIRO, Othon (et al.). Regulação da Radiodifusão: a concessão de frequências no Governo Provisório de Vargas (1930-1934). *Revista Electrónica Internacional de Economía de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación*. São Cristóvão - SE, v. 2, n. 3, 2000, p. 101.

Os mecanismos de regulação da radiodifusão respondiam aos impulsos históricos da irrefreada expansão capitalista, tendo no rádio um mecanismo potencializador da esfera econômica, pelo seu poder de ampla comunicação e comercial, e até de estratégias políticas. É, inclusive, sob esse ponto que pode ser entendido não só o aparelhamento radiofônico, mas boa parte dos instrumentos de comunicação, incluindo também o cinema, como estratégia de ampliação dos mecanismos de educação, propaganda e poder exercidos pelo governo a partir de 30.

Assim foi que, em 1932, propôs o governo a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), que seria consolidado apenas em 1936. Diferentemente da proposta para a radiodifusão¹⁷⁰, o processo de desenvolvimento do cinema articulava-se com um projeto de verve mais ambiciosa praticado pelo Governo Federal. Enredavam-se nesse itinerário elementos que propunham uma ideia de identidade nacional, pautada, de um lado, pela criação de símbolos nacionais, que, como será visto, buscava cooptar as mais diversas frentes de manifestações artísticas, do cinema à música, mas também, num sentido nacionalista, procurava nutrir a própria produção cinematográfica brasileira. A esse ponto se aplicaram certas medidas, como a de obrigatoriedade de inclusão de filmes nacionais nas salas de exibição.¹⁷¹

Veja-se, portanto, que as propostas dos músicos paulistas tinham estrategicamente um aceno em busca de consonância com as medidas que o governo vinha direcionando para o ambiente cultural, da comunicação e do entretenimento. Mais do que isso, é possível vislumbrar que, entrando por essa brecha, surgia um movimento de aproximação política praticada pelos líderes musicais.

Ao fazer a V. Excia. as sugestões acima expostas, este Sindicato o fez desincumbindo-se de uma importante missão em que toda a classe deposita a sua esperança de dias menos amargos no exercício da profissão. E nós estamos certos de que essa esperança não será em vão, pela confiança que os trabalhadores nacionais de todos os ramos, intelectual, ou manual, tem muito justamente sabido depositar na serena, firme e patriótica administração de V. Excia. Aproveitamos esta oportunidade para expressar a V. Excia. a profunda simpatia e devotamento da classe musical paulista.

¹⁷⁰ O tema da radiodifusão ganhou uma especial projeção durante o período de tensões entre Vargas e a oligarquia paulista. O processo que culminou no levante paulista contra Getúlio Vargas em 1932 foi um mecanismo potencializador dos meios de comunicação, sobretudo para o estado de São Paulo. Cf.: RIGO, Joanir Fernando. A locomotiva do tempo da história: o rádio durante o primeiro governo de Getúlio Vargas – 1930 a 1945. *Revista Jurídica da UFERSA*. Mossoró - RN, v. 6, n. 11, p. 23-38, 2022.

¹⁷¹ Cf.: SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008. PEREIRA, Lara Rodrigues. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas: debates e circulação de ideias. *Cadernos de História da Educação*. Uberlândia, v. 20, n. 1, 2021.

No desfecho do documento fazia-se um último apelo. O horizonte de expectativas desenhado buscava um futuro próspero para os profissionais da música. Com isso, contava-se com a sensibilização do Governo Federal para que não só o quadro descrito, mas principalmente as medidas sugeridas encontrassem eco frente ao poder executivo. A estratégia discursiva alinhava ainda as expectativas dos músicos com as dos “trabalhadores nacionais de todos os ramos” como forma de sinalizar direção, unidade e apoio ao governo, quase como uma contrapartida. Esse ponto pode ainda ser sentido num último ato no qual anunciava-se “a profunda simpatia e devotamento da classe musical paulista”¹⁷² para com Getúlio Vargas.

Não se sabe, no entanto, se a petição chegou a ser lida por Vargas. Ainda assim, é possível intuir que o conteúdo, sobretudo nessa parte final do documento, buscava evidenciar respeito, admiração e devoção por parte do segmento dos músicos paulistas. Tentando tecer um fio analítico para esse desfecho, vale lembrar alguns elementos que nortearam a gestão Vargas durante o primeiro ato de seu governo.

Os anos 1930 foram marcados, de forma decisiva, por uma sucessão de conjunturas nos eixos da política, economia e cultura. As imbricações desses eixos podiam ser notadas nos discursos do presidente, associados às formas jurídicas que expressavam as suas deliberações, somados ainda às composições ministeriais e secretarias, um aparelhamento do Estado jamais visto na história do Brasil até aquele momento. Os sentidos da administração federal iam se conformando em torno de elementos que buscavam construir-se a partir de ideias como identidade, integração nacional e expansão territorial, tratando-se de mecanismos de controle. Um dos fatores capazes de indicar essas mudanças de direção é a composição ministerial, que tinha na direção varguista uma flagrante ação na constituição de quadros técnicos, intelectuais e aderência às pastas.

É nesse sentido que a próxima seção discutirá a resposta enviada pelo governo ao documento ora analisado. Historicizando a composição da comissão que redigiu um parecer técnico para o quadro e as solicitações analisadas, pretende-se problematizar os processos políticos, históricos e culturais por trás das ações tomadas entre os agentes envolvidos.

¹⁷² Os primeiros anos de 1930 foram o pano de fundo de um movimento dissidente praticado pela oligarquia paulista em declarada oposição ao governo Vargas. A nomeação de interventores estaduais por parte do Governo Federal criou tensões políticas que culminaram numa tentativa, frustrada, de autonomia jurídica e constitucional do Estado de São Paulo em relação à federação. O possível ressentimento paulista pode explicar uma série de ações de possível reaproximação de Vargas em relação às oligarquias paulistas. Daí, é possível intuir que o clamor pelo presidente expresso no documento era uma tentativa de aderir a esse movimento a partir da parte contrária, em que uma liderança, mesmo que de pequena representação, acenava pela simpatia do chefe de Estado.

3.3 MÚSICA, ESTADO E A CULTURA: ENTRE SUBVENÇÃO, CARIDADE E CONTROLE

Onze de julho do ano de 1940. Assinando um ofício timbrado pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão que respondia à pasta do Ministério da Educação e Saúde, Roquette Pinto fazia cumprir uma solicitação ministerial. Havia pouco mais de um mês, uma petição submetida pelo Centro Musical de São Paulo direcionada ao presidente da república sensibilizou parte da esfera do poder executivo. Na ocasião, o Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema convocou uma comissão técnica para avaliação e composição de parecer. Cumprindo com a solicitação de Capanema, o ofício que se apresentava como folha de rosto trazia o seguinte conteúdo:

Senhor Ministro,
Tenho a honra de restituir a V. Excia o memorial do Sindicato “Centro Musical de São Paulo” apresentado ao Sr. Presidente da República e submetido por V.Excia ao exame de uma comissão composta dos Srs. Sá Pereira, Mário de Andrade e Roquette Pinto.
A referida comissão cumpriu o despacho de V. Excia e depois de examinar o memorial do Sindicato “Centro Musical de São Paulo” lavrou o incluso parecer que vai assinado por todos os seus membros. Foi relator o Sr. Mário de Andrade.
Queira V. Excia aceitar os protestos de minha elevada estima e alta consideração.¹⁷³

O parecer técnico era composto de três laudas. Redigido por Mário de Andrade em folhas timbradas da Escola Nacional de Música no dia 8 de julho de 1940, contava ainda com a assinatura dos membros da referida comissão. Uma análise preliminar do documento, sem adentrar efetivamente a argumentação estabelecida pela comissão, sugere questionar o lugar da música pela perspectiva do Estado. Notem-se, assim, as características que marcam os documentos oficiais, os protocolos e os timbres identificados nas folhas de rosto que carregam, por exemplo, a marca do Instituto Nacional do Cinema Educativo.

¹⁷³ Ofício do parecer técnico em resposta à petição dos músicos de São Paulo, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

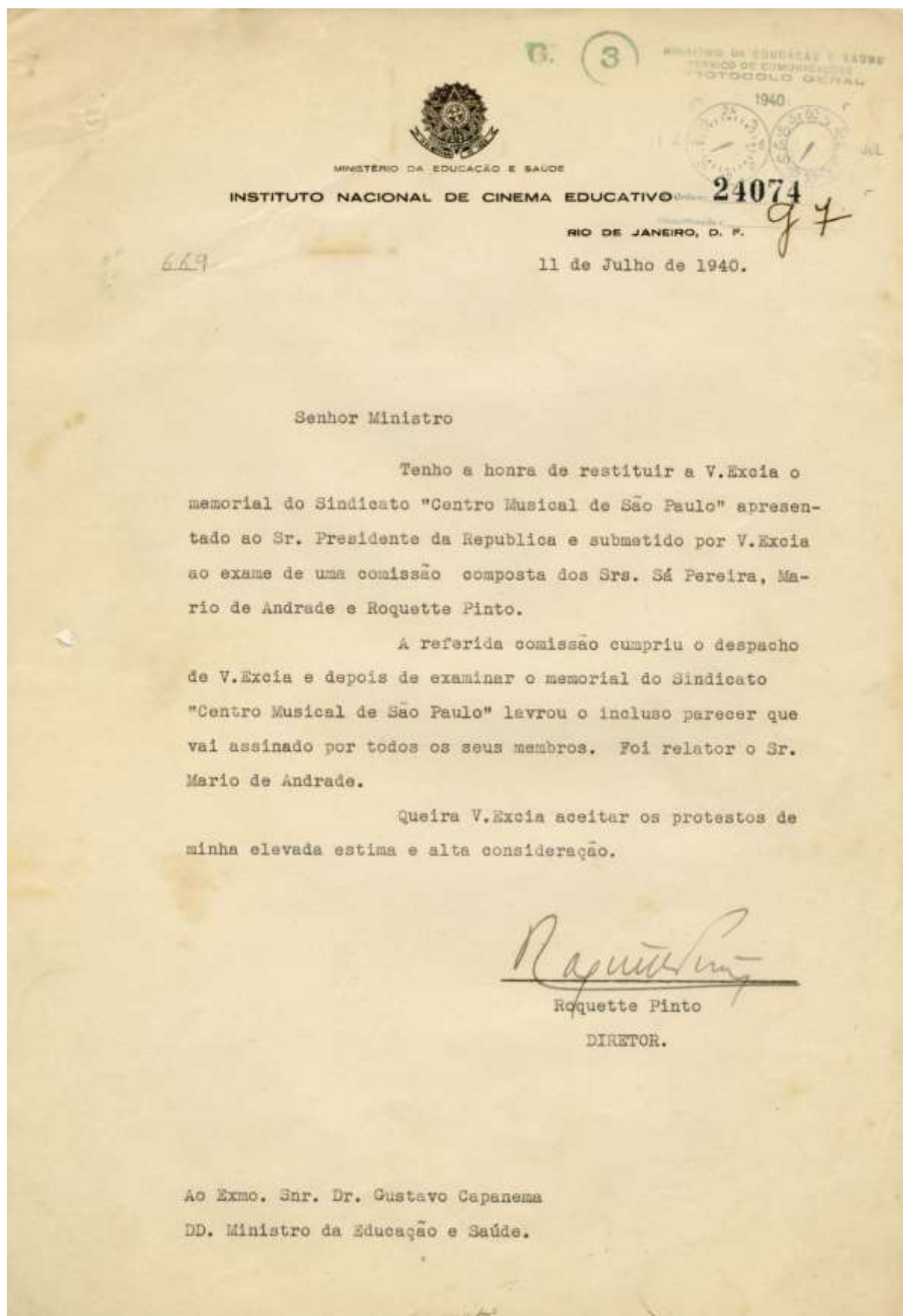


Figura 20 - Ofício sobre parecer técnico em resposta à petição dos músicos de São Paulo, 1940.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Acervo CPDOC - Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

O órgão em questão respondia diretamente ao Ministério da Educação e Saúde. Foi criado no ano de 1937 e tinha como principal objetivo mediar, articular e promover o cinema como instrumento educacional.¹⁷⁵ Sua idealização expressava parte das ambições da ação política do seu diretor e fundador Edgard Roquette-Pinto. Mediador cultural de ampla abrangência no cenário brasileiro, Roquette-Pinto foi médico e antropólogo com atuação decisiva para os mecanismos culturais nacionais, sobretudo no que tangia às primeiras experiências do rádio e do cinema brasileiros. Desde as primeiras décadas do século XX, envolveu-se em parte das expedições empreendidas pelo interior do Brasil encabeçadas pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, a assim chamada Comissão Rondon¹⁷⁶. As experiências vividas na ocasião possibilitaram o armazenamento de conteúdo sonoro e imagético, que viria a compor o acervo do Museu Nacional, instituição em que lecionou e que dirigiu entre os anos de 1910 e 1920. Assim, por meio de sua articulação entre as tais instâncias federais, objetivando o uso da imagem e do cinema como recursos decisivos para um projeto pedagógico da nação, a atuação de Roquette-Pinto tornou-se decisiva para a instrumentalização do aparato cinematográfico.¹⁷⁷

O quadro desenhava-se de uma maneira peculiar. Uma petição de músicos paulistas fora direcionada ao Governo Federal, encaminhada ao Ministério da Educação e Saúde e, internamente, ao Instituto Nacional do Cinema Educativo. Por que o trâmite interno seguia tal fluxo? Como o Estado, pela atuação do INCE, poderia propor algum tipo de resposta ou respaldo técnico ao cenário descrito pelas lideranças musicais no documento? As evidências documentais levam ao entendimento de que a alternativa proposta passara pela criação de uma comissão que, além de Roquette Pinto, assinando como diretor do Instituto, contava ainda com os nomes de Sá Pereira e Mário de Andrade.

Antônio Leal de Sá Pereira foi pianista, compositor e professor de música. Baiano de Salvador, teve sua jornada formativa consolidada em grande parte sob domínios europeus. Após quase 20 anos de estudos entre cidades alemãs e francesas, o pianista retornou ao Brasil com a função de diretor artístico no Conservatório de Música de Pelotas, no ano de 1918.¹⁷⁸

¹⁷⁵ SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008, p. 34-35.

¹⁷⁶ Cf.: MACIEL, Laura Antunes. **A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”**. Madrid: Univ Pontifica Comillas, 1998.

¹⁷⁷ Cf.: CATELLI, Rosana Elisa. Roquette-Pinto e a Comunicação: registro, visualização e internalização da cultura. **Revista Brasileira de História da Mídia**. São Paulo, v. 2, n. 1, 2013.

¹⁷⁸ Cf.: CORVISIER, Fátima Monteiro. A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira. **Revista do Conservatório de Música**. Pelotas, n. 4, 2011.

Sua atuação na direção do conservatório gaúcho combinava-se com a difusão de ideias musicais que iam além das aulas. Sá Pereira, além de colunista musical na imprensa, correspondia-se com Mário de Andrade, com quem debatia ideias, ações e estética musical. O laço que mantinham atado a partir da música culminou em uma parceria que tomaria forma editorial no ano de 1923, quando juntos dirigiram a revista *Ariel*.¹⁷⁹ A revista existiu durante um ano e tratava de expressar um diálogo musical por meio de perspectivas modernistas.

A parceria gestada nos anos 1920 entre os dois promotores culturais teria uma nova resultante, dessa vez na proposta de reforma curricular e pedagógica para o Instituto Nacional de Música (INM) em 1931. O aporte da rede entre esses músicos intelectuais contava também com a participação do diretor da escola, músico e compositor carioca Luciano Gallet (1893-1931). Empossado em 18 de dezembro de 1930, é possível que a figura de Gallet representasse uma das inúmeras facetas que se expressaram a partir do golpe de Estado realizado por Getúlio Vargas em 1930¹⁸⁰. Isso se deve ao fato de o nome do músico ter sido indicado como interventor para a direção do instituto à revelia das disposições dos regimentos internos.¹⁸¹

Assim, o projeto de reforma do Instituto Nacional de Música foi ponto culminante das tensões que se travaram entre o corpo docente e os reformadores. Por um lado, uma ala mais conservadora era avessa à proposta que procurava redimensionar o ensino da música no instituto, aliando-se a um caráter mais interdisciplinar. A ala progressista, identificada pela presença dos modernistas em questão (Andrade, Sá Pereira, Gallet), buscava introduzir aspectos amplos da cultura brasileira no processo de formação. Por outro lado, o aspecto “interventor que não respeitou a burocracia interna da instituição” promovia tensões intestinas de caráter político.

¹⁷⁹ Cf.: TONI, F. A primeira fase de *Ariel*, uma revista de música. **Revista Música Hodie**. Goiânia, v. 15, n. 1, 2016. DOI: <10.5216/mh.v15i1.39605>. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/39605>>.

¹⁸⁰ DEMIER, Felipe. **O longo bonapartismo brasileiro** (1930-1964): um ensaio de interpretação histórica. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

¹⁸¹ CARDOSO, André. Concertos sinfônicos na Escola de Música da UFRJ – Parte I - Do Conservatório ao Instituto Nacional de Música: a criação da Orquestra do INM. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 97-119, 2018, p. 114-115.

Nesse sentido, o episódio da reforma do INM aparece como uma pista para se compreender como, na prática, o sentido da comissão ora presidida por Roquette Pinto e composta por Mário de Andrade e Sá Pereira expressava mais do que mera circunstancialidade, afinal tratava-se de uma rede de músicos intelectuais que se correspondiam, articulavam e debatiam projetos havia pelo menos 20 anos. Se numa estratégia sagaz o governo Vargas, por meio da estrutura que contava com o Ministro Gustavo Capanema na linha de frente, buscava compor essa operação de intelectuais da música, contradições e polêmicas se completavam no enredar desses processos.

Mário de Andrade, músico, escritor, professor e crítico de arte, por sua vez, completava a comissão responsável por tratar do caso dos músicos paulistas. Ele acumulava também a função de redator, possivelmente explicada por sua trajetória e pela posição que ocupava no momento do episódio, a de professor e diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal no Rio de Janeiro. A condição dessa posição, que foi assumida em 1938, era a expressão concreta de um período rico em contradições na operação do Estado com relação à esfera artística. O autor, que naquele momento compunha uma comissão destinada a avaliar problemas estruturais da esfera musical, já acumulava um repertório de experiências de natureza semelhante ao longo dos anos da década anterior.

Os anos 30 marcaram um período de conturbações políticas no país, captadas em nuances pela trajetória de Mário de Andrade. Como contumaz escritor, contribuía com crônicas jornalísticas a respeito da recepção do povo paulista ao presidente Getúlio Vargas¹⁸²; também por meio de suas correspondências era possível captar as divergências de perspectivas que acabaram por levá-lo a um envolvimento com o movimento paulista de 1932. Mas foi possivelmente por sua atuação na esfera pública que ganhou uma maior projeção para com os interesses do Governo Federal. Durante os anos de 1935 e 1938, esteve

¹⁸² ANDRADE, Mário de. Dinamogênicos Políticas. In: Idem. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

à frente da direção do Departamento Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, projeto que marcou substancialmente o subsídio público para as esferas de arte, educação e recreação na cidade. No entanto, para além das esferas concretas de transformação da cidade, o Departamento de Cultura também sinalizou um rearranjo político no circuito e nas redes de comunicação do então diretor. Daí é possível depreender a aproximação de Mário de Andrade com as instâncias mais próximas do Governo Federal, já que desde a sua nomeação para diretor do Departamento de Cultura, realizada pelo prefeito Fábio Prado¹⁸³, esteve mais intimamente ligado aos interesses e discussões políticas.

Em 1938, Andrade foi destituído do cargo na direção do departamento e imediatamente alocado como professor na Universidade do Distrito Federal no Rio de Janeiro. Passava então a ocupar uma posição fisicamente mais próxima dos redutos do poder de âmbito federal, intensificando suas relações com novas estruturas e agentes políticos.

Dessa maneira, entende-se que a formação da designada comissão respondia a critérios baseados não apenas nas trajetórias intelectuais de seus membros, mas sobretudo nas suas atuações diretas em assuntos de arte e cultura, que aparentemente despertaram sensível interesse por parte do Governo Federal. Passando para a esfera da análise conteudística que resultou no produto de tal empenho, espera-se questionar a compreensão e leitura da problemática da música pelo governo a partir da expressão do grupo de trabalho formado.

¹⁸³ Fábio Prado assumiu a prefeitura da cidade de São Paulo em 1934 a partir da nomeação de Armando Salles de Oliveira como interventor do Estado realizada por Getúlio Vargas. Esse movimento constituiu um rearranjo nas relações e determinações políticas para São Paulo, que saiu derrotado do entrave constitucionalista de 1932. Ver: MONTEIRO, Luciano. **Para uma ciência da brasilidade:** a institucionalização da pesquisa folclórica e etnográfica no Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). Dissertação (Mestrado em História das Ciências), Casa de Oswaldo Cruz - Fiocruz, Rio de Janeiro, 2014.

