

Viver da Música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)

JULIA DA ROSA SIMÕES*

Ao considerar a atuação dos músicos no contexto histórico brasileiro do início do século XX, se poderia pensar que estes não parecem preocupados em enfatizar a natureza profissional de sua atividade. Muito ligada ao lazer e à arte, a música parece principalmente uma ocupação prazerosa, desvinculada de questões pragmáticas. Visto não ser francamente conhecida a atuação de músicos fora de seus contextos performáticos, ou seja, a labuta diária dos instrumentistas para sua subsistência, vale se perguntar e analisar como de fato se vivia da música no Brasil. O que procurarei mostrar neste artigo, portanto, é que os músicos também procuravam se definir profissionalmente no mundo do trabalho, tentando afastar-se das décadas passadas do século anterior, em que a música esteve ligada sobretudo ao amadorismo e ao diletantismo doméstico. Tratarei, aqui, de música urbana e secular (quer dizer, não de música folclórica ou sacra, por exemplo), e analisarei a profissionalização do músico comum, o “simples” instrumentista, e não o solista nem o compositor ou o arranjador, seguindo o exposto em minha dissertação de mestrado, intitulada “Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)”.

É preciso mencionar (apenas de passagem devido à natureza deste artigo) que o trabalho remunerado para os instrumentistas do início do século XX esteve ligado sobretudo ao entretenimento, acontecendo em ambientes fechados como teatros, cafés, cinemas e salões de baile. A exceção mais significativa foi o professorado, que podia acontecer em instituições ou em casa. Assim, no quadro das chances de ocupação profissional para os músicos (remuneradas, estáveis ou não, exclusivas ou não) naquele momento desenhavam-se oportunidades de emprego junto ao teatro de revista, a casas de música, a casas gravadoras, ao cinema silencioso, ao rádio em seus primórdios e às escolas de música.

* Bacharel em Música (UFRGS) e História (PUCRS). Mestre em História pela PUCRS, com bolsa do CNPq.

Em seus empregos como instrumentistas, os músicos obtinham colocações sazonais nas orquestras dos teatros e companhias de operetas, ou colocações mais estáveis nas orquestras das salas de cinema silencioso. Devido ao caráter impermanente de suas contratações, os músicos precisavam construir uma carreira como um verdadeiro *patchwork* de ocupações, combinando diversos tipos de emprego para conseguirem prover sua subsistência. Muitos podiam inclusive expandir suas atividades para além das puramente musicais (a *performance*, o professorado ou a composição), tornando-se editores ou vendedores de partituras e instrumentos, por exemplo.

Para os instrumentistas do início do século XX não havia garantias de emprego regular de fato (como certamente terá acontecido com outros setores de atividade também), sendo que as principais fontes de insegurança empregatícia eram a competição de outros instrumentistas, os problemas financeiros dos teatros ou instituições contratantes, e a doença. Daí a necessidade, sentida pelos próprios agentes, de organização entre os músicos e de criação de uma associação de caráter mutualista como o Centro Musical Porto-Alegrense, entidade que foi o foco do estudo de minha dissertação de mestrado.

Fundado em 31 de janeiro de 1920, o Centro Musical Porto-Alegrense assumia o mesmo nome de outras duas sociedades musicais brasileiras, como o Centro Musical do Rio de Janeiro, que fora criado em 1907, e o Centro Musical de São Paulo, criado em 1913. A nível local, o Centro Musical Porto-Alegrense tampouco seria uma agremiação musical pioneira na cidade. O século XIX já vira o florescimento de associações musicais em Porto Alegre, sendo a mais duradoura a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense, atuante entre os anos de 1877 e 1896 (RODRIGUES, 2000). No século XX, em 1910, no exato meio caminho entre as fundações dos centros carioca (1907) e paulista (1913), Porto Alegre presenciaria a fundação de uma Sociedade Musical Porto-Alegrense, que parece ter sido uma prenunciadora do Centro Musical fundado em 1920, sobretudo no que tange a seu caráter de associação mutualista.