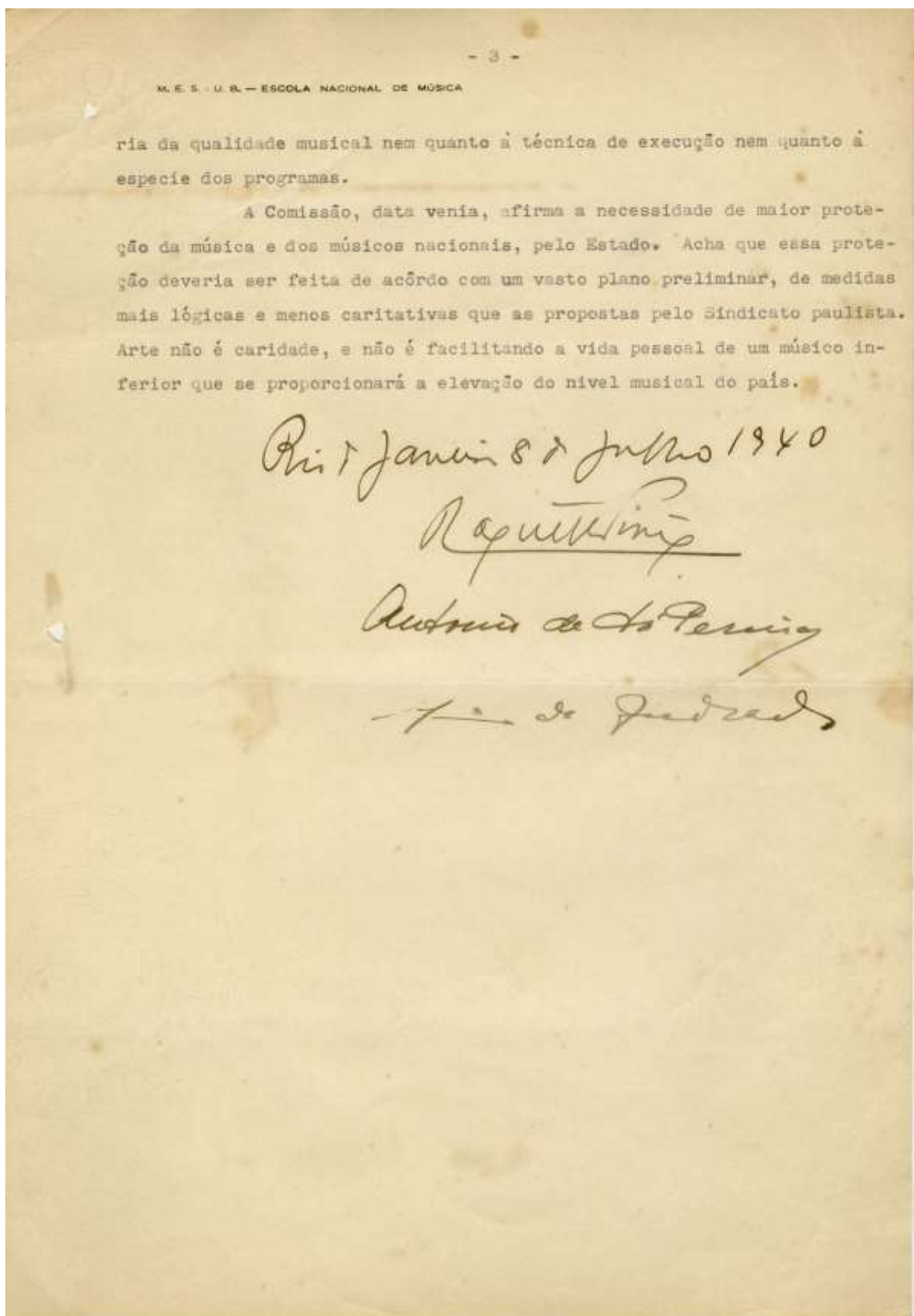


Figura 21 - Parecer técnico em resposta à petição dos músicos de São Paulo, 1940.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Acervo CPDOC - Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

Em posse, portanto, do ofício dirigido ao governo pelos músicos paulistas, Mário de Andrade, que, em certo sentido, gozava de uma posição privilegiada ante a situação, já que conhecia as redes e os sujeitos que encabeçavam o movimento de articulação vindo de São Paulo, começou a redação de resposta distinguindo objetivamente dois elementos enlaçados pelo ofício.

1º- proteção à música; 2º - proteção aos músicos. Que uma e outros devam ser protegidos pelo Estado é incontestável, mas da proteção de um destes dois elementos não decorre necessariamente a proteção ao outro. É neste sentido que o ofício do Sindicato paulista se perde numa certa confusão. Si (sic) a má situação da música nacional que ele descreve é verdadeira, já não o é tanto o corretivo que indica, pelo simples fato de o ofício partir de uma situação da música para uma proteção aos músicos. E esta confusão é tanto mais sensível que os itens da lei proposta a pags. 5 do ofício protege ostensiva e quasi (sic) exclusivamente os músicos de orquestra, que são apenas um dos fatores de musica, justo aquele que forma a imensa maioria dos musicos sindicalizados [sic].¹⁸⁵

A narrativa que empreendia buscava estabelecer claras fronteiras entre questões estéticas e estruturais. A ideia de proteção à música nacional estaria, assim, relegada ao âmbito de discussões estéticas, e não objetivamente inserida nos desafios cotidianos dos músicos de orquestra, esses claramente distinguidos pela observação do redator. Aliás, é por identificar as redes representadas por trás do documento que o autor esclarece decisivamente que a proposta de lei viria a tratar de um problema específico e de uma diminuta parcela de músicos sindicalizados.

Recorde-se que o ofício paulista buscava estabelecer regras bem definidas para o número de representantes das orquestras de rádio e cinema. Em outras palavras, é possível notar que a posição defendida por meio do parecer técnico buscava nuançar principalmente a ideia de músicos brasileiros e especificar aqueles que o documento encaminhado para o governo buscava proteger. Por meio de uma aparente sagaz depuração dos fatos, a comissão identificou que aquele era um grupo de profissionais sindicalizados, majoritariamente de orquestra e que não estavam necessariamente em condição de representar a classe musical em um sentido amplo. A questão que daí se depreende é que a ideia de classe musical designava um grupo de músicos muito específico. Em geral, eram os músicos de orquestra que gozavam de algum tipo de organização mais próxima da burocratização. A sindicalização, como foi visto anteriormente, amarrava certa ambição do fazer-se classe musical, muito embora se

¹⁸⁵ Parecer técnico em resposta à petição dos músicos de São Paulo, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

saiba de antemão que tanto a liderança como os quadros de músicos associados eram predominantemente trabalhadores das capitais, portanto de perfil urbano, e respondiam ao gênero da música de concerto. Tal itinerário encontrou certa validação da comissão ao reconhecer que os aparatos tecnológicos traziam uma contribuição ambígua e contraditória em torno do que se definia como os problemas da música e os problemas dos músicos de concerto.

É certo que com o aparecimento do cinema musicado a e da radiodifusão piorou muito a situação geral do músico de orquestra, principalmente a do pequeno músico das orquestrinhas elementares. Mas seria um verdadeiro desacerto inferir-se d'aí tenha piorado a situação da música, mesmo da música brasileira. Esta não sofreu, na verdade, nenhum colapso perceptível, com o advento da música mecânica. É possível mesmo afirmar-se que a boa música, *a música representativa da cultura*, só melhorou com o cinema e o rádio novos, porquanto o filme com a utilização de *orquestras legítimas* e o rádio com *a difusão dos discos de música erudita se converteram em verdadeiros elementos selectivos [sic] e culturais de boa [sic] música*. Si, sobretudo o rádio, abusa *impudicamente da falsa música popularesca*, tangos, marchinhas, fados e outros factores [sic] de *rebaixamento moral e cultural, haveria que legislar sobre o critério de organização de programas* e não sobre a realização prática destes mesmos programas.¹⁸⁶ (grifo meu)

Reconhecia, em certo sentido, que a condição de trabalho dos músicos havia piorado, fosse pela gradativa inserção do cinema falado ou mesmo pelo desenvolvimento da indústria fonográfica, que, com um maior repertório de discos a ofertar, também influenciou em alguma medida o cerceamento de postos de trabalhos musicais nas radiodifusoras. Por outro lado, o documento expressava uma dimensão positiva do aparelhamento tecnológico para a música no país. Pela perspectiva de Mário de Andrade, um novo circuito se abria para a música mediante a melhoria dos recursos instrumentais do cinema. A presente análise, no entanto, chama atenção para a radical discriminação operada pelo autor em torno de um debate estético da música que se apresentava pelas ideias positivistas destacadas no trecho citado, entre elas “música representativa da cultura”, “uso de orquestras legítimas”, “a difusão dos discos de música erudita se converteram em verdadeiros elementos seletivos e culturais de boa música”, bem como expressões que poderiam denotar uma degenerescência cultural, como quando atribuiu ao rádio o status de principal mecanismo impulsionador de certo rebaixamento cultural por meio da exposição “impudicamente da falsa música popularesca”.

¹⁸⁶ Parecer técnico em resposta à petição dos músicos de São Paulo, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

Para interpretar tais expressões, busca-se contextualizá-las em dois sentidos. A pensar a confluência dos tempos históricos que uniam a trajetória de pesquisa histórica e estética empreendida por Mário de Andrade a uma sistemática política cultural gestada ao longo dos anos 30, veja-se que o que estava em jogo tratava-se inclusive da arquitetura de um horizonte de expectativas a partir de um ambicioso projeto cultural. A jornada de pesquisa estética gestada ao longo da vida do autor inseriu-se num amplo cenário de debates sobre Brasil, cultura e identidade nacional.¹⁸⁷ Daí depreende-se a possível aderência que o colocava na rota de interesses da política cultural nacional conduzida, principalmente a partir de 1934, quando Gustavo Capanema assumiu o Ministério da Educação e da Saúde (MES), criado em 1930.

O ministro Capanema contou com nomes consagrados tais como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Anísio Teixeira, Fernando Azevedo, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, entre outros. A gestão Capanema foi marcada por um processo de construção institucional do campo da cultura. [...] O decreto que dispôs sobre os serviços do novo ministério criou o Departamento Nacional de Ensino e três departamentos na área da saúde. Os museus, as bibliotecas e as escolas de arte ficaram subordinados ao referido departamento. Em 11 de abril de 1931, por meio do Decreto nº 19.850, foi criado o Conselho Nacional de Educação cujos objetivos eram “elevar o nível da cultura brasileira” e entre as atribuições, promover e estimular iniciativas em benefício da cultura nacional; em outras palavras, acreditava-se que a população brasileira possuía um baixo nível cultural originado pela falta de acesso e conhecimento da produção artística e cultural erudita, cabendo ao governo reverter tal situação.¹⁸⁸

O cenário desenhava-se a partir de um conjunto de ações que tinham como esteio a relação técnica conduzida entre as estruturas burocráticas do Estado e os sujeitos que esse mesmo mecanismo elegia como intelectuais¹⁸⁹. De uma forma geral, o projeto que se ambicionava criar em torno da política cultural na era Vargas, principalmente aquele que se consolidou nos anos de 1930-1945, partia de premissas objetivas que ratificavam as ações de educar, vigiar e controlar o povo e a produção cultural. As deliberações que enredaram o universo musical seguiam nessa mesma direção. Logo, a atuação mais direta do governo

¹⁸⁷ Cf.: FREIRE, Breno Ampáro Alvares. **A construção da brasilidade**: apontamentos histórico-musicais na trajetória e obra de Mário de Andrade. São Paulo: e-Manuscrito, 2019.

¹⁸⁸ CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 16-17.

¹⁸⁹ Cf.: VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 1987. MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil: 1920-1945**. São Paulo: Difel, 1979.

varguista visava o controle de estruturas musicais, muito mais do que pensar políticas voltadas para o trabalho musical.

Elementos como a composição e a educação musical estiveram na rota dos interesses desse projeto, que tinha na cultura uma das formas de construir um ideal nacionalista: unificar e homogeneizar a nação em torno dos sentidos de um Brasil que seria construído à perspectiva do que se gestava dentro das estruturas governamentais. Foi assim que desde as propostas de reforma do Instituto Nacional de Música, passando inclusive pela criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), estruturam-se as políticas culturais voltadas à música.¹⁹⁰ Por fim, contudo, observa-se também que as demandas específicas dos trabalhadores da música passavam ao largo da atenção do governo.

Pondera o ofício que fazem enorme falta no Brasil bons instrumentistas de sopro. Isso é inegável. Atribue essa falta ao cinema musicado e ao radiodifusor de discos e propõe como solução do problema as pequenas orquestras indicadas acima. Tanto a atribuição como a solução nos parecem falsas. As orquestras pequenas não serão nunca uma escola para oboístas, trompistas e outros instrumentistas de sopro em madeira ou metal. Tanto mais que determinadas apenas pelo número de figuras e não em sua organização sinfônica, poderiam se constituir exclusivamente de cordas, sem o menor valor selectivo nem cultural, pois não são violinistas e violoncelistas que nos faltam. Pelo contrario eles abundam perigosamente, numa vasta confusão de valores. Deste angulo ainda, tanto o radio difusor de discos como cinema musicado vieram agir como elementos selectivos pois que a diminuição das orquestrinhas provocou necessariamente a concorrência para admissão as grandes orquestras sinfônicas do país, com o natural e justo afastamento dos instrumentistas musicalmente mais fracos. É, na verdade, nas bandas que se forma o instrumentista de sopro; e si desejamos a melhoria virtuosista deste instrumentista, os atos selectivos e protecionistas a fazer seriam exigir cursos musicais completos aos instrumentistas de sopro e propiciar a elevação do nivel técnico das bandas, quer civis, quer militares e das grandes orquestras sinfônicas.¹⁹¹

A saída para as questões relativas às condições de trabalho parecia tomar uma direção liberal, no sentido de que se autorregulariam. Depois de invalidar as soluções propostas por Belardi, o parecer tendia a indicar o mecanismo tecnológico do cinema e do rádio como uma saída coerente para o problema do rebaixamento técnico musical, uma vez que, com menos postos de trabalho, só os músicos mais qualificados teriam seus postos

¹⁹⁰ EGG, André. O Modernismo Musical no Brasil. In: Idem. **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 371-379.

¹⁹¹ Parecer técnico em resposta à petição dos músicos de São Paulo, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro - RJ.

garantidos. É possível que na proposta dos músicos paulistas encaminhada, pela qual se propunha um número mínimo de integrantes aos corpos orquestrais, o problema da suposta escassez não fosse diretamente abordado. Aliás, a discussão sobre medidas de cunho protecionista é conduzida em um novo sentido. Aparentemente, ao responder sobre o baixo nível técnico musical e a falta de especialistas em determinados instrumentos musicais, o parecer sugere que a questão seja tratada como um problema de educação e formação musical. Nesse sentido, o documento parece sugerir que o caráter protecionista seria mais bem direcionado.

A Comissão, data venia, afirma a necessidade de maior proteção da música e dos músicos nacionais, pelo Estado. Acha que essa proteção deveria ser feita de acordo com um vasto plano preliminar, de medidas mais lógicas e menos caritativas que as propostas pelo Sindicato paulista. Arte não é caridade, e não é facilitando a vida pessoal de um músico inferior que se proporcionará a elevação do nível musical do país.¹⁹²

Finalmente, encerrava-se a argumentação mais uma vez criticando as medidas caritativas sugeridas pelos músicos paulistas. O documento parecia reconhecer a necessidade de uma maior proteção estatal aos músicos, mas não desdobrou a questão ao longo de sua argumentação. Mais do que isso, em diversos momentos é possível observar no parecer da comissão uma tentativa de invalidar as saídas propostas por meio da alegação de que os problemas dos músicos e da música brasileira seriam distintos e um não derivaria necessariamente do outro. O desfecho proposto era sugestivo. O que seria o pedido dos músicos paulistas senão um apelo por caridade? De outro ponto, também sancionava que o problema da elevação do nível musical não seria respondido pelo auxílio a músicos inábeis na operação de seus instrumentos.

De uma maneira geral, o parecer redigido por Mário de Andrade e assinado por ele, Sá Pereira e Roquette Pinto sinalizava uma posição pouco propensa a validar o quadro apresentado pela narrativa paulista. A competência técnica da comissão dissolvia-se numa discussão de âmbito superficial em que, em geral, invalidavam-se os pedidos e as soluções propostas, apontando que os problemas da música brasileira e dos músicos não estavam em condição de equivalência. Ao contrário, pela redação é possível questionar uma posição fetichizada com relação ao status superior do qual gozava a música brasileira, em detrimento dos desafios enfrentados pelos músicos cotidianamente.

¹⁹² Parecer técnico em resposta à petição dos músicos de São Paulo, 1940. Acervo CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro – RJ.

Outro elemento que pode ter exercido influência frente à baixa aderência com que o documento dos músicos foi recebido pela comissão relaciona-se aos episódios marcados por embates entre Armando Belardi e o redator do parecer técnico, Mário de Andrade. Entre o final dos anos 1920 e início dos anos 1930, os dois personagens protagonizaram disputas em torno da música de concerto na capital paulista. As tensões envolviam a presidência de Belardi na Sociedade de Concertos Sinfônicos (SCS), e um grupo de músicos dissidentes da mesma entidade encabeçou um processo interno para deposição do então presidente. O jogo de interesses permeava a orquestra, que, não tendo sucesso na manutenção de um novo membro no posto de presidência, uma vez que Belardi conseguiu retornar à direção da instituição, acabou por formar uma nova sociedade. A Sociedade São Paulo de Concertos nasceu como uma dissidência da SCS, tendo Mário de Andrade como um de seus membros fundadores. Por sua vez, o autor tratou de relatar os episódios polêmicos e as tensões na imprensa, declarando explicitamente a cizânia aberta contra Belardi.¹⁹³

Conflitos, discórdias e contradições, portanto, teciam as experiências vividas em torno da documentação peticionada pelos músicos paulistas. Viu-se que, a partir de severas transformações no ambiente técnico de produção e reprodução da música, postos de trabalho eram extintos, ao passo que interesses relativos à cultura também se enredavam na trama. Fosse por estratégia ou convicção, as questões da cultura e do trabalho foram tratadas de forma distinta pelas partes interessadas no processo. Os músicos paulistas pleiteavam a subvenção estatal alegando que, com a garantia dos recursos mínimos para o trabalho, a música nacional estaria protegida de seu fenecimento. Já a comissão nomeada para responder às solicitações dos músicos paulistas, na palavra de Mário de Andrade, procurou dissociar o problema dos músicos de concerto, em especial daqueles que feneciam junto ao cinema mudo, das questões relativas à cultura musical do país.

Num sentido amplo, a ideia de um rebaixamento da cultura musical do Brasil foi usada por ambas as partes, cada uma segundo seus próprios interesses, de forma a encontrar nessa chave a pedra angular de suas respectivas argumentações. Assim, é possível supor que ambas capilarizaram suas principais estratégias discursivas, buscando o apoio do Governo Federal, que tinha na ideia de construção de uma identidade nacional um papel decisivo para a cultura e as artes.

¹⁹³ Cf.: BESSA, V. de A. A Política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930. **Revista de História**. São Paulo, n. 179, p. 1-33, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/156828>>.

CAPÍTULO IV - PAPÉIS DA MÚSICA: REDES, RAMAIS E RIXAS DO TECIDO MUSICAL

Esses nossos legisladores não se commoveram com a triste sorte dos burros quando ficaram sem ocupação pelo advento da tracção mecânica. É que os burros não votam.
Revista Cinearte

“A marcha do progresso é inexorável. Em todos os ramos da actividade humana a machina vae substituindo aos poucos o elemento humano.”¹⁹⁴ Era sobre a introdução do cinema falado que o distópico editorial da revista *Cinearte* reclamava. Posicionava-se contra as proposições que se desenhavam a partir das reuniões do Conselho Municipal, que, como forma de proteger os músicos da introdução das máquinas reprodutoras, propunha taxar as salas de exibição dos filmes sonoros e, assim, preservar temporariamente a dinâmica de um mercado musical que caminhava a passos largos para seu fenecimento. O mesmo editorial associava a medida da instância deliberativa municipal a possíveis interesses políticos que se urdiam ante as contradições anunciadas pelo progresso tecnológico.

A questão da música, bem como a dos músicos, pelo que se observou até aqui, tratava de anunciar um jogo de estratégias em que política e cultura eram arrolados como pedras angulares em qualquer argumentação. Jornais e revistas eram palcos desse concerto de interesses. Na plateia, de braços cruzados, coléricos ou indiferentes, estava boa parte dos músicos que viam suas vozes tornando-se inaudíveis na cacofonia de seus dirigentes. A ideia deste capítulo é problematizar as estratégias de luta de entidades e associações musicais, que, como se observará, não agiam unificadas. Enquanto algumas buscavam apoio do governo, outras apoiavam-se em redes de mecenas e estruturas privadas de financiamento.

4.1 NOTAS MUSICAIS: CENTRO MUSICAL DE SÃO PAULO

Ser notado para além da circunstância da sua existência. Dotado de uma causa nobre e moralmente sensível. Reconhecido e respeitado pelas esferas do poder público e do poder privado. Aspirações nesse sentido possivelmente estavam entre as expectativas dos fundadores do Centro Musical de São Paulo, quando em 1913 publicizaram a sua fundação a partir do periódico cultural *A Gazeta Artística* (ver Capítulo I, item 1.1). Lançar mão de um diálogo interessado com a imprensa tornou-se uma ferramenta estratégica da entidade,

¹⁹⁴ CINEARTE. Rio de Janeiro, Ano V, n. 225, 18 jun. 1930.

tomando como base os episódios que se construíram a partir de sua experiência histórica. Comunicações internas tornadas públicas, deliberações em assembleia, sanções e disposições punitivas, tensões entre seus membros, reconhecimento e saudações a membros do poder público são elementos que constituem os rastros dessa relação de extensão da entidade com a imprensa.

O ano era 1914, quando foram publicadas algumas sanções a membros que compunham o Centro Musical de São Paulo. A versão narrada pela entidade, por duas vezes nesse período, anunciou a expulsão de músicos. A primeira delas anunciava:

Na reunião extraordinária que realizou-se na rua Barão Paranapiacaba a fim de reeleger o novo presidente, o sr. João Pericle Negão foi eleito por unanimidade de votos. Na mesma secção tratou-se da expulsão do socio José Daló, como incurso a diversos artigos dos estatutos em vigor. Por falta de pagamentos de alguns musicos das respectivas. O Centro Musical de S. Paulo que tem por fim moralizar a classe, deve fiscalizar e acabar com tantos parasitas, encarregados da orquestra.

Pouquíssimas informações são acessíveis a respeito dos personagens que orbitam tal nota veiculada no periódico *A Gazeta Artística*. Pelo que sinalizam os documentos, João Pericle Negão¹⁹⁵ era músico percussionista e atuava na execução dos tímpanos, quando nas orquestras trabalhava. Além disso, pela ocasião de sua eleição para a presidência da entidade, é possível supor que o músico estava engajado nas redes organizativas em torno de interesses musicais e políticos.

A nota trazia ainda outro personagem, o sócio e encarregado de orquestra José Daló. Acusado de infringir as leis estatutárias internas, Daló teve o seu direito de compor a agremiação cerceado, sendo expulso por não repassar o pagamento dos músicos de orquestra que trabalharam sob sua gestão. Investigando a documentação que dispunha sobre a função do encarregado de orquestra, é possível identificar algumas de suas atribuições.

¹⁹⁵ O nome do músico surge com grafias distintas em outros documentos. Nas notas de programa, supõe-se que o mesmo músico era anunciado pelo nome João Pericles Negrão.

Quadro 5 - Atribuições do encarregado de orquestra –
Estatuto Centro Musical de São Paulo, 1913.¹⁹⁶

Art.6º - Em cada orchestra será nomeado um socio encarregado para tratar directamente com a Empreza ou Companhia os interesses dos sócios.

Art.7º - Os directores ou encarregados da organização das orchestras nos theatros, terão o direito de receber dos empresarios uma comissão pelo seu trabalho e terão responsabilidade das orchestras que tiverem a seu cargo.

Art.8º - Em todas as funções de character permanente, inclusive theatros publicos, o director ou encarregado da orchestra são obrigados a contibuirem para os cofres do Centro com a comissão de 1 olo sobre a importancia total do custo da orchestra.

Parágrafo 1.º - Os encarregados das orchestras não poderão occupar cargos da directoria.

Parágrafo 2.º - Os encarregados de orchestra que não forem socios do Centro Musical são obrigados a concorrerem para os cofres do Centro com a comissão de 20 o|o sobre a importancia total do custo da orchestra, sob pena de serem vedados os serviços dos socios do Centro.

A preponderância da fala institucional reverberada no jornal, alicerçada ainda com as leis internas dispostas no estatuto, acaba por evidenciar apenas uma das faces do processo de disciplinamento e formação desses trabalhadores musicais. Não se sabe, portanto, de que maneira José Daló, o encarregado expulso da organização, recebeu o comunicado. Também não foi possível dimensionar com precisão quais foram as faltas que o Centro Musical de São Paulo apresentou para justificar a medida punitiva. Em alguma medida, é possível pressupor que foi operado algum desvio de ordenados que deveriam ter sido repassados aos músicos.

A função do encarregado de orquestra, segundo o estatuto, caracterizava-se por atividades administrativas, entre as quais negociar com os empresários e donos das salas de exibição e, ao cabo de todo o processo, distribuir o pagamento aos músicos. Tinha também o benefício de receber uma comissão pelo trabalho realizado dos próprios donos dos estabelecimentos, assumindo o compromisso de repassar parte da soma adquirida como contribuição aos cofres da entidade associativa.

Algumas mediações, portanto, ocorriam à margem do espectro de controle do próprio Centro Musical. Era de responsabilidade dos encarregados de orquestra recrutar os músicos, negociar com os empresários, receber e repassar os pagamentos. As redes com as quais os encarregados atuavam possivelmente lhes conferiam poder de barganha, fosse com as entidades associativas, fosse com as salas de espetáculo. Parte dessa profusão de ramais e

¹⁹⁶ Acervo pessoal.

estratégias pode ser perscrutada historiando a assim chamada Greve de Músicos do ano de 1913.



Figura 22 - *Correio Paulistano*, 2 abr. 1913.

No dia 1º de abril de 1913, dirigiu-se uma comissão de músicos representando o Centro Musical de São Paulo à redação do jornal *Correio Paulistano*. O motivo da visita era tornar pública a omissão da empresa Companhia Cinematographica Brasileira em relação aos pedidos de melhoria nos ordenados pagos aos músicos ligados ao Centro. Segundo os representantes da entidade musical, duas eram as empresas às quais foram encaminhadas petições, alegando que “a carestia de vida” justificava o pedido de melhoria nos vencimentos e regulamentações do trabalho. Além da empresa cinematográfica, também a Companhia Theatral, que atuava na capital, foi mencionada.

As petições, enviadas no dia 29 de março, parecem ter repercutido de forma diferente nas duas empresas. Ao que se percebe, a empresa de teatro teria se inclinado a atender à demanda da entidade, enquanto a outra reclamada manteve-se em silêncio. A reportagem veiculada no jornal apontava para uma série de medidas adotadas pelo público reclamante e que, segundo o que consta, não pareciam sensibilizar a parte reclamada. Entre as queixas, destacava-se a não concordância com a prescrição de tocar gratuitamente durante as “matinéas”, já que a medida acabava por imputar uma jornada de trabalho não paga aos músicos. Também era pleiteada uma jornada máxima de quatro horas, paga conforme a seguinte tabela de ordenados:

Quadro 6 - Ordenados reivindicados pelos músicos do Centro Musical de São Paulo e divulgados no *Correio Paulistano* (2 abr. 1913).

Cinemas de primeira categoria	Cobram 500 réis a entrada
Violino spalla	9\$000
1ª. Parte	8\$000
2ª. Parte	7\$000
Cinemas de segunda categoria	Cobram menos de 500 réis a entrada
Violino spalla	8\$000
1ª. Parte	7\$000
2ª. Parte	6\$000

A reportagem do jornal *Correio Paulistano* ressaltava assim as exigências dos músicos, e em seguida abria espaço para repercutir a posição da empresa Companhia Cinematographica Brasileira. A mediação do conflito parecia atender a interesses editoriais, posto que, ao que indica a própria reportagem, não partiu da empresa a iniciativa de buscar a imprensa. A matéria afirmava que representantes do jornal se dirigiram até o escritório da parte reclamada, e parece que foram atendidos pela direção da entidade. Em seguida, direcionaram-se questionamentos quanto ao silêncio da entidade diante das demandas enviadas pelos músicos, bem como sua posição referente aos desdobramentos que sinalizavam uma paralização geral das atividades musicais nas salas de exibição de filmes.

Evidentemente, não tínhamos outra cousa [sic] a fazer, porque, depois de suspenderem os seus trabalhos, nós não podíamos força-los a trabalhar. E não é assim, com imposições desta maneira e tão precipitadas que se reclama *direitos, si* [sic] *direitos, elles pôdem dizer que têm*. Elles nunca falaram em dificuldades da vida, nem em aumento dos ordenados. Mas vieram agora com *estatutos e ofícios*, que de modo algum podemos aceitar, porque querem que obedeçamos à sua violência.¹⁹⁷ (grifo meu)

A posição da empresa, segundo o jornal, sinalizava uma leitura repleta de nuances. De início, alegava não ter nenhuma ingerência quanto à suspensão dos trabalhos musicais. Nesse sentido, vale ressaltar o que os documentos pareciam apontar a respeito das formas de contratação e prestação de serviços artísticos. As salas de exibição, as companhias de teatro e

¹⁹⁷ CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 2 abr. 1913.

os cinematógrafos contratavam os serviços do Centro Musical de São Paulo, sociedade artística responsável por promover música para ocasiões de entretenimento. As relações que se estabeleciam entre entidade musical e empresas se davam num âmbito de negociação. A partir da demanda e do perfil do serviço, o próprio Centro convocava seus associados ou contratava músicos especificamente para determinadas ocasiões, contando nesse caso com a mediação do encarregado da orquestra em questão.

Em outras palavras, os músicos não eram contratados diretamente pelas empresas, essa mediação era realizada pela sociedade musical. A esse ponto somava-se a seguinte questão: se a empresa não era responsável pela contratação direta desses músicos, a tensão poderia se dar em dois níveis, entre músicos e o próprio Centro, e entre o Centro e a empresa. Independentemente dos pontos em que se tensionavam as partes, a reclamação de direitos que se patenteava era relativizada no discurso da empresa. Questionava-se, inclusive, se é que existiam direitos a serem reclamados.

A distância temporal entre o presente trabalho e o período estudado concede ao pesquisador um distanciamento que pode possibilitar uma visão em perspectiva. Olhar em retrospecto pode ser uma virtude, mesmo que o tempo e a distância dos fatos que se estudam possam operar certos apagamentos. Assim, a investigação que parte do presente carrega para o passado experiências e expectativas de um tempo absolutamente distinto do que se estuda. Se continuidades e rupturas são dimensões dialéticas do processo histórico, o exercício de transgredir o presente é também assumir uma relação de aproximação e distanciamento com possíveis operações anacrônicas.

Quais os sentidos, as expectativas e as direções possíveis para a reivindicação de direitos em 1913? Mais precisamente, quais eram as possibilidades e o que poderia significar músicos de orquestra lutarem por direitos em São Paulo no ano de 1913? As perguntas aqui levantadas servem como esteio investigativo para a problematização das circunstâncias de uma possibilidade grevista, o que se pleiteava e para quem se dirigia a negociação dos trabalhadores.

Por esse caminho, ampliar o olhar que parte dos músicos para uma esfera mais ampla de organização dos trabalhadores nos primeiros anos do século XX pode ser uma chave para identificar a particularidade da atuação dos músicos, similaridades e idiossincrasias nas suas formas de atuação. Ressalta-se que os processos de associação caracterizavam uma prática de luta em que se manifestavam tensões, insurgências, acordos e estratégias.

Pleiteava-se o aumento de ordenados e o fim de jornadas de trabalho não pagas. Eram essas as bandeiras levantadas pelos representantes do Centro Musical de São Paulo. As direções que tais demandas podiam indicar eram inúmeras, desde a viabilização econômica da entidade, a busca de equilíbrio nas contabilidades internas e até mesmo medir forças com os próprios contratantes e empresários locais. No entanto, uma questão de fundo não pode ser deixada de lado: o custo de vida na cidade de São Paulo. “Trabalhava-se muito, ganhava-se pouco e pagava-se caro para viver mal.”¹⁹⁸

A alta no custo de vida assombrava a todos e a todas. O rápido e intenso processo de industrialização e urbanização vivido na capital paulista era um fenômeno que podia se sentir mesmo estando longe das fábricas, julgando-se pelos sintomas econômicos correlatos. O afluxo populacional que atraiu homens e mulheres à capital naqueles anos, o trabalho e a indústria podem ser fatores que explicam o crescente custo de vida e o poder de compra cada vez mais corroído.¹⁹⁹

Somando-se ao fator econômico, outros fatores podem ser arrolados entre os desafios cotidianos postos na vida da classe trabalhadora. Doenças, acidentes, óbitos e eventos que pudessem causar afastamento do trabalho ou mesmo o fim da renda de uma família eram problemas frequentemente vividos. Como consequência, o associativismo entre trabalhadores e trabalhadoras veio historicamente configurando-se como uma forma de resistir às intempéries da vida, auxiliar mutuamente e cooperar coletivamente.

Havia já de algum tempo, entre os trabalhadores, uma tradição associativa de cunho mutualista, ou seja, voltada para o auxílio mútuo dos associados. Nas origens do mutualismo brasileiro [...] cruzaram-se a tradição das corporações de ofício (que congregavam artesãos) e as irmandades leigas (entidades parareligiosas que também acumulavam funções assistenciais) [...]. A força desta tradição das associações de auxílio mútuo pode ser explicada também pelas condições de vida e de trabalho dos primeiros operários. Na ausência de legislação social, momentos de afastamento do trabalho por acidente, viuvez, funerais etc. eram dramáticos para as famílias de trabalhadores, e a participação numa dessas associações poderia ser a única possibilidade de amenizar tais sofrimentos.²⁰⁰

Agir coletivamente e de forma autônoma frente às esferas do Estado era até então a única alternativa viável para se buscar e obter ganhos concretos nas relações com a classe

¹⁹⁸ MATOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 43.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 43-45.

²⁰⁰ Ibidem, p. 46-47.

patronal. A mediação do poder público na questão social era algo fora do universo de possibilidades daquele período histórico. As pautas defendidas por diferentes categorias de trabalhadores, fosse por meio de sindicatos ou associações mutualistas, estavam fora do campo de intervenção do Estado, logo, deixando o campo aberto para o tensionamento entre as classes patronais e trabalhadoras.²⁰¹

Das associações mutuais para os sindicatos o caminho não era necessariamente direto, pois suas finalidades eram bastante diferentes. Na virada do século, um número cada vez maior de ligas, associações de resistência e sindicatos começaram a surgir, enquanto boa parte das mutuais permaneceu em pé. A diferença básica estava na definição de que ao sindicato cabia representar coletivamente os interesses dos trabalhadores, enfrentando, se necessário, a oposição patronal e do governo.²⁰²

Embora o Centro Musical de São Paulo tenha se transformado em sindicato de profissionais liberais, reconhecido pelas normativas federais na década de 1930 (ver Capítulo II), observando a particularidade do momento histórico em que se vivia a possibilidade grevista, ano de 1913, é provável que a articulação política dos músicos naquele período fosse caracterizada pela circunstancialidade. O uso de estatutos e ofícios constituiu um corpo de documentos estrategicamente utilizados a favor dos interesses da liderança musical. Mesmo o sentido de publicização do conflito de interesses também pode ser visto como estratégia voltada a chamar a atenção da esfera pública, sensibilizar membros da sociedade civil e projetar a organização de músicos, sua liderança e seu poder de travar greves.

Contudo, em resposta às imposições praticadas pelos trabalhadores da música, o jornal trazia uma posição aparentemente bem resolvida por parte da empresa.²⁰³ Desenhava-se, em resposta às exigências musicais, um quadro alternativo bem distinto. Pela aparente habilidade em desvirtuar a articulação dos músicos, a empresa colocava em xeque inclusive a

²⁰¹ Cf.: GOMES, Angela de Castro. **Burguesia e trabalho: política e legislação social no Brasil (1917-1937)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 76.

²⁰² MATOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 47.

²⁰³ Cabe lembrar que a imprensa se tornou um mecanismo presente na mediação de conflitos entre trabalhadores e patrões. Em 1917, em torno da greve geral, órgãos da imprensa operaram de forma decisiva a sensibilizar, conscientizar e organizar o movimento entre operários. Por outro lado, alguns organismos atuavam em prol da classe patronal com perspectivas distintas, mas também procurando mediação entre conflitos. Ver: MARIA MACEDO MACHADO, L.; FIGUEIREDO STRONGREN, F. O agendamento da greve nas páginas de A Plebe. **Revista Comunicação Midiática**. Bauru, v. 11, n. 1, p. 77-92, 2016. GUILHERME, Cássio Augusto Samogin Almeida. A imprensa como ator político-ideológico: o caso do jornal O Estado de S. Paulo. **Dimensões**. Vitória, n. 40, p. 199-223, 2018.

capacidade de organização daquela liderança que se denominava “central” ante os trabalhadores das orquestras de cinema.

Perguntada sobre como a diretoria da empresa iria lidar com a paralisação programada, o que poderia comprometer os serviços de exibição de filmes, respondeu:

*[...] já conseguimos orchestra para todos os cinemas, que hoje mesmo funcionarão, apesar dos grevistas dizerem o contrario. Os musicos que hoje nos abandonaram, de modo algum nos prejudicam, porque foram substituídos e com vantagem. Nós não tínhamos orchestra a valer: tínhamos aprendizes e elementos ruins, a quem pagavamos como si fossem bons musicos. [...] muitos dos musicos já nos vierem offerecer seus serviços.*²⁰⁴

A partir da fala, ficava ainda mais explícita a disputa entre narrativas. Se por um lado os músicos se apresentavam como grupo representante de toda a classe que lutava por moralizar e proteger seus membros, por outro lado, a entidade com que rivalizavam também apresentava sua versão, antagonizando com a primeira. Analisando o discurso posto em evidência pelo jornal, a diretoria da Companhia Cinematographica Brasileira tratou inclusive de sugerir as saídas pelas quais resolveriam a questão da greve. Apontava que já tinha conseguido recrutar músicos para compor as orquestras que deveriam atuar junto à exibição dos filmes a partir daquele dia. Mais ainda, declarava que os novos músicos agregariam qualidade aos espetáculos, uma vez que a parte grevista seria composta de músicos aprendizes e de baixa qualidade.

Ora, veja-se que em seu discurso a empresa assumia uma postura estratégica para minar as ações grevistas, não apenas acentuando a rivalidade entre as partes, mas tratando ainda de fragilizar o movimento de paralisação de trabalhadores, além de questionar a hegemonia do Centro Musical de São Paulo enquanto entidade representante dos músicos da cidade. Considerando-se fatos como a publicização pela empresa de medidas punitivas como a expulsão de membros do Centro, somada ao argumento anunciado de que havia sido procurada por outros músicos, é possível não apenas relativizar a hegemonia da entidade de classe, como supor a existência de movimentos dissidentes no interior da própria organização.

Tomando o documento pela sua circunstância histórica, é possível questionar todas as assertivas dirigidas pela empresa. Aliás, note-se que as palavras, ideias e discursos anunciados passavam pela mediação de um jornal. No entanto, como plataforma de discursos, o periódico trazia à cena um conflito possível de ser problematizado a partir de vários

²⁰⁴ CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 2 abr. 1913.

aspectos, como a rivalidade entre as entidades, trabalhadores e patrões, podendo-se perscrutar também a ideia de hegemonia que o próprio Centro lançava sobre si. Dito de outra forma, haja vista o encaminhamento realizado pela Companhia na gestão do conflito que se anunciava, a soberania sinalizada pela entidade de músicos relativizava-se à medida que outros músicos se apresentavam à empresa como forma de solucionar o problema da paralisação. Se os músicos eram membros do próprio Centro ou estavam à margem de sua representação, percebe-se que a prática associativa desses outros artistas subentende o questionamento da hegemonia da entidade. Interessa aqui questionar a existência de um movimento autônomo praticado paralelamente à entidade como uma forma de resistência e luta, o que colocaria em dúvida a sua relevância enquanto organização para os músicos. Mais do que isso, torna-se questionável, por exemplo, se a greve que tratavam de anunciar seria uma medida coletiva ou um ato deliberadamente anunciado pela diretoria da entidade de classe.