Em 1920, a primeira providência tomada pelos sócios fundadores após a eleição da diretoria, é a elaboração dos estatutos que ditarão o funcionamento e a organização do Centro Musical Porto-Alegrense. Segundo esses primeiros estatutos, consignados no Livro de Atas, os sócios efetivos são aqueles que se comprometem a comparecer e prestar “seus serviços profissionais a todos os ensaios, concertos e festas organizadas

pelo Centro, uma vez que não sejam prejudicados nos seus interesses”. Além disso, são aqueles que, em dia com suas mensalidades, podem usufruir do médico e da farmácia fornecidos pelo Centro, e receber, em caso de se encontrarem sem trabalho, uma quantia diária a guisa de subsídio. Os sócios contribuintes, por sua vez, são os que, estando em dia com suas mensalidades, podem assistir “às festas e concertos promovidos pelo Centro, não tendo, porém, o direito de votar e ser votado, nem gozar de benefícios referentes aos sócios efetivos”.

Em relação aos deveres e direitos dos sócios, portanto, o Centro Musical se revela bastante específico. A uns cabe participar dos concertos enquanto instrumentistas (podendo inclusive ser punidos, pelo não comparecimento, com advertência por escrito, suspensão de direitos e eliminação), a outros cabe assisti-los. As vantagens mutualistas só cabem aos primeiros, os sócios efetivos, que são músicos, os chamados “srs. professores” que precisam colocar à disposição do Centro seus “serviços profissionais”.

Apesar de não constar como um dos objetivos do art. 1º (intitulado “Do Centro e seus Fins”) a ajuda a seus associados, parecendo que a entidade se guia por objetivos externos, de divulgação musical, as práticas mutualistas (de assistência à saúde e socorros pecuniários, mas também de intermediação e assistência em caso de desemprego – além de prestação de assistência por morte e viagem) são bem discriminadas nesse primeiro esboço de estatutos. Assim, não espanta que o art. 68º determine que “[l]ogo que os fundos permanentes permitirem, poderá ser construído um edifício em local apropriado para ser nele instalado um asilo onde serão recolhidos os sócios que por velhice ou invalidez não proverem sua subsistência”. A esses sócios, idosos ou inválidos, seria “garantido um benefício enquanto existirem”. Pode-se ver que se está pensando a longo prazo, com a projeção de uma espécie de plano de assistência ou previdência, como aliás é comum acontecer em sociedades de socorros mútuos.¹

Cabe mencionar, ao se falar novamente em sociedades mutuais, elencar os requisitos que Adhemar Silva Jr. identificou para a criação de sociedades deste tipo: “a) a existência de uma população economicamente ativa com capacidade de poupança, b)

¹ Note-se que a previdência *estatal* no Brasil é iniciada em janeiro de 1923, com a criação da Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários (SILVA Jr., 2004, p. 302). Segundo Silva Jr., não é exagerado considerar as sociedades de socorros mútuos como uma forma de previdência ou assistência privada. (*Ibid.*, p. 28-29).

relativamente concentrada, c) temerosa dos riscos de descenso social e d) conhecedora de sociedades de socorros mútuos” (SILVA Jr., 2004, p. 95).

A população economicamente ativa, isto é, inserida num mercado de trabalho e remunerada em dinheiro, precisa poder poupar e estar, pelo menos no primeiro momento da fundação, fisicamente reunida, sendo necessário que novos membros se agreguem a ela. Os músicos envolvidos na criação do Centro Musical Porto-Alegrense eram profissionais e ofereciam seus serviços através de aulas particulares, escolas de música, venda de composições e partituras, concertos e apresentações variadas, entre outros. Muitos atuavam lado a lado, e não é exagero dizer que todos frequentavam os mesmos ambientes para apresentações musicais na cidade (teatros, clubes, cinemas, cafés, etc.), seja para tocar ou ver tocar. Apesar de pouco se saber sobre a remuneração desses músicos, todos deviam precisar recorrer a diversos expedientes para se manterem da música: professorado, recitais, orquestras, ou então comércio e jornalismo, entre outros.