Até aqui foi observado que a narrativa empreendida pelo jornal, ainda que aparentemente ancorada na disposição das partes, pareceu relativizar o papel mediador que buscava empreender. Ainda que buscasse articular as duas posições antagônicas, a reportagem narrava o conflito entre músicos e a Companhia Cinematographica com um desfecho aparentemente positivo para a empresa. Isso porque, se a ausência de reportagens subsequentes abordando o tema inviabiliza o rastreamento da paralisação das atividades de exibição e sonorização dos filmes, pela condução do episódio, o papel do Centro Musical de São Paulo parecia se relativizar enquanto uma entidade central para a categoria de músicos.

Assim, é possível supor que a greve não partia de um interesse dos próprios músicos, visto que, ao indício de paralisação, outros músicos se prontificaram a formar orquestras para substituir a prestação de serviço do Centro Musical. Parecia ser muito mais uma ferramenta de negociação política e econômica dos interesses da entidade do que um anseio geral de um grupo de trabalhadores efetivamente. A quem interessava a greve? O quão soberana era a entidade de classe entre os próprios músicos? O que foi visto até aqui foi que a própria imprensa noticiava as frequentes mudanças nos quadros sociais, como medidas punitivas, multas e expulsões de membros. Tudo isso relativizaria a ideia de hegemonia da entidade sobre os próprios músicos.

Discutiu-se nesta etapa uma das formas como a imprensa era utilizada pelos músicos. Olhando especificamente para a experiência organizativa do Centro Musical de São Paulo, viu-se que a entidade buscava os jornais da época para publicizar seus atos e mediar suas deliberações. Fazer-se notar pela força disciplinadora parecia não intimidar movimentos

dissidentes, que, em certo sentido, relativizavam a preponderância da entidade na organização da classe.

4.2 NOTAS DOMINANTES: ESTRATÉGIAS, PLANOS E APROXIMAÇÕES DO PODER

*[...] o ditador, atual soberano de todas as nossas soberanias,
é um ser muito musicalizado. Vive, por assim dizer, assombrado
pela música. A música o obceca. Nos momentos mais agudos
de sua existência, a doce música o envolve, o prende
nas suas malhas consoladoras, e o ditador principia
falando em imagens da mais conspícua essência musical.*
Mário de Andrade

O clima político na capital paulista podia ser tempestuoso nos primeiros momentos da década de 1930. As disputas políticas eram divididas entre os interesses de republicanos, democratas, oligarcas do café, elites industriais e militares. Tácitas concordâncias não pareciam ser a principal forma de conduzir ou perceber a política paulista quando a matéria se relacionava com as instâncias do Governo Federal. Movimentos antagônicos à política oligárquica praticada pelos Estados de São Paulo e Minas Gerais estavam longe de representar unanimidade entre os diversos grupos paulistas. Nos anos anteriores, mais precisamente em 1924, a própria capital serviu de palco para um movimento belicoso entre lideranças e dissidências militares revoltosas com a condução da política de sucessão dos aliados entre São Paulo e Minas no âmbito do Governo Federal.²⁰⁵

Foi então, em meio a um conturbado cenário de sucessão presidencial, quando o paulista Júlio Prestes viria a suceder Washington Luís, também representante de São Paulo, que se deflagraram as movimentações que acabariam por invalidar o pleito realizado em 1930. Getúlio Vargas lançava-se como representante da oposição, a partir da Aliança Liberal. A inviabilidade da condução política dos representantes paulistas foi o esteio para que o novo representante federal se lançasse.²⁰⁶ Inaugurou-se em novembro de 1930 um período de governo provisório que colocava fim à hegemonia presidencial mineira e paulista vivida até então. Com Vargas iniciava-se um novo momento político no Brasil.

Instalou-se um ambiente de franca tensão. A opinião pública paulista tratava de expressar seu mais novo desafeto de forma flagrante. Intelectuais e grupos políticos, em

²⁰⁵ Cf.: TEIXEIRA, Matheus Bino. Julho de 1924: a “Revolta Esquecida” na cidade de São Paulo. **Revista de História da UEG**. Morrinhos, v. 11, n. 1, p. e112213-e112213, 2022.

²⁰⁶ Cf.: DE DECCA, Edgar. **1930: o silêncio dos vencidos**. São Paulo: Brasiliense, 1981. BUENO, Newton Paulo. A Revolução de 1930: uma sugestão de interpretação baseada na Nova Economia Institucional. **Estudos Econômicos**. São Paulo, v. 37, p. 435-455, 2007.

oposição às deliberações de Getúlio Vargas, apresentavam sua rivalidade frequentemente identificando o presidente como ditador. Existiam, em torno dos oposicionistas de Vargas, marcas de um possível ressentimento, que, em certo sentido, pode ter nutrido e atuado ativamente a favor dos eventos de 1932.²⁰⁷

Frequentemente nomeado de “ditador” pelos seus antagonistas²⁰⁸, o prestígio do Presidente no Estado de São Paulo poderia ser questionado se a perspectiva dos intelectuais e grupos oposicionistas representasse uma única e audível voz em torno das dissensões políticas paulistas. De fato, durante a década de 1930, aproximações e distanciamentos ocorreram na relação entre políticos representantes de São Paulo e o Governo Federal.²⁰⁹ Dessa forma, pode-se dizer que existiam disputas políticas de interesse federal no interior do próprio Estado. Dissensões, acordos e estratégias construíram-se ao sabor das vontades que ora convergiam, ora divergiam entre as elites políticas paulistas e federais. Mas, se à mesa de negociações o clima era hostil e tempestuoso, como será que se percebia o clima de tensão a partir de outros setores da sociedade? Em especial, onde estavam e como agiam os músicos paulistas diante das polarizações políticas? Percebiam as desavenças no âmbito político? Tomaram posição ante o conflito que se gestava entre São Paulo e o Governo Federal? Partilhavam das disputas institucionais?

Para o presente estudo, interessa saber especialmente como os músicos paulistas recebiam, mediavam e se apresentavam na sua forma de comunicar e perceber a política institucional conduzida pelos novos tempos de 1930. O grupo de artistas que liderava o Centro Musical de São Paulo se utilizava da imprensa diária para comunicar aproximações, homenagens e fazer pedidos diretamente a Getúlio Vargas já nos primeiros anos de governo provisório. No dia 9 de janeiro de 1931, poucos meses após a posse oficial do novo presidente, ocorrida em outubro de 1930, o *Diário Nacional* comunicava um gesto de reconhecimento dos músicos paulistas a partir de reivindicações.

²⁰⁷ As pesquisas relativas à memória de 1932 e o movimento constitucionalista paulista nutriram durante certo período um cânone historiográfico que suportou diversas perspectivas sobre a construção do ambiente político que culminaria nos eventos belicosos. Ver: RIBEIRO, Felipe Castanho. A historiografia da Guerra de 1932 e a sua amplitude. **Mosaico**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 12, p. 226-247, 2017.

²⁰⁸ Cf.: SOUSA, Carolina Soares. Os anos trinta nas memórias e no arquivo de Paulo Duarte: uma cultura política de oposição a Getúlio Vargas. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 33, p. 644-666, 2020. ANDRADE, Mário de. O ditador e a música. In: Idem. **Música, doce, música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 257-259.

²⁰⁹ Uma das oposições que se configuraram no período foi a do grupo político de Armando Salles de Oliveira (1887-1945). “Os itinerários do grupo político de Armando de Salles Oliveira, os armandistas, derrotados com o golpe de novembro de 1937, foram marcados fundamentalmente por quatro momentos do jogo político nacional. Os três primeiros momentos são de apoio a Getúlio Vargas durante a Revolução de 1930, de oposição entre 1930 e 1932 — com a Revolução Constitucionalista — e, novamente, de apoio com a ascensão de Armando de Salles Oliveira à interventoria de São Paulo, de 1933 a 1936. Entretanto, o quarto momento da relação será marcado por novo distanciamento, traduzido na declarada oposição a Vargas, com a candidatura de Armando de Salles Oliveira à presidência da República para o pleito que ocorreria em 3 de janeiro de 1938.” Ibidem, p. 646-647.

O Centro Musical de S. Paulo envia uma mensagem ao dr. Getúlio Vargas. O Centro Musical de São Paulo enviou ao presidente da República, dr. Getúlio Vargas, uma longa mensagem, na qual, collocando-se no lado da associação congenere do Rio de Janeiro, hypotheca tambem o seu apoio ao actual governo. Solicitou mais, na mensagem o Centro Musical de São Paulo, amparo e justiça dos poderes publicos, para a numerosa classe dos musicos, tão prejudiciada com os *apparelhos mecanicos dos cinemas*. Essa mensagem é assignada pelo presidente do Centro, sr. Leoncio Alves da Silva.²¹⁰

No dia seguinte, 10 de janeiro, noticiava-se também em outro periódico, dessa vez n’A *Gazeta*, que o Centro Musical de São Paulo havia enviado uma mensagem ao “chefe do governo da república”.

Mensagem do Centro Musical de S. Paulo ao chefe do governo da república. O Centro Musical de S. Paulo acaba de enviar ao sr. Getúlio Vargas um manifesto em que, após uma rapida exposiçao das condições actuaes de grande parte dos professores de musica desta Capital, solicita de s. exa. o seu interesse em favor do retorno da antiga actividade dos profissiones da musica daqui. Como se sabe, o Centro Musical representa os interesess dos componentes das *antigas orchestras de cinemas*, das orchestras symphonicas e outras.²¹¹

Os dois textos sinalizavam o envio de um manifesto descritivo das condições em que se encontravam os músicos de orquestra da capital. Apontavam também para o desejo de que as atividades musicais fossem retomadas como eram realizadas no passado. Ao final da nota publicada, ainda se esclarecia o papel de representação da entidade, afinal seria preciso reconhecer em nome de quem o documento procurava se manifestar. Identificando-se, assim, como representante das “antigas orquestras de cinemas”, já seria possível supor que parte dos desejos expressados na mensagem enviada ao presidente trazia a queixa do flagrante fenecimento de um campo de trabalho testemunhado pelos músicos de orquestra ao longo da década de 1920.

Vale lembrar que as circunstâncias estruturantes da atividade da música de concerto em São Paulo eram de constante instabilidade. Desde o final do século XIX até as primeiras décadas do século XX, orquestras eram demandadas para uma gama variada de serviços. Concertos orquestrais faziam parte de festividades de autoridades políticas e religiosas, casamentos, funerais, bailes e reuniões. No campo do entretenimento, a música orquestral era,

²¹⁰ DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 9 jan. 1931.

²¹¹ A GAZETA. São Paulo, 10 jan. 1931.

além de concertos instrumentais, requerida para o acompanhamento de encenações teatrais, companhias de ópera e cinema.²¹²

Assim, devido às múltiplas interações em que a música de concerto se fazia presente, pode-se supor que o cenário musical do período gozava de uma intensa atividade. No entanto, as possibilidades de atuação para músicos de orquestra eram circunstanciais, muitas vezes mantidas apenas com os valores arrecadados em bilheteria. A inexistência de vínculo de trabalho somada às incertezas de uma agenda descontínua eram elementos comuns na trajetória daqueles artistas que buscavam uma carreira em orquestras. Companhias de teatro, óperas e, principalmente, a introdução do cinema intensificaram a atividade desses trabalhadores por certo período, mas, com o advento do cinema falado, as sonorizações ao vivo ficaram comprometidas. A área de entretenimento passava por um contínuo processo disruptivo. Máquinas sonoras de última geração iam, paulatinamente, substituindo os músicos nos ambientes. A evolução tecnológica melhorava a experiência audiovisual dos espectadores nas salas de cinema, que passavam então a dispensar a presença de músicos, assim como as emissoras de rádio, que também optavam por diminuir os seus respectivos quadros de trabalhadores musicais.

A situação em que mergulhavam os músicos de orquestra, portanto, comprometia as condições de trabalho de uma forma ampla e generalizada. Uma vez que as temporadas de concertos sinfônicos, óperas e teatrais com companhias nacionais ou estrangeiras eram diminutas e restritas no sentido da geração de receita, restavam os cafés-concerto, os restaurantes e, primordialmente, os cinemas. As inovações inseridas no mundo do entretenimento advindas da aplicação da tecnologia em operações anteriormente artesanais surgiam aos músicos como um gatilho para o aprofundamento da crise que atingia aqueles que viviam da música.

No dia 18 de março de 1930, uma reportagem publicada no jornal *Diário Nacional* descreveu as transformações que se perceberam não apenas no trabalho dos músicos. Tanto as suas formas de organização como as alternativas criadas para superar a crise foram arroladas. Sob o título “As machinhas sonoras deslocaram dos seus empregos centenas de musicistas”, lia-se:

²¹² Cf.: BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho**: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista -UNESP, São Paulo, 2017. FONSECA, Denise Sella. **Uma colcha de retalhos** - A música em cena na cidade de São Paulo - do final do século XIX ao início do século XX. São Paulo: SESI-SP, 2017. MORAES, José Geraldo Vinci. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Ainda não foram postos a nú todos os malefícios que a crise vem produzindo em todas as classes sociais. Cada dia que passa um aspecto doloroso da calamidade vem à tona. Há uma classe porém que, se estava já numa crise tremenda, muito antes do fenómeno da baixa do café, hoje se acha em condições verdadeiramente miseráveis. Referimo-nos à classe dos musicistas. Enquanto os alto-falantes dominam o ambiente dos cinemas e das ruas, dos bares e outras casas de diversões, as orquestras entram numa fase de decadência e de dispersão que faz pena. Em São Paulo, a classe dos músicos é enorme. Constam-se aos milhares os musicistas profissionais. Tanto assim que há dois órgãos de classe. O Centro de musicistas Carlos Gomes [...] e o Centro Musical de S. Paulo, do qual é presidente o maestro Casabona. Antes de entrarmos no assumpto desta reportagem, convém lembrarmos a apresentação de um projecto na Câmara Municipal pelo líder sr. Ulysses Coutinho. [...] O projeto do sr. Ulysses Coutinho visava impedir que os musicistas continuassem a ser despedidos em massa dos cinemas, em consequência da invasão dos *vitaphones*. [...] A medida preconizada pelo projecto, era o aumento considerável dos impostos por cada sessão de cinema [...] ao mesmo tempo que o aumento quasi proibitivo dos impostos sobre as vitrolas.²¹³

A narrativa jornalística tratava de enredar o contexto dos músicos no cenário mundial. A alvorada dos anos 1930 marcou o início de um período caracterizado por transformações sociais, políticas e econômicas. A assim chamada crise de 1929 gerou um colapso na economia mundial, sendo gatilho para diversos desdobramentos. No caso brasileiro, um dos principais sintomas do choque econômico foram as disruptivas ações políticas que terminaram por cessar uma história de sucessões presidenciais controladas pelas oligarquias paulistas e mineiras. E se por um lado as mudanças no clima político possibilitaram novas diretrizes econômicas para a industrialização do país, abrindo oportunidades frente ao colapso cafeeiro, algumas camadas de trabalhadores ressentiam-se de complicações anteriores à quadra histórica que havia se inaugurado.

O jornal inseriu os músicos de orquestra nesse contexto e fez alusão ao acirramento das condições precárias de trabalho vividas em São Paulo. O tom dramático da narrativa enlaçou os mesmos elementos já levantados (ver seção 2.3)²¹⁴, porém com uma novidade. Trazia à lembrança do público um projeto de lei do vereador Ulysses Coutinho²¹⁵ proposto à Câmara Municipal. Segundo o *Diário Nacional*, tratava-se de proposta para a criação de

²¹³ DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 18 mar. 1930.

²¹⁴ Ver Capítulo II, seção 2.3.

²¹⁵ Bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo (1904), Ulysses de Abreu Lima Pereira Coutinho atuou como advogado e depois foi escolhido para ocupar a segunda promotoria da comarca da capital. Seu nome foi indicado pelo PRP para preencher a vaga de Marcondes Filho, eleito deputado federal, em 1927. Além das funções de líder da Câmara Municipal, foi confiado a ele o posto de vice-prefeito da capital. Cf.: LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa: cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)**. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

medida protetiva aos músicos, vulneráveis à mecanização da música e, portanto, sujeitos ao cerceamento dos postos de trabalho em cinemas e teatros. O projeto, no entanto, presumia a aplicação de tributos às casas de espetáculos e filmes pela utilização dos recursos tecnológicos, o que, em certa medida, favorecia a tensão direta com os proprietários do entretenimento.

Na mesma direção, o vereador antagonizou episódios rivalizando com as classes comerciantes, quando da discussão do Projeto de Lei nº 9 de 1929, que previa subvenção municipal para a Rádio Educadora Paulista. Na ocasião, o político relativizou a importância da concessão de auxílio público à rádio, uma vez que a principal atividade comercial, por meio de anunciantes, já previa e possibilitava que a empresa auferisse lucros de suas operações sem ter necessariamente de recorrer aos cofres públicos.²¹⁶

No dia 5 de março de 1930, o nome de Ulysses Coutinho saiu impresso na edição do *Diário Nacional*. Na ocasião, era apresentado como novo presidente eleito do Centro Musical “Carlos Gomes”, juntamente com Constantino Milano Netto, primeiro-secretário, que anos mais tarde assumiria a presidência do Sindicato dos Músicos Profissionais de São Paulo.²¹⁷ Pouco se sabe sobre o tal Centro “Carlos Gomes”, posto que não se encontraram informações sobre sua organização e seu funcionamento. É certo, no entanto, que a associação também concorria pela atenção dos músicos. Fato corroborado pela reportagem, elencando a entidade ao lado do CMSP como as únicas organizações de classe no período.

Apesar da pouca informação que se tem a respeito do Centro Musical “Carlos Gomes”, algo pode ser dito sobre a dinâmica organizativa dos músicos em torno da entidade no período. Constantino Milano Neto, eleito como primeiro-secretário do Centro, assumiria mais tarde a direção do Sindicato dos Músicos de São Paulo. Esse sindicato nasceu em 1934. Não se sabe, no entanto, se nasceu a partir de uma organização preexistente ou tratava-se de uma nova entidade autônoma. A proliferação de entidades que se faziam notar por intermédio da imprensa é indício de uma prática de luta em que o associativismo nutria, concorria e gerava disputas entre membros da mesma categoria. Vale destacar que as tensões arroladas em torno da prática associativa iluminam questões de disputa e concorrência, inclusive, internas.

²¹⁶ LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p. 49-52.

²¹⁷ DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 5 ago. 1930.

Ainda no sentido de descrever as consequências cotidianas da introdução da maquinaria em teatros e cinemas, mais adiante, a reportagem narrava sobre a ineficiência de um instrumento legal forjado nos anos de 1920 que tinha como objetivo preservar compositores e autores nacionais.

A má aplicação da Lei “Getúlio Vargas”

A classe de artistas de teatro muito deve ao sr. Getúlio Vargas com a apresentação daquele projecto, depois convertido em lei, que hoje vigora com o nome de lei “Getúlio Vargas”. Um dos artigos desta lei estabelece a cobrança de uma certa porcentagem para os autores de peças musicas ou theatraes. As cobranças dos impostos têm sido feitas nos cinemas, teatros e cabarets. Nos cinemas, os fiscaes cobram 90\$000 por mez. Nos cabarets, 750\$000. Estes direitos são cobrados aos empresarios destas casas. [...] Ora, com uma tal exorbitancia de impostos, é claro que as orquestras hão de ser suprimidas cada vez mais. Os nossos musicistas executaram uma vez, durante um mez [...], somente peças suas, composições que elles mesmo haviam feito. Pois o sr. acredita que os compositores não viram um vintém depois de tanto exhibirem peças suas e somente suas [...].²¹⁸

O instrumento legal em questão, a Lei “Getúlio Vargas”, parecia não ter aplicação eficiente para cumprir o propósito para o qual havia sido lavrada. A medida institucional tratava de regulamentar, ainda de forma rudimentar, as relações entre artistas compositores, os mecanismos editores e as gravadoras. Proposta criada por Getúlio Vargas quando era deputado estadual do Rio Grande do Sul, foi aprovada em 1928 e determinava o repasse de verba aos compositores que tivessem suas músicas exploradas pelos agentes de distribuição e comércio da música criada.²¹⁹ No entanto, mesmo tutelada por um regimento legal, a ação não parecia condizer com o que regia a instituição. Na prática, os impostos eram cobrados dos empresários do entretenimento, que tinham as verbas recolhidas. No entanto, o repasse aos compositores nacionais não ocorreria, segundo o que narrou o jornal.

²¹⁸ DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 18 mar. 1930.

²¹⁹ 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. 105.

As máquinas sonoras deslocaram dos seus empregos centenas de musicistas

A crise veio precipitar a miséria em que hoje se acham — A classe está completamente desorientada — A quantas anda o projecto do sr. Ulisses Coutinho

Ainda não foram postos a nu todos os malefícios que a crise vem produzindo em todas as classes sociais. Cada dia que passa, um aspecto doloroso da calamidade vem à tona. Há uma classe porém que, se estava já numa crise tremenda, muito antes do phenomeno da baixa do café, hoje se acha em condições verdadeiramente miseráveis. Referimo-nos à classe dos musicistas.

Enquanto os alto-falantes dominam o ambiente dos cinemas, das ruas, dos bars e outras casas de diversões, as orquestras entram numa fase de decadência e de desesperação que faz pena. Em São Paulo a classe dos musicistas é enorme. Contam-se aos milhares os musicistas profissionais. Tanto assim que a ha dois organos de classe. O Centro de musicistas Carlos Gomes, da rua Quitanda e o Centro Musical de S. Paulo, do qual é presidente o maestro Casabona. Antes de entrarmos no assumpto desta reportagem, convém lembrarmos a apresentação de um projecto na Camara Municipal pelo lider sr. Ulisses Coutinho. Este projecto deu motivo a innumeros commentarios não só na imprensa desta capital como na do Rio, alguns favoráveis outros contra a idéa.

O projecto do sr. Ulisses Coutinho visava impedir que os musicistas continuassem a ser despedidos em massa dos cinemas, em consequencia da invasão dos vitaphones. Era, de facto, um golpe de morte a milhares de artistas, muitos dos quaes chefes de familia, ao mesmo tempo que o uso das machinas falantes allegava aquelle vereador — vinha impedir a revelação de valores artisticos.

A medida preconizada pelo projecto, era o augmento consideravel dos impostos por cada sessão de cinema, 500\$ por noite, ao mesmo

tempo que o augmento quasi prohibitivo dos impostos sobre as victrolas. O sr. Ulisses Coutinho fez outras considerações, dizendo por exemplo, que as musicas inglexas estavam suffocando os ritmos nacionaes através da garganta fanhosa dos vitaphones. Tudo isto deixou em esperanças fagueiras os musicistas que, em longo memorial, assignado por centenas delles, expuzeram, anteriormente, a sua situação á Camara.

INTROMISSÃO DA POLITICA

Houve um homem que se aborreceu extraordinariamente com este projecto. Foi um tal senhor Fernandes, um dos maiores accionistas de uma empresa cinematographica, antecissimo do sr. Sylvio de Campos, seu companheiro de farras, e que, assim que soube da apresentação daquelle projecto, entendeu-se com aquelle politico. O sr. Sylvio de Campos, ao que sabemos, intrometteu-se na questão, oppondo-se á approvação do projecto que está até hoje, no "index"! Não diremos aqui que o projecto realizasse, uma vez convertido, em lei, o objectivo visado pelo lider da edilidade, mas pelo menos, a classe dos musicistas não estaria na situação em que hoje se acha e que passamos a expor.

600 MUSICISTAS SEM EMPREGO

Assim que penetrámos na sala de entrada do Centro Carlos Gomes, estranhámos o facto de nada haver por ali que indicasse ser, a sede, de uma associação musical.

Um barzinho na entrada do segundo andar e, numa sala á direita, um rumor de fichas...

Os homens, alguns com aspecto de bohemios, divertiam-se sobre o panno verde. E eram 17 horas. Depois, chamámos uma pessoa — que

nos pudesse esclarecer sobre o assumpto desejado. Veio um senhor idoso já, muito amavel e que nos chamou para um canto onde palcatrâmos longamente.

— Qual a situação dos musicistas de S. Paulo perante a crise e em consequencia da substituição das orquestras pelos vitaphones?

— O sr. faça uma idéa pelo que se passa nesta associação. O numero de socios é de 750. Posso garantir ao senhor que seiscentos dos nossos companheiros estão desempregados. E se o senhor imaginar que esta situação vem de um anno para cá, terá feito uma idéa do que vae pelos innumeros lares destes artistas.

— Há um anno já?

— Sim, se não for mais. A nossa situação vem se agravando desde quando começaram a ser substituidas as orquestras dos cinemas pelas victrolas. Quatro cinemas da Empresa Serrador e 3 das Reunidas despediram as suas orquestras. Outros muitos fizeram o mesmo. Nos bars, a mesma coisa se verifica. Os que não despediram todas as figuras, estão reduzindo-as á metade. Temos enviado para o interior numerosas cartas recommendando aos empresarios de lá os nossos companheiros desempregados.

Alguns são felizes, mas outros são tambem perseguidos pelas malditas victrolas que até por lá já começam a predominar. Cálculo em duzentos o numero de artistas que deixaram esta capital.

A MORTE DOS MUSICISTAS

Os vitaphones são o nosso pesadelo. Acresce um facto que nos deixa completamente desesperançados quanto á possibilidade de melhorarmos de situação. As casas de discos estão fornecendo-os de graça para as empresas cinematographicas, como meio de propaganda das peças.

A concorrência das victrolas ma-

Figura 23 - Matéria publicada no *Diário Nacional*, 18 mar. 1930.

Os desafios cotidianos impostos aos músicos de orquestra eram múltiplos. Se por um lado a crescente adoção das máquinas falantes por parte dos empresários comprometia os postos de trabalho, acarretando a diminuição ou mesmo extinção de grupos orquestrais, por outro, mesmo os instrumentos legais não agiam de forma plena, de maneira a garantir a prática musical sustentável. Dessa forma foi que, estrategicamente, os músicos paulistas procuraram estabelecer uma conexão direta com o então novo presidente, noticiando por meio da imprensa seus passos e dilemas. A ausência de um engajamento explícito dos músicos nas tensões políticas que se engendraram a partir de São Paulo contra o Governo Federal até

aquele momento não significava necessariamente que o grupo estivesse alheio ou à margem das discussões. No entanto, as causas materiais mais imediatas dos irresolutos desafios da classe musical ecoavam de modo mais decisivo na pauta de suas estratégias. Gestava-se, como consequência, uma relação de aparente cordialidade, respeito e apoio.

Centro Musical de São Paulo

O sr. Getulio Vargas agradeceu a homenagem que lhe enviou essa sociedade. O Centro Musical de S. Paulo, formado por um grupo de distintos profissionais desta Capital, enviou, ha pouco uma mensagem ao chefe do governo provisório, apresentando-lhe as suas effusivas homenagens. A referida sociedade foi muito applaudida por esse seu gesto de alta sympathia, que muito bem exprimiu o seu interesse e o empenho mostrar-se solidaria com a obra serena do sr. Getulio Vargas na adminsitração maxima do paiz. Sensibilizado com a attitude do Centro Musical de S. Paulo, o chefe do governo, por intermedio do seu secretario, acaba de endereçar uma carta àquella sociedade, apresentando-lhe os seus melhores agradecimentos.²²⁰

Possivelmente, como resposta ao incomum apoio de uma agremiação paulista naquele momento de antagonismo, Getulio Vargas e sua equipe tenham se sensibilizado, ao menos em cumprimentos, para a causa dos músicos. Assim, seria possível supor que essa publicação do dia 17 de março de 1931 fosse não só uma forma de estabelecer publicamente um vínculo entre os músicos e o presidente, mas também uma tentativa de desfigurar a imagem de “ditador” que ia se construindo em torno dos meios intelectuais e políticos paulistas. Ou estariam os músicos completamente alheios às tensões entre as elites políticas paulistas e o governo federal?

Problematizando os aspectos políticos do período frente às demandas musicais a partir do conteúdo das notícias veiculadas, o que se observa é que o reconhecimento do novo presidente do país fazia parte de uma agenda de medidas que buscavam auxílio às instâncias de poder. Reconhecer, sensibilizar e negociar com o poder oficial configurava parte das primeiras medidas da nova direção, assumida pelo músico Leôncio Alves, após as eleições internas realizadas no dia 9 de dezembro de 1930.²²¹

A gestão de Leôncio Alves²²², o diretor eleito do Centro Musical de São Paulo, foi marcada por uma constante publicização do cotidiano da associação nos periódicos da época. As notas publicadas em grande medida descreviam, além dos frequentes concertos a serem realizados, episódios cotidianos. Um exemplo foi a narrativa apresentada pelo diretor recém-

²²⁰ A GAZETA. São Paulo, 17 mar. 1931.

²²¹ A GAZETA. São Paulo, 11 dez. 1930.

²²² Músico, presidente do Centro Musical de São Paulo por sucessivas gestões nos anos 1930.

empossado no jornal *A Gazeta*, justificando a idoneidade da organização por ocasião da visita de uma diligência policial (ver seção 2.3).

Existiam estratégias por trás da recorrente aparição do nome da entidade nos primeiros anos da década de 1930, algo não notado nos demais períodos estudados. Observa-se que, de sua fundação até os anos 1920, o conteúdo veiculado pela imprensa em torno do Centro estava muito mais próximo de uma publicidade, divulgando a sua existência e os serviços com que buscava suprir à cidade. Já na década seguinte, a estratégia de comunicação passava por um teor político claramente pronunciado. Nesse sentido, evidencia-se que as mensagens citando o nome de Getúlio Vargas ou direcionadas ao presidente e seu interventor em São Paulo não eram apenas uma comunicação circunstancial, e sim uma elaboração mais profunda na busca de constituir uma nova e decisiva rede política para o futuro da entidade.

Essas estratégias comunicacionais informavam e sinalizavam aos músicos sobre a existência de uma entidade de classe atuante e determinada a encurtar distâncias, estreitar laços oficiais e buscar amparo jurídico ou econômico com as instâncias de poder direta e explicitamente. Assim, arrolavam-se os desafios da falta de trabalho em decorrência da introdução da tecnologia audiovisual e dos altos custos de manutenção das orquestras, bem como da busca pelo reconhecimento da utilidade pública do Centro Musical de São Paulo (ver seção 2.3).

O empenho propagandista marcado na gestão de Leôncio Alves se estendia e visava comunicar com uma ampla gama de músicos, dos sócios atuantes aos artistas que poderiam vir a compor os quadros societários da organização. Lembre-se que, por mais notado que fosse o prestígio do Centro, a receita para a manutenção de sua existência era centralmente baseada na cobrança de mensalidades de seus membros, das bilheterias arrecadadas por meio de ingressos.

Buscou-se até aqui discutir as estratégias de luta que contemplavam a imprensa como meio interlocutor empreendidas pelo Centro Musical de São Paulo na tentativa de se aproximar ou ao menos sensibilizar o Governo Federal para sua existência e os seus desafios cotidianos. O recorrente uso da imprensa como meio de estabelecer essa via de comunicação atendia, entre outras funções, a de publicizar não só às autoridades, mas inclusive aos músicos a luta diária do Centro.

Arrolaram-se, assim, possíveis elementos da conjuntura econômica e política que trilhava o caminho para o fenecimento das formas de trabalho como até então eram conhecidas pelos músicos. A investida na busca pela hegemonia e centralidade na organização da categoria musical também se justificava, possivelmente, por elementos e disputas internas.

A seguir, serão problematizados os elementos internos que, a partir da imprensa, colocavam entidades congêneres da música em certo patamar de disputa.

4.3 “POBRES OPERÁRIOS DA ARTE”: CENTRO, SINDICATO E GOVERNO FEDERAL

Imagine-se a relação do público alfabetizado com o material produzido na imprensa. Nos anos 1930, ao folhear os jornais, era possível acompanhar o escrutínio cotidiano através dos periódicos. Recebia-se uma enxurrada de informações. Dispostos nas páginas estavam os classificados, as propagandas farmacêuticas, editoriais de opinião e agendas artísticas da cidade. Companhias teatrais, orquestras sinfônicas e radionovelas dividiam espaço lado a lado com o mais novo remédio contra gonorreia.

A experiência de manusear os jornais exigia de seu público certas habilidades cognitivas em relação a atenção, foco e concentração. Também criava núcleos de sociabilidade por meio das formas como circulavam as notícias. A prática de ler jornais em voz alta, abastecendo de informações inclusive a população não instrumentalizada no letramento, tornava possível uma maior circularidade dos conteúdos. Fisicamente, os jornais de maior circulação apresentavam características semelhantes entre si e representavam, em forma e conteúdo, um mundo literário deveras distinto do que se pode ler hoje.²²³ A miscelânea de conteúdos, no entanto, não impedia que material de interesse político também estivesse arrolado junto aos demais textos e anúncios.

Colunas como *Movimento Associativo*, n’*A Gazeta*, noticiavam o dia a dia que se orquestrava pelas lideranças de trabalhadores em torno de suas associações de classe. Diariamente liam-se as agendas das organizações de classe. Era possível acompanhar quando e onde seriam realizadas reuniões e assembleias, novos despachos e eleições para direção de associações e sindicatos. Também eram notados saldos e balanços financeiros das entidades, bem como cumprimentos, festividades e também punições, como as aplicadas aos músicos dissidentes do Centro Musical de São Paulo por ocasião de práticas faltosas previstas nos estatutos da época.

Na mesma direção, existiam também os movimentos de cooperação entre organizações classistas. Um caso notado foi o da fundação da Associação da Classe Postal de São Paulo. Em parceria com a direção musical do Centro Musical de São Paulo, o nome do

²²³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro**: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 65.

diretor Leôncio Alves aparecia na nota convocatória do dia 8 de janeiro de 1935, para assembleia dos funcionários postais que ocorreria na sede da organização dos músicos paulistas.²²⁴ Tratava-se de uma primeira reunião para uma categoria de profissionais, e para isso o apoio de outras entidades de classe era fundamental. Cedendo seu espaço para a reunião dos funcionários postais, a direção do CMSP sinalizava algum grau de parceria ante a dimensão organizativa de outras categorias profissionais. O caráter congregador entre trabalhadores de diversas categorias assumiu feição clara a partir do chamamento feito pela associação dos postais em 10 de janeiro daquele mesmo ano.

Colegas de todas as categorias! Os que esta subscrevem, por delegação de um grande numero de funcionários, vos concitam a comparecerdes em massa à séde do Centro Musical de São Paulo, á rua Liberó Badaró, 4, 2º andar, no dia 20 do corrente, às 20 horas, afim de levares a vossa adesão irrestrita e valiosa, ao movimento cuja finalidade é o fortalecimento da classe postal de São Paulo, para que ella seja respeitada e prestigiada por todos.²²⁵

Os desdobramentos seguintes relativos às atividades dos profissionais postais fogem ao universo deste estudo, mas algo se pode questionar dos episódios descritos aqui. Avaliando o tom convocatório assumido nas notas publicadas pelo *Correio Paulistano*, mais precisamente a atuação coadjuvante da direção do Centro Musical, tendo o nome de seu presidente relacionado e declarando a concessão de seu espaço para atividades organizativas, pergunta-se sobre a existência de um senso comunitário organizativo entre trabalhadores de diferentes classes.

Ainda que de forma breve, retome-se uma discussão sobre a dimensão da classe. Problematicando algumas percepções evocadas pelas perspectivas dos dirigentes, percebe-se uma associação entre a urgência do senso de exclusividade de determinada categoria de trabalhadores e, simultaneamente, um apoio mútuo entre outras instâncias de classe. A dimensão organizativa passava por esferas relacionais, ora circunstanciais, ora históricas. Nesse prisma, torna-se observável que frações de trabalhadores organizados sob a mesma égide profissional, os músicos, por exemplo, nem sempre estavam harmonicamente unificados. Isso não impedia, no entanto, que a aproximação de outras categorias profissionais se consolidasse em forma de apoio, articulação e estratégias em torno do mundo do trabalho. As disputas internas muitas vezes estavam associadas a questões de centralidade, controle e hegemonia que nem sempre se imbricavam diretamente com problemas mais amplos de

²²⁴ CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 8 jan. 1935.

²²⁵ CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 10 jan. 1935.

caráter do trabalho. Dissidências organizadas formavam novas frações afeiçoadas aos moldes organizativos do período.²²⁶ A imprensa era o canal cujas narrativas ganhavam forma, voz e amplitude – e, portanto, também tomava parte nessa disputa por centralidade e poder. Tratava-se de um jogo de poder. Por meio da prática associativa, percebia-se, assim, um ambiente de lutas e disputas dentro da própria categoria.

Existiam quatro periódicos que noticiavam o cotidiano organizativo dos músicos: *A Gazeta*, *Correio Paulistano*, *Correio de São Paulo* e *Diário Nacional*, disponíveis para consulta na hemeroteca digital. Eram os veículos pelos quais, na década de 1930, era possível perceber certa profusão de entidades musicais organizadas. Mencionavam-se os Centros Musicais, dos quais foram percebidos os de São Paulo, Rio de Janeiro e Carlos Gomes, que também respondia por São Paulo. Mais adiante, à altura do ano de 1934, passava a ser listado também um sindicato que se denominava “Syndicato dos Músicos Profissionais de São Paulo”. O emaranhado polifônico das narrativas musicais entre os jornais paulistas era constituído por notas, convocações e chamamentos para assembleias, programação de atividades musicais e reportagens. A interlocução das entidades com o público leitor via imprensa assumia uma linguagem mais descritiva e direta.

Assim, um dos desafios que se impuseram no processo de pesquisa foi justamente o de identificar quais eram as associações de classe em torno da música, o que desejavam e, principalmente, à luz dos anos 1930, com a sucessão de normativas governamentais marcadas pelos intervalos de 1930-1934, 1934-1937 e 1937-1945, por que e como buscavam afeiçoar-se às formas jurídicas propostas pelo poder federal.

Assumindo a plataforma narrativa, o *Diário Nacional*, em 2 de dezembro de 1930, lançava uma reportagem-entrevista sob o título “O Centro Musical de S. Paulo pretende formar o syndicato dos musicos. Fala ao Diário Nacional o seu novo presidente Alonso Annibal da Fonseca”.²²⁷ O material veiculado descrevia um encontro realizado na casa do músico e pianista Alonso Annibal, identificado pela redação como presidente recém-eleito, com os membros do jornal. A conversa, transformada em reportagem, assumiu a forma de texto dividido em quatro seções, nas quais se destacavam, além da parte introdutória, as

²²⁶ Thompson chama atenção para o risco enganador do termo “dissidência”, posto que “compreende muitas seitas, muitas tendências intelectuais e teológicas conflitantes, encontra muitas formas diferentes em diferentes meios sociais”. O que o caso dos músicos mostra é que, perscrutando-se as suas formas de dissidência, as ações pareciam muito mais atreladas a interesses circunstanciais e disputa pela hegemonia da classe do que a uma ruptura ideológica ou de convicções políticas, por exemplo. Cf.: THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

²²⁷ DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 2 dez. 1930.

seguintes chamadas: “Maior unificação da classe musical”, “Temos falta de empresários e salas para concertos” e “Maior organização interna”.

Analisando o conteúdo de cada seção, é possível notar alguns elementos que corroboram as hipóteses antes mencionadas, relativas à existência de outras organizações e mesmo de músicos que nem sequer acompanhavam o desenrolar de estratégias organizativas propostas pelo CMSP, em torno dos quais buscava-se convergir membros e interesses dos músicos em uma classe. Mais uma vez, vale lembrar que o processo de organização de trabalhadores trata-se de movimento relacional, dinâmico e interessado. A formação de uma categoria perpassa, portanto, por uma clivagem de interesses, lideranças e políticas. Esses movimentos emergem, em geral, como uma ação em resposta a demandas constituídas historicamente.²²⁸

Uma das maiores preocupações da actual directoria do Centro Musical de São Paulo é promover, de maneira segura, a unificação da classe musical de São Paulo. Ninguém pode negar as vantagens indiscutíveis de se formar, em qualquer ramo de actividade humana, associações que inspirem aos interessados a mais completa confiança e que possam fazer por elles o que nunca conseguiria isoladamente. Claro está que isto só poderá ser levado a efeito se os profissionais da mesma classe a elas estiverem filiados.²²⁹

Os objetivos do CMSP naquele momento eram elencados no texto a partir de dois pontos:

Quadro 7 - Objetivos do Centro Musical de São Paulo,
em reportagem no *Diário Nacional* (2 dez. 1930).

- a) unificação, perfeita coesão da classe musical, formando o syndicato dos musicos nos moldes das federações profissionais;
- b) desenvolvendo esse plano, filiar os pequenos grupos existentes no interior do Estado.

²²⁸ “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. A classe é definida pelos homens enquanto vivem sua própria história e, ao final, essa é sua única definição. [...] não podemos entender a classe a menos que a vejamos como uma formação social e cultural, surgindo de processos que só podem ser estudados quando eles mesmo operam durante um considerável período histórico.” THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 12-13.

²²⁹ DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 2 dez. 1930.

Pela argumentação realizada por Alonso Anibal da Fonseca, percebia-se que a assim chamada “classe musical” estava longe de ser um bloco coeso de artistas unidos em plena cooperação. A narrativa que se constituiu ao longo dos primeiros anos da fundação do CMSP construiu uma memória da entidade que ressaltava uma suposta preponderância na articulação dos interesses não só de seus membros, mas de todo um conjunto de músicos existentes na cidade. O tom narrativo, a partir da fala de Fonseca, abria margem para novas perspectivas sobre o cenário musical, mais precisamente sobre as condições e formas de organização dos músicos na capital.