Por outro lado, o projeto a longo prazo do Centro Musical, de futuro incerto, acima mencionado, precisava contar, para garanti-lo, com o aumento constante do quadro de membros, característica importante das sociedades de socorros mútuos, visto que “as mutuais supõem que manterão por muitos anos alguém como associado, e aquilo que [esse associado] pagará por essa associação permitirá pelo menos custear os gastos com os socorros oferecidos” (SILVA Jr., 2004, p. 123-124). Mais do que isso, no entanto, essa população precisa se sentir com poucas oportunidades abertas de ascensão social, ou no mínimo com significativos riscos de perda da condição em que vive. Isso talvez se explique, ao se falar do Centro Musical, pelo fato de os músicos trabalharem num mercado que parece relativamente pequeno, e que já se encontra configurado. Ao se pesquisar em jornais da época, por exemplo, é fácil se dar conta que muitos dos nomes de músicos são recorrentes, que quase sempre os mesmos se destacam, que os locais onde o fazem também se repetem. Diante dessa realidade, o Centro Musical, ao ser fundado, já se configura como uma avaliação desse mercado, pois decide como necessária a existência de uma agremiação musical de sua espécie. Ele está preocupado em intervir nesse mercado, e uma maneira de fazer isso é criando uma demanda pelos serviços de seus associados.

Quanto ao conhecimento, pelos fundadores do Centro Musical, de outras entidades de socorros mútuos, se poderá invocar a participação de vários deles na Sociedade Musical Porto-Alegrense de 1910. Apesar de não haver referências a esta como modelo de organização nos estatutos do Centro Musical, pode-se perceber a semelhança na ordem e redação de certos artigos dos estatutos, sobretudo no capítulo das “Disposições Gerais”, em que os artigos de ambas as entidades são idênticos quase que na íntegra. No âmbito nacional, a existência do Centro Musical do Rio de Janeiro, fundado em 1907, devia ser conhecida pelos músicos porto-alegrenses. O primeiro presidente da congênere carioca, o compositor e regente Francisco Braga, autor da melodia do *Hino à Bandeira*, era conhecido dos músicos porto-alegrenses, sendo inclusive cogitado para reger um concerto de “música nacional” na data de 7 de setembro de 1920. No Livro de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense consta, além disso, o recebimento de um ofício do Centro Musical do Rio de Janeiro participando a eleição de sua nova diretoria, no ano de 1922. Outras entidades mencionadas, em ata de 1921, são as “Sociedades Musicais” de São Paulo e Buenos Aires, que devem ser o Centro Musical de São Paulo (de 1913) e a Sociedad Nacional de Música (de 1915).

A principal forma de atuação do Centro Musical Porto-Alegrense no mercado profissional da cidade de Porto Alegre se dá, num primeiro momento, através do agenciamento de concertos sinfônicos executados e regidos por seus associados. Todos acontecem em locais públicos ou em conhecidos teatros da capital gaúcha. Através desses concertos, o Centro Musical busca, ao que tudo indica, tornar sua orquestra conhecida, fazê-la ser vista, funcionando como uma espécie de vitrine do trabalho que posteriormente poderia ser contratado. Destaca-se a preocupação educativa do Centro Musical, que se sente em missão de desenvolver o gosto artístico da população de Porto Alegre, conforme apontado em seus estatutos. Assim, o repertório dos concertos sinfônicos é criteriosamente escolhido para que figurem diferentes “escolas”: francesa, alemã, brasileira e italiana. Além desses concertos “oficiais”, a orquestra do Centro Musical também se configura como uma orquestra *freelance*, cedida para concertos de alunas recém formadas no Conservatório de Música, por exemplo. Por ser cedida, é provável que não fosse remunerada, mas não há como verificar esse dado. O Centro parece preocupado, em seus primeiros tempos de atuação, em divulgar seu trabalho e fixar-se como “a” orquestra de referência da cidade, mais completa e refinada que as