Dissidências, punições e expulsões eram marcas disciplinadoras que constituíram a memória do Centro Musical. Essas práticas podem ter, por um lado, incentivado o desinteresse colaborativo tanto de alguns de seus membros como de potenciais associados que não entendiam na entidade um elo de representação e luta. Também se abria margem para comportamentos que atentassem contra a desejada soberania da associação, a partir da organização dos músicos em entidades congêneres. Outro ponto sensível na fala do presidente tratava de buscar a ampliação de redes para além da capital. Notava a existência de um contingente de músicos fora da capital e identificava uma potencial aproximação com esses grupos.²³⁰

O enredo apresentado articulava questões internas aos músicos, como a centralização da organização da entidade, unificação e hegemonia, com questões de foro nacional, tal qual a forma organizativa. A formação de sindicatos adquiriu, a partir de 1930, um sentido histórico decisivo para o mundo do trabalho, trabalhadores, empresários e Estado no Brasil.²³¹ O Estado buscava tutelar o trabalho em diversas instâncias, de forma que a formação de um sindicato para os profissionais da música, em certo sentido, respondia, aceitava e reconhecia as novas formas de associação. Mais do que isso, pode-se dizer que os músicos paulistas aderiram plenamente às deliberações federais a partir de 1930.

Ao lado dos desafios internos do associativismo, a reportagem ainda trazia uma seção chamada “Temos falta de empresários e de salas de concertos”, na qual o presidente do Centro afirmou: “Em S. Paulo, como sabemos, não há empresarios que possam facilitar os

²³⁰ As redes que constituíram parte dos fluxos migratórios no interior do estado de São Paulo podem ajudar a explicar a existência de grandes contingentes em cidades-satélites ao redor da capital e, por conseguinte, o interesse da ampliação dos braços de entidades musicais pelo aumento do número de músicos associados do interior.

²³¹ Cf.: ANTUNES, Ricardo. **Classe operária, sindicatos e partido no Brasil**: um estudo sobre a consciência de classe, da revolução de 30 até a Aliança Nacional Libertadora. São Paulo: Cortez, 1988. MANFREDINI, S. M. **Formação sindical no Brasil**: história de uma prática cultural. São Paulo: Escrituras, 1996. GOMES, A. M. de C. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. MATOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

concertos musicaes, as temporadas theatraes, etc. Ou o artista vem a S. Paulo trazido por um empresario de fóra ou por conta própria.”²³² Observando o quadro descrito por Fonseca à luz do surgimento de um mercado musical em São Paulo, percebe-se que o diretor partilhava de uma perspectiva arrimada na falta de articulação entre os empresários, o que deixava toda a estrutura do entretenimento musical à sorte e ao sabor dos mais poderosos financeiramente.

Ampliando o olhar investigativo, verifica-se que na cidade de São Paulo a cultura da música de concerto envolvia uma trama complexa de relações que perpassaram por iniciativas de mecenas, ora públicos, ora privados, especulações de artistas e empresários imigrantes e também a tentativa de uma organização endógena da própria classe dos músicos de orquestra, não só no sentido de tentarem estabelecer um campo de trabalho perene e estável, mas também criando associações, núcleos de sociabilidade regidos pelo interesse comum da arte e redes de parceria e cooperação na composição das oportunidades de trabalho.

Assim, em dado momento viu-se a profusão de saraus, pequenos concertos e recitais solos entre a elite paulistana. O movimento dos salões, como descreveu Mário de Andrade, respondia por um circuito previamente estabelecido²³³. Os espaços, em geral a casa de algum mecenas entusiasta da arte, eram frequentados por uma rede de artistas e intelectuais que buscavam apreciar, discutir e dimensionar um movimento artístico.

[...] na ausência de instituições culturais propriamente consolidadas em São Paulo da virada do século XIX para o XX [...] e em meio à carência de uma esfera pública apadrinhadora de ambientes de expressão, produção, difusão e consumo artísticos, importantes personalidades do mecenato paulista (Dona Veridiana, Freitas Valle, Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado), ligados/as à uma rica elite cafeeira em ascensão, destacaram-se como [...] responsáveis por abrir portas a novas tendências e estilos para as artes nacionais. Isso, porque eles/as foram mediadores/as fundamentais que lograram unir diferentes esferas das elites econômicas e artísticas no país a um circuito favorável para o surgimento e a consolidação de novas ideias, projetos e experimentalismos, ficando incumbidos/as de possibilitar espaços de encontros e de efetivar instâncias de consagração, distribuindo prestígio entre artistas, tecendo conexões necessárias para financiamentos e promovendo o “ideário moderno” na produção artística.²³⁴

²³² DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 2 dez. 1930.

²³³ Cf.: ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: Idem. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978, p. 231-255.

²³⁴ DE OLIVEIRA, Lucas Amaral. Sociogênese possível dos saraus: uma história de rupturas na cultura brasileira. **Sociedade e Cultura**. Goiânia, v. 23, 2020, p. 24.

No entanto, com a articulação da arte restrita à esfera privada, o setor do entretenimento público se revelou um campo em aberto para exploração, especulação e artísticas. Nesse sentido, empresários e artistas, em boa parte imigrantes, viram na cidade de São Paulo uma oportunidade de dinamizar o mercado musical. Fosse na composição de espetáculos teatrais, operísticos ou concertos musicais instrumentais, percebe-se que as primeiras décadas dos anos 1900 foram marcadas por um amadurecimento nas dinâmicas artísticas, sobretudo regido pelo interesse em auferir lucros dos empresários do entretenimento.²³⁵

[...] o vasto mercado do espetáculo lírico nas Américas apresentava-se, aos empresários, em fins do século XIX e início do século XX, como uma alternativa para os problemas que estes já enfrentavam com o aumento da concorrência entre os teatros italianos e o gradual declínio que a ópera sofria, por não representar mais um fenômeno exclusivo no campo do entretenimento. [...] A grande diferença entre os cachets de alguns grandes cantores e outros torna o mercado interno italiano mais diferenciado em relação ao pagamento de seus artistas. Qualquer artista com ofertas de dois ou três continentes podia exigir cifras inéditas, até cinco vezes mais do que o pagamento mais alto, por récita de toda a Europa. [...] Toda essa relação entre a Itália e a América [...] representou financeiramente muito mais vantagem para os empresários e artistas estrangeiros.²³⁶

Visto como um processo de particular atenção, a complexidade do setor de entretenimento fez despontar em algumas lideranças musicais paulistas o desejo de organização. A sindicalização seria uma resposta estratégica a várias frentes e desafios enfrentados por aqueles músicos que buscavam seguir carreira profissional. De um lado, articulavam maior organização entre seus membros, criando vínculos associativos, relações dentro de um certo padrão ético de comportamento regido por estatutos e o desejo de controle do trabalho e dos circuitos de atuação. De outro, fazia-se notar pela tutela de um Estado centralizador uma categoria cuja existência até aquele momento não era reconhecida. Todo esse movimento não anulou nem impediu uma disputa de poder entre outras narrativas que se lançavam com a mesma finalidade. Esse era um dos desafios que seriam notados ao longo dos anos seguintes. Ainda assim, despontaram percalços que geraram tensões e mudanças na gestão do Centro no ano de 1930.

²³⁵ COLI, Juliana. **Vissi D'arte**. Por amor a uma profissão - Um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico. São Paulo: Annablume, 2006.

²³⁶ Ibidem, p. 94 -97.

Ao apagar das luzes daquele ano, uma diligência policial dirigiu-se à sede do Centro Musical de São Paulo. O intuito da visita indicava uma operação investigativa por parte da Delegacia de Costumes e Jogos. O *Diário Nacional*, sob o título “O Centro Musical de S. Paulo e o jogo”, publicou uma carta assinada por seus membros em defesa da entidade contra a repercussão negativa que o caso poderia gerar. O episódio ganhou destaque na imprensa, sendo agravado, talvez, pela renúncia do recém-empossado presidente Annibal Alonso da Fonseca²³⁷ como uma das consequências imediatas da investigação.

O Centro Musical jamais foi ponto de congregação de “jogadores”, tomando este termo no sentido injurioso com que tem sido proferido. Se jogadores são todos que se entretém no jogo de xadrez, de damas ou de cartas, como mero passatempo, não ha quem escape ao terrível attributo, pois em todas as casas, nos serões, o tempo é as vezes empregado nesses divetimentos. O próprio Centro permite tal diversão. No regimento interno, organizado pelo presidente de 1927, sr. Armando Belardi, encontra-se o consentimento. Os socios do Centro Musical de São Paulo não tem por habito o jogo ilícito, pois nem dinheiro para ser desviado do sustento de suas familias. Pobre operarios da arte, vivem suando para ganhar o pão.²³⁸

A ação empreendida pela Delegacia de Costumes e Jogos pode ser interpretada a partir de duas perspectivas. A primeira, de cunho mais circunstancial, seria prever a existência de alguma denúncia que buscasse a repreensão da prática do jogo na sede da associação. A observação e investigação policial poderia se justificar, nesse sentido, como uma ação imediata. No entanto, ao se observar que a operação vinha de uma delegacia específica sobre a prática de costumes e jogos, é possível inferir que a ação repressora respondesse a uma política que, velando a perseguição ao que se julgava vadio e à prática da vadiagem, atuava em nome da moral e dos bons costumes.²³⁹

As consequências parecem ter sido circunstanciais e de pouca notabilidade para a imprensa, que não noticiou os desdobramentos da operação policial, salvo a renúncia do presidente da associação. A saída de Annibal Alonso da Fonseca abriu caminho para que logo assumisse, em seu lugar, Leôncio Alves da Silva, que prontamente tratou de utilizar a imprensa, dessa vez por intermédio d’A *Gazeta*, como mecanismo de defesa da instituição, em nota publicada no dia 13 de dezembro de 1930.²⁴⁰

²³⁷ Músico, presidente do CMSP.

²³⁸ DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 6 dez. 1930.

²³⁹ Cf.: TEIXEIRA, A.; SALLA, F. A.; MARINHO, M. G. S. M. C. Vadiagem e prisões correcionais em São Paulo: mecanismos de controle no firmamento da República. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 29, n. 58, 2016.

²⁴⁰ A GAZETA. São Paulo, 13 dez. 1930.

A chegada de Leôncio Alves da Silva à presidência do CMSP marcou a alvorada de um novo perfil na condução da instituição. Pela ambiência histórica em que se inseria, a nova gestão buscou assimilar os mecanismos e dispositivos deliberados pelo Governo Federal, bem como intensificar a tentativa de aproximação, conciliação e reconhecimento da relação entre entidade e Estado. Marcava também um tempo de desafios e disputas internas, pela busca e sensibilização de novos associados, pela hegemonia da organização da classe e pela notoriedade de articulação e promoção da música de concerto.

Nos primeiros dias de março do ano de 1932, circulava o nome do Centro Musical de São Paulo pelos jornais da capital. Entre os dias 3 e 5 de abril daquele ano, tanto *A Gazeta* como o *Diário Nacional* noticiaram o fim de um período conturbado de tensões na entidade. Sem um aprofundamento nas particularidades que envolveram a cizânia entre os membros da associação, noticiou-se que era posto fim a um dissídio vivido na classe musical que já se arrastava havia três anos²⁴¹.

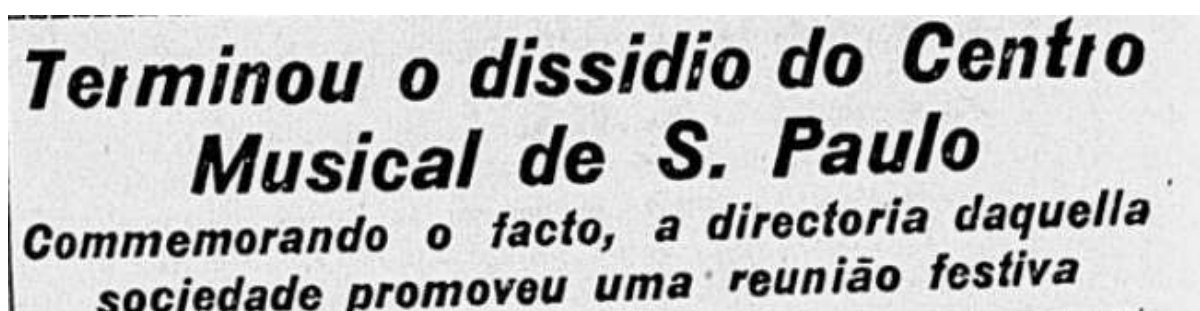


Figura 24 - *Diário Nacional*, 3 abr. 1932.

Pouco se tem noticiado sobre o suposto dissídio que chegava ao fim naquele ano de 1932. Uma pista possível para rastrear a memória do evento foi evocada pela autobiografia de Armando Belardi. O ex-presidente da entidade de classe narrou que, entre os anos de 1929 e 1933, houve uma disputa interna que acabou por separar a gestão do Centro em duas diretorias distintas. O motivo do conflito teria sido o prejuízo financeiro gerado a partir de um empreendimento no qual os músicos do Centro Musical, capitaneados por Belardi, formaram uma orquestra para acompanhar artistas líricos italianos. Após uma série de concertos por algumas capitais brasileiras, como Curitiba, Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo, narrou o músico que, apesar dos trabalhos realizados, o saldo negativo da operação acabou por

²⁴¹ DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 3 abr. 1932.

acarretar prejuízos, que conduziram a uma campanha contra sua permanência na entidade.²⁴² Na ocasião, houve o bloqueio do fundo patrimonial da entidade, bem como a dissidência de alguns músicos, grupo do qual Belardi fazia parte. Não se sabe ao certo, mas o movimento que se instalou na ocasião acabou por gerar, além da cisão entre os músicos, uma nova orquestra que durou cerca de um ano.²⁴³

A orquestra formada por músicos dissidentes, Sociedade Sinfônica de São Paulo, teve uma vida efêmera na capital paulista. Capitaneada por nomes da elite paulista compondo a presidência da nova sociedade, como Olívia Guedes Penteado e Antonietta Penteado da Silva Prado, e tendo entre seus conselheiros nomes como Mário de Andrade, a entidade alçou voo curto que durou uma única temporada – forjada a partir de uma dissidência dentro da própria classe, a nova orquestra não se sustentou por muito tempo. As disputas entre os músicos não cessaram no período, até que em 1932 as partes parecem ter chegado aos termos de um acordo de reunificação ao Centro.

No entanto, mesmo com a aparente resolução que pacificou as tensões internas da entidade, percebeu-se pela imprensa que outros músicos da capital também exerceram intensa atividade organizativa, o que pode sugerir uma ambiência de franca disputa interna pela hegemonia da classe musical. Em 1934, era possível identificar nos jornais paulistas um movimento de organização em torno de uma nova entidade, dessa vez proclamada como sindicato. O assim chamado “Syndicato dos Músicos de São Paulo” era percebido na imprensa sem que fosse feita nenhuma menção direta a entidade congênere existente na mesma capital, o que sugere que havia disputas acerca dos sentidos de associação musical, sindicalização e poder na própria classe.

²⁴² BELARDI, Armando. **Vocação e arte: memórias de uma vida para a música**. São Paulo: Músicas e Instrumentais Casas Manon, 1986, p. 59-62.

²⁴³ Cf.: SOUZA, Gabriela Gasparotto. **Música de concerto “à paulista”**: um estudo sobre a criação de orquestras sinfônicas em São Paulo na década de 30. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020, p. 39-44.

Os músicos estão syndicalizados para defesa da classe

A reforma dos estatutos do Sindicato e a legislação federal — A mecanização do som e os interesses da classe — Fundação de uma orchestra symphonica

Deverá realizar-se no próximo dia 5 de outubro, na sede do Sindicato dos Músicos de S. Paulo, à praça da Sé, 59, 1º andar, uma assembleia geral ordinária, convocada pela directoria. A propósito dessa reunião, o CORREIO DE S. PAULO procurou ouvir o presidente do Sindicato, sr. Ubaldo de Abreu, que tem esclarecido pontos a respeito da syndicalização dos músicos em São Paulo.

O Sindicato dos Músicos de São Paulo, organizado há perto de 2 meses, regia-se pelo decreto n. 19.770 de 19 de março de 1931. Agora, tendo sido assignado o decreto 24.694, de 12 - 6 - 1934, os estatutos terão de ser reformados. Em virtude disso é que foi convocada essa reunião, onde serão discutidos os seguintes assuntos:

1) Séde e fins do syndicato; 2) condições de exclusão, admissão e readmissão de sócios; 3) direitos e deveres dos sócios; 4) escolha e as atribuições dos administradores no caso de perda de mandato; 5) modo de constituição e administração do patrimônio social e o destino a ser dado em caso de dissolução do syndicato.

A ACTIVIDADE DO SYNDICATO

O Sindicato dos Músicos de São Paulo, conta actualmente cerca de 800 sócios e a directoria achava-se perfeitamente identificada com todos os associados, procurando resolver sem-

exibição e exigida no exercício da profissão de acordo com o decreto n. 22.025 de 29 de outubro de 1932.

A maioria das orquestras e jazzbands da capital, está toda syndicalizada, contando o Sindicato entre suas corporações os seguintes sócios: Paschoal Del Lauro ("Jazz Centro"); Otto Wei, (Orchestra "Otto Wei");



Sr. UBALDO DE ABREU

Giuseppe Costa ("Jazz Internacional").

UMA ORCHESTRA SYMPHONICA

Sob o patrocínio do Sindicato dos Músicos de S. Paulo, está sendo organizada nesta Capital uma Orchestra Symphonica, composta de instrumentos musicistas de valor. Para isso a directoria já se entendeu com a Prefeitura, no sentido de lhe obter concessão do Theatro Municipal para os ensaios, estando esse pedido aguardando solução do dr. Fabio Prado.

Com elementos de elevado destaque nos meios musicais de S. Paulo e com a colaboração da sociedade paulistana, esperam os organizadores da Orchestra Symphonica conseguir realizar esse objectivo. Todavia, para consecução de seus altos propósitos, espera o apoio eficiente de todos os músicos syndicalizados e a observância da legislação em vigor por parte das autoridades, no que concerne aos direitos que a syndicalização concede.

OS DIREITOS DOS SYNDICALIZADOS

A 19 do corrente o Syndicato enviou ao chefe de Polícia um memorial sobre o assunto. Nesse memorial expunham os directores daquella associação de classe a situação dos músicos em face do decreto n. 3.452, de 16 de julho de 1933, que regula a

Figura 25 - Correio de S. Paulo, 29 set. 1934.

Ubaldo de Abreu era o presidente do Sindicato dos Músicos de São Paulo em 1934. A notícia veiculada no jornal *Correio de S. Paulo* apontava que o início das atividades daquela organização ocorrera havia dois meses. Diferentemente do Centro Musical de São Paulo, o sindicato que se apresentou parecia ter surgido a partir do próprio impulso da nova legislação trabalhista que vinha se constituindo naquele momento.

O Sindicato dos Músicos de São Paulo [...] regia-se pelo decreto n. 19.770 de 19 de março de 1931. Agora, tendo sido assignado o decreto 24.694, de 12 - 6 - 1934, os estatutos terão de ser reformados. Em virtude disso é que foi convocada essa reunião, onde serão discutidos os seguintes assuntos: 1) Séde e fins do syndicato; 2) condições de exclusão, admissão e readmissão de sócios; 3) direitos e deveres dos sócios; 4) escolha e atribuições dos administradores no

caso de perda de mandato; 5) modo de constituição e administração do patrimônio social e o destino a ser dado em caso de dissolução do sindicato.²⁴⁴

A reportagem sinalizava que a direção daquela entidade havia aderido às normatizações em vigência e estava atenta às respectivas atualizações, entre elas o Decreto nº. 19.770, de 19 de março de 1931, e o Decreto nº. 24.694, de 12 de julho de 1934, que dispunham sobre a formação e adesão aos sindicatos. Os sindicatos apareceram enquanto forma de instituir uma prática política de controle, vigilância e disciplina por parte do Estado a frações de trabalhadores politicamente organizadas. Tratou-se de uma ação de “contenção da luta de classes em favor da cooperação orgânica entre as classes, e entre estas e o Estado”.²⁴⁵

Os músicos em São Paulo, ainda que lutassem entre si pela constituição associativa, só passaram a se constituir efetivamente enquanto categoria a partir da forma jurídica proposta pelo Estado na década de 1930. Pode-se dizer que, a partir da ação do Estado de conter, controlar e vigiar a ação das distintas frações de trabalhadores, abriu-se uma brecha sagazmente captada pelas lideranças musicais, que, se antes não eram plenamente notadas pelo governo, passaram então a se fazerem notar.

Ainda assim, o que a reportagem daquele dia 29 de setembro do ano de 1934 trouxe em relação à dimensão organizacional dos músicos foi que se tratava de um grupo de artistas distinto do que até então se debatia ou se fazia notar na imprensa em torno da associação de classe já estabelecida, o Centro Musical de São Paulo. A ausência dessa entidade no texto do periódico pode sugerir que a formação do Sindicato era fruto de uma dissidência, ou mesmo de uma fração de músicos pouco afeitos às deliberações e à diretoria de outras entidades.

O Sindicato dos Músicos de São Paulo, conta actualmente certa de 800 socios. [...] Em São Paulo, os músicos em geral são sindicalizados, havendo apenas uma pequena minoria alheia ao movimento de classe. E mesmo de acordo com a legislação actual, os que não o são não podem participar de trabalho dirigidos por orquestras do Sindicato. Possuem os músicos sindicalizados uma carteira profissional, fonecidade pelo Departamento do Trabalho cuja exibição é exigida no exercício da profissão de acordo com o decreto n. 22.035 de 29 de outubro de 1932.²⁴⁶

²⁴⁴ CORREIO DE S. PAULO. São Paulo, 29 set. 1934.

²⁴⁵ PARANHUS, Adalberto. **O roubo da fala:** origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999, p. 85.

²⁴⁶ CORREIO DE S. PAULO. São Paulo, 29 set. 1934.

O Decreto 22.035 dispôs especificamente sobre a utilização da carteira profissional para a realização de qualquer atividade de trabalho.²⁴⁷ O dispositivo se interligava aos mecanismos institucionais que versavam sobre a filiação aos sindicatos, já que, para ter a carteira de trabalho expedida, o trabalhador ou a trabalhadora precisava estar filiado a algum sindicato reconhecido. O aparato do Estado propunha de maneira centralizadora uma formalização do trabalho que parecia encontrar pleno engajamento do Sindicato dos Músicos. Usando também a plataforma do jornal, a entidade de classe aproveitou para sinalizar estrategicamente sua atuação aderindo à forma jurídica normatizada pelo Estado. Os músicos daquela entidade deveriam estar plenamente sindicalizados e possuir carteira de trabalho para que estivessem aptos a qualquer atividade profissional.

Assim, como forma de ser notado, bem como de buscar a ampliação da sua rede de associados, o sindicato se projetava lançando mão de uma argumentação construída com base nos decretos federais praticados, principalmente entre os anos de 1930 e 1934, período de governo provisório, quando foi aplicada boa parte das medidas relativas à criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e deliberações concernentes à pasta. O Centro Musical de São Paulo passou pela alteração de sua estrutura original, tornando-se também um sindicato reconhecido pelo Estado no dia 15 de julho de 1935.²⁴⁸

Já a partir dos anos finais da década de 1930, nota-se que as duas entidades paulistas apresentavam posturas convergentes, sobretudo quando se relacionavam com a esfera federal. Não apenas na ocasião da petição enviada ao governo em 1940²⁴⁹, mas já nos anos anteriores era possível identificar uma atuação colaborativa entre as entidades. Mais precisamente, em junho de 1938, foi possível observar que os sindicatos Centro Musical do Rio de Janeiro, Centro Musical de São Paulo e o Sindicato dos Músicos de São Paulo organizaram-se para a submissão de um anteprojeto relativo a prestação de serviços musicais ao Ministro do

²⁴⁷ “Decreto nº 22.035, de 29 de outubro de 1932. Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, usando da atribuição que lhe confere o art. 1º do decreto n. 19.398, de 11 de novembro de 1930, DECRETA: Art. 1º Fica instituída, no território nacional, a carteira profissional para as pessoas maiores de 16 anos de idade, sem distinção de sexo, que exerçam emprego ou prestem serviços remunerados. Art. 2º A carteira profissional, além do número, série e data da expedição, conterá mais a respeito do portador: 1º) fotografia, com menção da data em que tiver sido tirada; 2º) característicos físicos e impressões digitais; 3º) nome, filiação, data e lugar do nascimento, estado civil, profissão, residência, assinatura e grau de instrução; 4º) nome, espécie e localização dos estabelecimentos ou empresas em que exercer a profissão ou a houver sucessivamente exercido, com a discriminação da natureza dos serviços, salário, data da admissão e da saída; 5º) nome do sindicato a que esteja associado. Parágrafo único. Para os estrangeiros, as carteiras, além das informações acima indicadas, conterão: 1º) data da chegada ao Brasil; 2º) data e fôlio do registo de naturalização, quando se tratar de naturalizado; 3º) nome da esposa e, sendo esta brasileira, data e lugar do casamento; 4º) nome, data e lugar do nascimento dos filhos brasileiros. Art. 3º As carteiras profissionais, serão emitidas, em série, pelo Departamento Nacional do Trabalho.

²⁴⁸ Ver Capítulo II, seção 2.2.

²⁴⁹ Ver Capítulo III, seção 3.1.

Trabalho. Os objetivos arrolados tratavam de regularização de contratos, obrigatoriedade da carteira profissional, controle dos serviços única e exclusivamente pelos sindicatos profissionais, departamentos especializados para cada gênero dentro dos sindicatos, horas de trabalho, fiscalização, direito a férias, nacionalização de acordo com a lei de dois terços e tabela de salários.²⁵⁰

Observou-se, portanto, na cidade de São Paulo a atuação de duas entidades de classe que operaram aparentemente com os mesmos propósitos. O Centro Musical de São Paulo, entidade que já atuava na capital desde os anos de 1910, assumia novos contornos à medida que a situação dos músicos de orquestra demandava uma ação mais organizada, apelando muitas vezes ao Governo Federal como uma das estratégias para a condução dos desafios enfrentados. Já o Sindicato dos Músicos de São Paulo parece ter surgido estrategicamente a partir das deliberações de âmbito trabalhista operadas pelo Governo Federal. A entidade buscou, em colaboração com a sua congênere paulista, mediar as formas de trabalho com a música tal qual desejava o Estado no sentido de organizar e controlar a atuação desses músicos.

²⁵⁰ CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 28 jun. 1938.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alçadas ao panteão de monumentos artísticos e históricos, as orquestras sinfônicas sustentam uma carga substantiva de um imaginário composto de imagens de erudição, refinamento e sofisticação. Grandes teatros e salas de espetáculo, músicos trajados a rigor e músicas que demandam alto nível de concentração para a apreciação auditiva são elementos que fundamentam esse espaço de imaginação. Tal carga imagética é reforçada cotidianamente nas salas de concerto: edificações arquitetadas com imponentes estruturas carregadas de simbologias, a vigilância do silêncio e da boa conduta durante as récitas que reprimem o aplauso espontâneo, o grande número de artistas sobre o palco respondendo aos gestos de um regente que vigia, controla e determina como a música deve ser tocada.

Ao tocarem seus instrumentos, artistas compõem coletivamente o tecido musical que encobre suas particularidades, seus anseios e seus desejos. O véu sonoro oculta, entre tantos elementos, os desafios impostos pelas históricas relações de trabalho vividas pela categoria dos músicos de orquestra. A pesquisa aqui apresentada buscou, em alguma medida, revelar parte das contradições presentes nesse universo, historicizando o cotidiano, as práticas e a cultura de trabalho dos músicos de orquestra em São Paulo na primeira metade do século XX.

A operação historiográfica imputa à prática de pesquisa uma série de desafios, tensões e contradições. A narrativa que se construiu baseou-se na análise de materiais que, nas mãos do historiador, tornaram-se documentos. Notas de programas, a imprensa, petições, estatutos e pareceres compuseram o corpus documental. Cada documento detém uma historicidade, e juntos possibilitam a construção de memórias. As pessoas, em suas ações práticas de viver, constroem no presente os vestígios que possibilitarão que suas histórias sejam contadas. Entre eles, manifestações culturais, como a música, suas diversas formas de fazer, viver e experienciar, estão no espectro de interesses da narrativa que se apresentou.

Dessa forma, mirando questionar sobre as condições e possibilidades de trabalho e organização com a música de concerto nas primeiras décadas do século XX em São Paulo, rastream-se orquestras, associações mutuais, sociedades artísticas e locais de diversão e entretenimento como teatros, cinemas e cafés-concerto onde a presença da música era demanda. Perscrutaram-se os sistemas de agenciamento de músicos e a forma de abastecimento musical num período em que as maneiras de ouvir música passavam por intensas transformações tecnológicas. As atividades sinfônicas giravam em torno de récitas líricas e concertos instrumentais. Os eventos eram sazonais, e muitos deles dependiam de uma ação financiadora, por meio de mecenas que viabilizavam concertos patrocinados ou parcerias

com companhias líricas estrangeiras. Esse cenário impossibilitou durante muitos anos a emergência de grupos estáveis, com existência para além de alguma circunstancialidade festiva, de homenagem ou de interesses políticos.

Gramofones e alto-falantes possibilitavam novas escutas musicais, plataformas para as quais a música gravada se dirigia. Os cinemas e teatros, antes principais locus da demanda de músicos ao vivo, passaram a contar com sistemas elétricos de projeção sonora. As mudanças nos hábitos de escuta remodelaram a forma como os empresários do entretenimento conduziam a demanda por eventos musicados. A celeridade dos tempos modernos tensionava com as práticas anteriores do cenário musical. Como se comportaram os músicos de orquestra diante de tantas e intensas disrupções em suas formas de viver?

Observar as diversas redes, entidades e sociedades em torno da música possibilitou questionar o jaez das práticas associativas. Como práticas de luta, identificaram-se dimensões organizativas que gozavam de certa plasticidade transmutante. Isso posto, notou-se a existência de Centros Musicais, uma rede de entidades congêneres, porém autônomas, que tinham como função primeva formar um sistema de agenciamento de músicos para o entretenimento, festividades e récitas. Surgiam assim os primeiros indícios da existência de uma prática associativa em torno das condições de trabalho. Por meio de estatutos, os Centros Musicais buscavam organizar, disciplinar e controlar o trabalho musical na cidade de São Paulo. Mais do que isso, pode-se dizer que estava em jogo a formação de um perfil de trabalhador, que deveria responder, reconhecer e manifestar-se por meio de uma hierarquia dentro da organização.

Disputas internas e externas qualificaram as dinâmicas de luta dessa categoria de profissionais. O dinâmico fazer-se, sensível à tempestuosidade do clima político, trouxe evidências de que as vozes musicais estavam atentas, influenciavam e eram influenciadas por outras categorias de trabalhadores nas suas formas de agir, organizar e manifestar. Posto de outra maneira, identificou-se por meio da atuação de lideranças entre os músicos de orquestra que a categoria se articulou com outras frações das múltiplas classes de trabalhadores, organizou movimentos grevistas, reconheceu e reivindicou estrategicamente seus interesses por meio do reconhecimento político das estruturas a que estava subordinada. Parte dos profissionais de orquestra se mostravam envolvidos com a agenda política federal, sobretudo no alvorecer dos anos 1930, quando sensivelmente articulavam sua comunicação por meio da imprensa reconhecendo a figura do presidente Getúlio Vargas.

A investigação histórica possibilitou analisar e questionar documentos inéditos para a historiografia, tal qual a petição examinada (ver Capítulo III). O circuito interno no qual o documento transitou permitiu identificar a existência de redes de interlocução na pasta do Ministério da Educação e Saúde Pública. Mário de Andrade, Sá Pereira, Roquette Pinto e Gustavo Capanema operavam como braço do poder oficial e estavam em uma das pontas da articulação proposta pelos músicos de São Paulo e Rio de Janeiro, a partir dos nomes de Armando Belardi, presidente do Centro Musical de São Paulo, Constantino Milano Netto, presidente do Sindicatos dos Músicos de São Paulo, e José Rodrigues, presidente do sindicato Centro Musical do Rio de Janeiro.

Buscando constituir uma narrativa que respeitasse a historicidade e a movimentação das lideranças musicais, o texto também contribuiu para que se identificasse e rastreasse como tais lideranças se associavam em seus movimentos de luta ao sabor das circunstâncias, bem como dissidências acabavam por caracterizar outras iniciativas de associação, o que qualificou a pluralidade de vozes em busca de poder e hegemonia dentro da própria categoria. O protagonismo de algumas lideranças, como Armando Belardi e Constantino Milano Netto, os colocaria, no período da ditadura militar, sob vigilância do DEOPS, que suspeitava de seu envolvimento com o Partido Comunista. Tais eventos mostram ainda mais indícios de que existia uma forte ligação entre música, músicos e política.²⁵¹

Os caminhos percorridos pela pesquisa evidenciaram ao menos três esferas de atuação em que os músicos, em suas práticas de luta e reivindicação, buscavam a cooperação de seus pares em associações de formas estratégicas, embora não tenha sido possível um maior aprofundamento investigativo nesse sentido. Primeiramente, notou-se que a movimentação, sobretudo entre as lideranças, era predominantemente masculina. A ausência de mulheres flagrada nos documentos investigados não significa que não atuassem ou que não gozassem de algum protagonismo e, por assim dizer, não pudessem influenciar em alguma medida os rumos das tramas e negociações que se urdiram ao longo dos anos. No entanto, tal perspectiva sugere tratar-se de um flanco aberto como possibilidade de maior adensamento investigativo para futuras pesquisas.

Seguindo a mesma linha argumentativa, além da pauta de gênero, outro limite apresentado pelo presente estudo se encontra na problematização de questões envolvendo debates raciais. Numa cidade como São Paulo, a presença de músicos negros nas orquestras podia ser percebida desde suas primeiras composições. Aliás, existiam movimentos, segundo

²⁵¹ Cf.: MATOS, Maria Izilda Santos de. Maria Prestes Maia, “A Primeira Operária” de São Paulo: trajetória, política e cultura. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**. São Paulo, n. 12, 2014.

o jornal *A Liberdade*, em que se buscavam constituir orquestras de “elementos de pessoas de cor”²⁵². Homens negros, livres e ex-escravizados tinham também na música uma estratégia para potencializar alternativas de mobilidade social.²⁵³ Reconhecendo-se os limites acadêmicos, cronológicos e, inclusive, de competência do autor, ressalta-se que a temática, embora aqui não aprofundada, encontra um potencial investigativo aberto.

Em adição, como terceiro ponto a ser destacado, pode-se abordar a ausência de maior investigação sobre a presença de imigrantes no cenário musical paulista. Viu-se que, ao longo das primeiras décadas de 1900, imigrantes compuseram o mosaico do tecido social da cidade de São Paulo. A plasticidade com que se constituiu a ambiência histórica e cultural paulista contou com a contribuição das redes e circuitos de sociabilidade constituídos a partir dos fluxos migratórios. Nesse sentido, o ambiente musical, como estrutura aglutinadora, encontra um profundo lastro com a presença de músicos estrangeiros. Fosse por breves temporadas ou mesmo por períodos mais extensos, os veículos da imprensa frequentemente noticiavam a circulação de artistas, cantores e cantoras, maestros e solistas europeus na capital paulista.

A pesquisa ora realizada também deixou pontos pelos quais entende-se que muito ainda pode ser feito, no sentido de aumentar o repertório investigativo relacionado às perspectivas musicais com maior densidade historiográfica. Isso significa dizer que a música, não só como esfera artística, mas sobretudo como construto social de ambiência cultural, apresenta-se como tema do mais variado espectro de potencialidades científicas. Historicamente falando, pesquisas sobre a música de concerto ainda são um campo a se constituir no Brasil. Sugere-se com isso que mais se pergunte sobre o passado dos músicos, suas formas de viver e de se relacionar com o trabalho, como maneira de se questionar a cultura, a sociedade e as transformações artísticas para além do estético. Isso inclui relacionar a prática musical como uma efetiva prática laboral e que, por assim ser, compõe eixo estruturante e estruturado acerca do mundo do trabalho.

No que diz respeito à documentação utilizada, muito ainda pode ser feito a partir das potências encontradas em materiais como as notas de programas. Esses artefatos encontravam nas salas de concerto o seu circuito de distribuição – agenda, repertório e o nome dos artistas podiam ser encontrados nesse material. O arguto e questionador olhar histórico pode, a partir de tais indícios, compor estudos prosopográficos, bem como perscrutar o repertório sinfônico apresentado na cidade e, assim, ampliar estudos sobre a formação do gosto, das formas de

²⁵² A LIBERDADE. São Paulo, 14 jul. 1919.

²⁵³ Cf.: DE SOUZA, Fernando Prestes; DE LIMA, Priscila. Músicos negros no Brasil colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). **Revista Vernáculo**. Curitiba, v. 1, n. 19/20, 2007.

fruir e experienciar a música de concerto. Também como potencialidade, tais materiais podem oferecer pistas sobre redes e espaços de sociabilidade do meio musical ainda por serem pesquisados.

Como desfecho, espera-se que a pesquisa ora apresentada inspire, motive e crie ramais comunicativos para além das páginas aqui escritas. O trabalho de todo pesquisador encontra na esfera da publicização e do compartilhamento com a sociedade o fim maior de toda a sua empreitada. Se ao cabo deste empreendimento mais pessoas se interessarem por questionar, contar e experienciar histórias, sua finalidade terá se consumado. Por fim, almeja-se que a seiva da dúvida nutra, amplie e ilumine os caminhos ainda não percorridos, e que mesmo aqueles já traçados possam ser revistos ou recriados, e que assim se impulsione com cada vez mais detalhes, nuances e singularidades o girar da roda da história.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Idem. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALVES, Elder P. Maia. A digitalização do simbólico e o capitalismo cultural-digital: a expansão dos serviços culturais-digitais no Brasil. **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 34, n. 1, jan./abr. 2019, p. 129-157.

ANDRADE, Ian Prates Cordeiro. **O sistema de profissões no Brasil**: formação, expansão e fragmentação. Um estudo de estratificação social. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: Idem. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978, p. 231-255.

ANDRADE, Mário de. Dinamogênicos Políticas. In: Idem. **Música, doce, música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de. Luta pelo Sinfonismo. In: Idem. **Música, doce música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 209-201

ANDRADE, Mário de. O ditador e a música. In: Idem. **Música, doce, música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 257-259.

ANDRADE, Mário de. Oração de Parainfo - 1935. **Pro-Posições**. Campinas, v. 16, n. 1, 2016, p. 261-270.

ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão**: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018.

ARAÚJO, Angela Maria Carneiro. Estado e trabalhadores. In: Idem. **Do Corporativismo ao Neoliberalismo**: Estado e trabalhadores no Brasil e na Inglaterra. São Paulo: Boitempo Editorial, mar. 2002.

ARAÚJO, Luciana Lumyx; FIGUEIREDO, Afonso Claudio. O mercado da música e os desafios da era pós-pandemia. In: FIGUEIREDO, João Luiz de; CORRÊA, Sílvia Borges

(Orgs.). **Economia Criativa: gestão estratégica de setores criativos**. Rio de Janeiro: E-papers, 2020, p. 9-23.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BATALHA, Claudio H. M. Relançando o debate sobre o mutualismo no Brasil: as relações entre corporações, irmandades, sociedades mutualistas de trabalhadores e sindicatos à luz da produção recente. **Mundos do Trabalho**. Florianópolis, v. 2, n. 4, ago./dez. 2010, p. 12-22.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Idem. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BESSA, Virginia de Almeida. A música em cena. In: Idem. **A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)**. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BESSA, Virginia de Almeida. A Política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930. **Revista de História**. São Paulo, n. 179, 2020, p. 1-33. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/156828>>.

BLANNING, Tim. **O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016**. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2017.

BRODBECK, David. **Brahms**. Sinfonia n. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

BUENO, Newton Paulo. A Revolução de 1930: uma sugestão de interpretação baseada na Nova Economia Institucional. **Estudos Econômicos**. São Paulo, v. 37, 2007, p. 435-455.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CARDOSO, André. Concertos sinfônicos na Escola de Música da UFRJ – Parte I - Do Conservatório ao Instituto Nacional de Música: a criação da Orquestra do INM. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, 2018, p. 97-119.

CATELLI, Rosana Elisa. Roquette-Pinto e a Comunicação: registro, visualização e internalização da cultura. **Revista Brasileira de História da Mídia**. São Paulo, v. 2, n. 1, 2013.

CHARTIER, Roger. Verdade e prova: história, retórica, literatura, memória. **Revista de História**. São Paulo, n. 181, a00821, 2022.

COELHO, Patrícia. Os Pioneiros do rádio e os desafios da regulamentação da radiodifusão no Brasil dos anos 1920. **Revista Brasileira de História da Mídia**. São Paulo, v. 3, n. 1, 2014.

COLI, Juliana. **Vissi D'arte**. Por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico. São Paulo: Annablume, 2006.

CORVISIER, Fátima Monteiro. A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira. **Revista do Conservatório de Música**. Pelotas, n. 4, 2011.