orquestras que tocavam em clubes, cinemas e bares. É importante observar, aqui, que parece haver uma diferença de *status* entre as orquestras de teatros e centros de diversões, por um lado, e as orquestras de concertos e festivais sinfônicos, por outro. Não há uma clara linha divisória entre os dois tipos de emprego (sobretudo porque os mesmos músicos tocam nos dois tipos de orquestras), mas o Centro Musical parece trabalhar no sentido de desenvolver o gosto da população pelo segundo tipo de formação orquestral, supostamente mais valorosa e qualificada. Cabe dizer, aqui, no entanto, que a maioria dos sócios do Centro Musical parece trabalhar nas orquestras das chamadas “casas de diversões” da capital gaúcha, isto é, em cinemas, teatros, cafés e restaurantes, entre outras. Apesar da diferença de *status* apontada acima, entre orquestras de centros de diversões e orquestras de concertos e festivais sinfônicos, e apesar de o Centro Musical se apresentar ao público porto-alegrense sobretudo como formador de um gosto musical, seus sócios precisavam recorrer a diversos expedientes para sobreviver da música, e a grande maioria parecia tirar seu sustento do emprego em centros de diversões, que ao que tudo indica se constituíam os mais regulares contratantes.

A providência mais significativa tomada pelo Centro Musical em seu primeiro ano de vida, no entanto, não é o agenciamento de concertos, mas a criação de uma Tabela de Preços e Horários para reger as atividades musicais dos associados. Com isso não se estava criando algo absolutamente novo, apenas seguindo uma tendência de outros centros musicais do Brasil. O Centro Musical do Rio de Janeiro, por exemplo, já no ano de sua fundação, em 1907, tinha como um de seus objetivos básicos a criação de uma tabela que estabelecesse os honorários dos músicos (ESTEVES, 1996). Suas primeiras discussões, segundo Eulícia Esteves, “giravam em torno das tabelas de preços e da extinção dos sextetos que trabalhavam nas companhias dramáticas (o código da associação defendia a criação de pequenas orquestras de dez componentes para o trabalho em tais companhias)”. A agremiação do Rio de Janeiro também se preocupava em conseguir trabalhos para seus associados – vê-se essa preocupação agenciadora na hora da aprovação de várias tabelas, que regulariam funções sacras (missas, casamentos, batizados, novenas, etc.), espetáculos dramáticos (em teatros ou clubes), concertos públicos e particulares, companhias de variedades e líricas (locais ou forasteiras), bem

como “trabalhos avulsos em restaurantes, bailes, banquetes ou almoços, e atos de colação de grau”.

A Tabela elaborada pelo Centro Musical Porto-Alegrense passaria a vigorar em 1º de janeiro de 1921, e logo no primeiro mês de exercício causaria polêmica. Ela determinava, por exemplo, a proibição da redução do quadro de músicos, a diminuição do número de ensaios, a substituição de músicos a critério do Centro Musical, e a remuneração segundo a categoria dos estabelecimentos. Os proprietários de cinemas, teatros, cafés e restaurantes que não se submetessem às condições da Tabela e contratassem músicos não pertencentes ao Centro Musical seriam multados.

A medida repercute sobretudo junto aos donos de salas de cinema da capital, grandes empregadores das orquestras que acompanhavam as fitas silenciosas. No dia 24 de janeiro de 1921, os cinemas resolvem de comum acordo dispensar todas as orquestras e continuar seu funcionamento unicamente com piano, a fim de evitar o aumento dos preços dos ingressos. Assinam um aviso publicado na imprensa nada menos que 11 conhecidas salas: Guarany, Apollo, Colombo, Vênus, Garibaldi, Rio Branco, Central, Coliseu, Thalia, Palais e Orion.