COSTA, Leandro da; AMPÁRO, Breno. Divinos acordes, batutas douradas: Ciclo do Ouro, Irmandades e os primórdios do trabalho em música no Brasil. **REH - Revista Escrita da História**. Juiz de Fora, Ano VII, v. 7, n. 13, jan./jun. 2020, p. 277-303.

COUTINHO, Amanda. Teorizações do trabalho imaterial: a produtividade do artista no mundo do trabalho. **Cadernos Cemarx**. Campinas, n. 8, p. 49-64, 2015.

COUTINHO, Amanda. Teorizações do trabalho imaterial: a produtividade do artista no mundo do trabalho. **Cadernos Cemarx**. Campinas, n. 8, 2016, p. 49-64. DOI: <10.20396/cemarx.v0i8.10898>. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/10898>>. Acesso em: 18 abr. 2021.

COUTINHO, Amanda. **Trabalhadores da cultura**. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.

CUÉLLAR, Javier Pérez de (Org.). **Nossa diversidade criadora**: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Campinas: Papirus; Brasília: UNESCO, 1997.

DE DECCA, Edgar. **1930**: o silêncio dos vencidos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

DE LUCA, Tânia Regina. **O sonho do futuro assegurado**. São Paulo: Contexto, 1990.

DE MARCHI, Leonardo. Novos modelos de negócio na indústria da música: uma análise do P2P, do download pago, do podcast e dos serviços de streaming. **Trama: Indústria Criativa em Revista**. Dossiê: Paisagens sonoras midiáticas. Rio de Janeiro, Ano 3, v. 5, ago./dez. 2017.

DE OLIVEIRA, Lucas Amaral. Sociogênese possível dos saraus: uma história de rupturas na cultura brasileira. **Sociedade e Cultura**. Goiânia, v. 23, 2020.

DE SOUZA, Fernando Prestes; DE LIMA, Priscila. Músicos negros no Brasil Colonial: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). **Revista Vernáculo**. Curitiba, v. 1, n. 19/20, 2007.

DEMIER, Felipe. **O longo bonapartismo brasileiro (1930-1964)**: um ensaio de interpretação histórica. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

DUHIIGG, Charles. **O poder do hábito**: por que fazemos o que fazemos na vida e nos negócios. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

EKG, André. O Modernismo Musical no Brasil. In: Idem. **Arte e política no Brasil**: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 371-379.

ELIAS, Nobert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.

ESTEVES, Eulícia. **Acordes e Acordos**: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FERREIRA FILHO, Manoel G. (et al.). **Liberdades públicas**. São Paulo: Ed. Saraiva, 1978.

FONSECA, Denise Sella. **Uma colcha de retalhos** - A música em cena na cidade de São Paulo - do final do século XIX ao início do século XX. São Paulo: SESI-SP, 2017.

FONTES, Virgínia. Capitalismo em tempos de uberização: do emprego ao trabalho. **Marx e o Marxismo - Revista do NIEP-Marx**. Niterói, v. 5, n. 8, 2017, p. 45-67.

FREIRE, Breno Ampáro Alvares. **A construção da brasilidade**: apontamentos histórico-musicais na trajetória e obra de Mário de Andrade. São Paulo: e-Manuscrito, 2019.

GAY, Peter. A arte de ouvir. In: Idem. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud** - O coração desvelado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAY, Peter. **Mozart**. São Paulo: Objetiva, 1999.

GOMES, Angela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

GOMES, Angela de Castro. **Burguesia e trabalho**: Política e legislação social no Brasil (1917-1937). Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **A indústria fonográfica e a música caipira gravada**. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. El espectáculo público de las “maquinas parlantes”. Fonografía en São Paulo, 1878-1902. **Ensayos: Historia y Teoría del Arte**. Bogotá, v. 22, n. 35, 2018, p. 109-132.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2014.

GUILHERME, Cássio Augusto Samogin Almeida. A imprensa como ator político-ideológico: o caso do jornal O Estado de S. Paulo. **Dimensões**. Vitória, n. 40, 2018, p. 199-223.

HARARI, Yuval Noah. **21 lições para o século 21**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens** – Uma breve história da humanidade. Porto Alegre: L&PM, 2018.

HARVEY, David. **Os limites do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

IKEDA, A. T. **Música na cidade em tempo de transformação:** São Paulo 1900-1930. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

JAMBEIRO, Othon. Regulação da Radiodifusão: a concessão de frequências no Governo Provisório de Vargas (1930-1934). **Revista Electrónica Internacional de Economía de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación.** São Cristóvão - SE, v. 2, n. 3, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC- Rio, 2006.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEVITIN, Daniel. **A música no seu cérebro:** a ciência de uma obsessão humana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LIMA, Giuliana Souza de. **O som da garoa:** cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940). Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MACIEL, Laura Antunes. **A nação por um fio:** caminhos, práticas e imagens da "Comissão Rondon". Madrid: Univ Pontifica Comillas, 1998.

MAGI, Érica; DE MARCHI, Leonardo. **Diálogos Interdisciplinares sobre a Música Brasileira.** Marília: Editora Oficina Universitária, 2020.

MANFREDINI, S. M. **Formação sindical no Brasil:** história de uma prática cultural. São Paulo: Escrituras, 1996.

MARIA MACEDO MACHADO, L.; FIGUEIREDO STRONGREN, F. O agendamento da greve nas páginas de A Plebe. **Revista Comunicação Midiática.** Bauru, v. 11, n. 1, 2016, p. 77-92.

MARX, Karl. **O capital** - Livro I - Capítulo VI (inédito). São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. **Grundrisse** - Manuscritos econômicos de 1857-1858 - Esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. Trabalho produtivo e trabalho improdutivo. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). **A dialética do trabalho**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2017.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Maria Prestes Maia, “a primeira operária” de São Paulo: trajetória, política e cultura. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**. São Paulo, n. 12, 2014.

MATTOS, Marcelo Badaró. **O sindicalismo brasileiro após 1930**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

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

MENGER, P. M. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MÉSZÁROS, István. **O desafio e o fardo do tempo histórico**: o socialismo no século XXI. São Paulo: Boitempo, 2007.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**: 1920-1945. São Paulo: Difel, 1979.

MONTEIRO, Luciano. **Para uma ciência da brasilidade**: a institucionalização da pesquisa folclórica e etnográfica no Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde), Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2014.

MONTEVERDI, Claudio. **Cartas de Claudio Monteverdi**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

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. Rádio e música popular nos anos 30. **Revista de História**. São Paulo, n. 140, 1999, p. 75-93.

MORAES, José Geraldo Vinci. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NORMANHA, Ricardo. Sob o domínio do capital: a precariedade do trabalho artístico nas indústrias culturais. **Novos Rumos**. São Paulo, v. 57, n. 1, p. 131-146, 2020.

OLIVEIRA, F. V. de. Intelectuais, cultura e política na São Paulo dos anos 30: Mário de Andrade e o Departamento Municipal de Cultura. **Plural - Revista de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 12, 2005, p. 11-20.

PARANHUS, Adalberto. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

PEREIRA, Lara Rodrigues. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas: debates e circulação de ideias. **Cadernos de História da Educação**. Uberlândia, v. 20, n. 1, 2021.

PRANDO, Flavia Rejane. **O mundo do violão em São Paulo**: processos de consolidação do circuito do instrumento na cidade (1890-1932). Tese (Doutorado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

RAYNOR, Henry. **História social da música**. Da idade média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

REQUIÃO, Luciana. **“Eis aí a Lapa...”**: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

REQUIÃO, Luciana. A morte (ou quase morte) do músico como um trabalhador autônomo. **Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017**: de O capital à Revolução de Outubro (1867-1917). Niterói, 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Luciana_Requiao/publication/337153832_A_morte_ou_quase_morte_do_musico_como_um_trabalhador_autonomo_e_a_ode_ao_empendedorismo/links/5dc814bf4585151435fd62e0/A-morte-ou-quase-morte-do-musico-como-umtrabalhador-autonomo-e-a-ode-ao-empendedorismo.pdf>.

REQUIÃO, Luciana. Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa. **OPUS**. [S.l.], v. 26, n. 2, out. 2020, p. 1-25. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020b2603>>.

REZENDE, Claudinei C. A renascença e a nova individuação: a substância das formas artísticas e das narrativas historiográficas na era moderna. **Cerrados**. Brasília, n. 57, mai. 2020, p. 57-71.

RIBEIRO, Felipe Castanho. A historiografia da Guerra de 1932 e a sua amplitude. **Mosaico**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 12, 2017, p. 226-247.

RIFKIN, Jeremy. **Era do Acesso**. São Paulo: Pearson Makron Books, 2001.

RIGO, Joanir Fernando. A Locomotiva do Tempo da História: o rádio durante o primeiro governo de Getúlio Vargas – 1930 a 1945. **Revista Jurídica da Ufersa**. Mossoró - RN, v. 6, n. 11, 2022, p. 23-38.

SAGAN, Carl. **O mundo assombrado pelos demônios**: a ciência vista como uma vela no escuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro**: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEGNINI, Liliana. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). **Riqueza e Miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, v. 16, n. 30, 2011.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

SOUSA, Carolina Soares. Os anos trinta nas memórias e no arquivo de Paulo Duarte: uma cultura política de oposição a Getúlio Vargas. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 33, 2020, p. 644-666.

SOUZA, Gabriela Gasparotto. **Música de concerto “à paulista”**: um estudo sobre a criação de orquestras sinfônicas em São Paulo na década de 30. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

TEIXEIRA, A.; SALLA, F. A.; MARINHO, M. G. S. M. C. Vadiagem e prisões correcionais em São Paulo: mecanismos de controle no firmamento da República. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 29, n. 58, 2016.

TEIXEIRA, Matheus Bino. Julho de 1924: a “Revolta Esquecida” na cidade de São Paulo. **Revista de História da UEG**. Morrinhos, v. 11, n. 01, 2022.

THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: Idem. **Costumes em comum**: estudo sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

TONI, Flávia. Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo. **Revista Música**. São Paulo, ECA-USP, v. 6, n. 1/2, mai./nov. 1995, p. 122-149.

TONI, Flávia. A primeira fase de Ariel, uma revista de música. **Revista Música Hodie**. Goiânia, v. 15, n. 1, 2016. DOI: 10.5216/mh.v15i1.39605. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/39605>>.

TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar**: rádio e modernidade em São Paulo: 1924-1934. São Paulo: Sec. de Estado da Cultura, 1990.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: CPDOC- FGV, 1987.

VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ANEXOS

ANEXO 1

Músicos	S.C.S.P. -> 26.10.1929	S.C.S.P. -> 23.11.1929	S.S.S.P. -> 27.02.1930	S.S.S.P. -> 29.03.1930	S.S.S.P. -> 25.04.1930
Total Músicos Orq.	74	76	84	85	85
1ºs Violinos	14	14	14	15	15
Frank Smit				X	X
Torquato Amore	X	X	X	X	X
José Poffo	X	X	X	X	X
Carmelo Patané	X				
Edmundo Blois		X	X	X	X
Enzo Soli	X	X	X	X	X
Alexandre Schaffman	X	X	X	X	X
Arthur Marino	X	X			
Gino Affonsi			X	X	X
Alvaro Ghiraldini			X	X	X
João Poffo			X	X	X
Orsini Campos	X	X		X (2º violino)	X (2º violino)
Iossa R. Giovedi	X				
Alberto Marino	X	X	X	X	X
Hercules Gumerato Jr.	X	X	X	X	X
Ramiro Diniz	X	X	X	X	X
Arnaldo Greco	X	X	X	X	X
Paulo Trivoli			X	X	X
Fernando Fazolino		X			
Dante Fantauzzi	X	X	X	X	X
2ºs Violinos	12	12	12	12	12
Ernesto Treppicione	X	X	X	X	X
Fernando Faselino	X				
Waldemar Mesquita	X	X		X	X
Dante Migliori	X	X	X	X	X
Américo Miele	X	X			
Humberto Curcio	X (1º violino)	X (1º violino)	X	X	
Raphael I. Giovedi			X		
Domingos Ricci	X	X	X	X	X
Fioravante Comenale	X	X	X	X	X
Luiz Amato				X	X
Mario Milone	X	X	X		X
Nicola Scramuzza	X	X	X	X	X
Sylvio Giannini	X	X	X	X	X
Emílio Martucci	X	X	X	X	X
Ballila Grazzini	X	X	X		
Antonio Torchia			X		
Jossa R. Gioverdi		X			

Miguel Caracciolo				X	X
Violas	7	8	8	8	8
Guido Santorsola	X	X	X	X	X
Sebastião Campanille	X	X	X	X	X
Martin Brauns Kieser	X	X			
Csamer Emmerich			X	X	X
Mario Mascherpa		X	X	X	X
Gianni Dolfini			X	X	X
Arthur Preziosi	X	X	X	X	X
Fernando Meotti	X	X	X	X	X
Aldino Varoli	X	X			
Mathias Meloun	X	X	X	X	X
Violoncelos	8	8	8	8	8
Calixto Corazza	X	X	X	X	X
Bruno Krunze			X	X	X
Edgarda Amore	X	X	X	X	X
Constantino Salmaso	X	X	X	X	X
Luiz Varoli	X	X	X	X	X
Amancio Hita	X	X	X	X	X
Blando Perazzini	X	X	X	X	X
Russo	X				
Ernesto Bevilacqua	X	X	X	X	X
Contrabaixos	7	8	8	8	8
Luiz Presepi	X	X	X	X	X
Veríssimo Gloria	X	X	X	X	X
Rodolpho Battesini	X	X	X	X	X
Antonio de Niccoló	X	X			
Oscar Mauro			X	X	X
José Rodrigues dos Santos	X	X	X	X	X
Henrique Santorsola		X	X	X	X
João Bianchi	X	X	X	X	X
Carlos Poffo	X	X	X	X	X
Flautas	3	3	2	2	2
Salvador Cortese	X	X	X	X	X
Alexandre Carraro	X				
Pasqual Cicone	X	X	X	X	X
João Colomina		X			
Flautim			1	1	1
Martin Brauns Kieser			X	X	X
Oboé	2	2	2	2	2
Aristides Vaselli	X	X	X	X	X
Mario Guarnieri	X			X	X
Vicente Desica		X			
Carlos Brambilla			X		
Corne inglês	1	1	1	1	1

Sebastião Lima	X	X	X	X	X
Clarineta	2	2	3	3	3
Antenor Driussi	X	X	X	X	X
Nabor Pires Camargo	X	X	X	X	X
Antonio Romeu			X	X	X
Clarone	1	1	1	1	1
Salvador Bove	X	X	X	X	X
Fagotes	2	2	2	2	2
Raphael Inanuantuoni	X	X			
José Basano			X	X	X
Carlos Pieve	X	X	X	X	X
Contrafagote			1	1	1
Raphael Inanuantuoni			X	X	X
Trompetes/Pistões	3	3	3	3	3
Igino Olini	X	X	X	X	X
Antonio Sabadin	X	X	X	X	X
Benedicto Giammarusti	X	X	X	X	X
Trompas/Corno	4	4	5	4	4
Martin Palka	X	X	X	X	X
Nicolino Micelli	X	X	X	X	X
Carmine Guelli	X	X	X	X	X
Virginio Stuaní	X				
V. Caogi		X			
Alberto Mehrens			X		
Flavio Olini			X	X	X
Trombones	3	3	3	3	3
Antonio Scalabrin	X	X	X	X	X
Luiz Mattone	X	X	X	X	X
Frederico Del Re	X	X	X	X	X
Trombone baixo	1	1			
Eduardo Molle	X	X			
Tuba			1	3	3
Eduardo Molle			X	X	X
Tuba baixo			1		
Joaquim Scalabrin			X	X	X
Tímpanos	1	1	1	1	X
João Pericles Negrão	X	X	X	X	
Caixa	1	1	1	1	1
José Giovendi	X	X	X	X	X
Bumbo	1	1	2	2	2
Francisco Del Ré			X	X	X
Vicente Bucciarelli	X	X	X	X	X
Harpa			1	1	1
Olga Massucci Costablie			X	X	X

Piano: Celesta e Carrilhão	1	1	2	2	2
José Torre	X	X	X	X	X
Gabriel Migliori			X	X	X
Xilofone			1	1	1
Luiz Chagas			X	X	X

ANEXO 2

Orga- nismo	Nº do Progra- ma	Local	Data	Dia	Horá- rio	Maestro	Direção artística	Programa
S.C.S.P.	23º	Theatro Municipal de São Paulo	15/03/1923	Quinta- feira	15:00	Torquato Amore	Armando Bellardi	
S.C.S.P.	29º	Theatro Municipal de São Paulo	17/05/1924	Sábado	16:00	Torquato Amore	X	
S.C.S.P.	42º	Theatro Municipal de São Paulo	11/06/1925	Quinta- feira	16:00	Torquato Amore	X	
S.C.S.P.	92º	Theatro Municipal de São Paulo	26/10/1929	Sábado	16:15	Lamberto Baldi	X	1ª parte: Vivaldi - Primavera/Verão 2ª parte: Strauss - Morte e transfiguração -> Rossini - Il signor Bruschino (abertura)
S.C.S.P.	93º	Theatro Municipal de São Paulo	23/11/1929	Sábado	16:00	Lamberto Baldi	X	
S.S.S.P.	1º	Theatro Municipal de São Paulo	27/02/1930	Quinta- feira	21:00	Lamberto Baldi	Lamberto Baldi	1ª parte: Beethoven - Coriolano -> Richard Strauss - Dão João 2ª parte: Vivaldi - As quatro estações/verão -> Manuel de Falla - O tricornio -> Richard Wagner - Mestres Cantores de Nurembergue (abertura)
S.S.S.P.	2º	Theatro Municipal de São Paulo	29/03/1930	Sábado	X	X	X	
S.S.S.P.	3º	Theatro Municipal de São Paulo	25/04/1930	Sexta- feira	X	Lamberto Baldi	Lamberto Baldi	

C.M.S.P.	Temp. sinfônica	Theatro Municipal de São Paulo	Out/Nov/D ez	X	X	Murino/ Amore/ Manfredi- ni/Casabo- -na/De Benedictis	X	
----------	--------------------	--------------------------------------	-----------------	---	---	--	---	--

ANEXO 3

Organismo	Nº do Programa	Local	Data	Dia	Horário	Maestro	Direção artística
S.C.S.P.	23º	Theatro Municipal de São Paulo	15/03/1923	Quinta-feira	15:00	Torquato Amore	Armando Bellardi
S.C.S.P.	29º	Theatro Municipal de São Paulo	17/05/1924	Sábado	16:00	Torquato Amore	X
S.C.S.P.	42º	Theatro Municipal de São Paulo	11/06/1925	Quinta-feira	16:00	Torquato Amore	X
S.C.S.P.	92º	Theatro Municipal de São Paulo	26/10/1929	Sábado	16:15	Lamberto Baldi	X
S.C.S.P.	93º	Theatro Municipal de São Paulo	23/11/1929	Sábado	16:00	Lamberto Baldi	X
S.S.S.P.	1º	Theatro Municipal de São Paulo	27/02/1930	Quinta-feira	21:00	Lamberto Baldi	Lamberto Baldi
S.S.S.P.	2º	Theatro Municipal de São Paulo	29/03/1930	Sábado	X	X	X
S.S.S.P.	3º	Theatro Municipal de São Paulo	25/04/1930	Sexta-feira	X	Lamberto Baldi	Lamberto Baldi
C.M.S.P.	Temp. Sinfônica	Theatro Municipal de São Paulo	Out/Nov/Dez	x	x	Murino/Amore/Manfredini/Casabona/De Benedictis	X

ANEXO 4

Organismo	Nº do Programa	Local	Data	Dia	Horário	Maestro	Direção artística
S.C.S.P.	23º	Theatro Municipal de São Paulo	15/03/1923	Quinta-feira	15:00	Torquato Amore	Armando Bellardi
S.C.S.P.	29º	Theatro Municipal de São Paulo	17/05/1924	Sábado	16:00	Torquato Amore	X
S.C.S.P.	42º	Theatro Municipal de São Paulo	11/06/1925	Quinta-feira	16:00	Torquato Amore	X
S.C.S.P.	92º	Theatro Municipal de São Paulo	26/10/1929	Sábado	16:15	Lamberto Baldi	X
S.C.S.P.	93º	Theatro Municipal de São Paulo	23/11/1929	Sábado	16:00	Lamberto Baldi	X
S.S.S.P.	1º	Theatro Municipal de São Paulo	27/02/1930	Quinta-feira	21:00	Lamberto Baldi	Lamberto Baldi
S.S.S.P.	2º	Theatro Municipal de São Paulo	29/03/1930	Sábado	X	X	X
S.S.S.P.	3º	Theatro Municipal de São Paulo	25/04/1930	Sexta-feira	X	Lamberto Baldi	Lamberto Baldi