Os músicos despedidos, que acreditavam ter estabelecido remunerações justas e equitativas para seus serviços, se apressam em esclarecer, através de anúncio na imprensa, que não houvera nenhum tipo de imposição de sua parte, e que, mais importante, “não houve nenhuma tentativa, nem ameaça de greve”, como talvez começasse a se espalhar à boca pequena. A frase parece uma tentativa de tranquilizar o público, e de se apartar e diferenciar dos demais tipos de trabalhadores, que por sua vez conhecidamente faziam greves, e muitas, na época. Acaso os músicos, trabalhadores altamente especializados, se identificavam mais socialmente com seus próprios empregadores do que com os demais trabalhadores? Quiçá se consideravam mais artistas do que trabalhadores, menos artesãos e operários do que dotados de uma vocação. Vale lembrar que quatro anos antes, em 1917, Porto Alegre vira uma Greve Geral de cinco dias que envolvera milhares de trabalhadores. Em 1919 e 1920, sob o impacto da revolução russa, novas ondas grevistas às vezes chegavam a paralisar a cidade. É possível que os músicos estivessem preocupados em serenar os ânimos da audiência. O certo é que os músicos porto-alegrenses não tinham tanta força e tradição de reivindicação, e são acusados de bolchevistas pelos donos de cinemas, que lamentam

homens honrados estarem envolvidos na questão, pais de família que outrora “trabalhavam como verdadeiros devotos nos interesses das casas em que atuavam”.

O embate entre os músicos e seus empregadores levaria um tempo para se resolver, mas seria superado. Os cinemas voltariam a contratar orquestras, que acompanhariam as fitas silenciosas até... a chegada do cinema sonoro. A partir de 1929, dessa vez sem volta, como se sabe, as orquestras dos cinemas são novamente dispensadas. A situação dos músicos se torna precária e aflitiva.

Nesse ano de 1929, de fato, num salto não tão despropositado para o fôlego de um artigo como este, as preocupações do Centro Musical Porto-Alegrense se focam na “situação crítica que ia atravessar a classe musical com a projeção dos filmes sincronizados em diversos cinemas desta capital”. O cinema sonoro acabara de chegar a Porto Alegre naquele ano (STEYER, 2001, p. 247), e os músicos já começavam a sentir seus efeitos. A diretoria do Centro Musical, preocupada, resolve procurar “alguns membros do Conselho Municipal, a fim de syndicar o melhor modo de minorar esta situação precária e pugnar contra a decadência da arte”. Os músicos de todo o Brasil experimentavam os primeiros sinais de uma grande crise que se instalaria no meio musical. No Rio de Janeiro, por exemplo, o Centro Musical daquela cidade aprovava uma nova tabela de preços para os cinemas, emergencial, com valores inferiores à tabela anterior, “o que vinha comprovar a larga vantagem que tinham os administradores das salas de projeção nas negociações, devido à ameaça das novas tecnologias” (ESTEVES, 1996, p. 92-93).

Em março de 1931 a diretoria do Centro Musical Porto-Alegrense decide encaminhar um memorial ao próprio Interventor Federal no Estado (o general Flores da Cunha), memorial este “organizado por um grupo de esforçados amigos da classe, solicitando a criação de uma orquestra sinfônica”. Este continuaria sendo o “único meio de se minorar a situação premente em que se encontram os profissionais desta capital”.

Note-se que ao pedir a subvenção estatal para uma orquestra, os músicos porto-alegrenses do Centro Musical estavam se afinando com o que vinha acontecendo no Rio de Janeiro, por exemplo. Em maio de 1931 era oficialmente criada pelo Interventor Federal do então Distrito Federal, Adolfo Bergamini, a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. As atividades da dita orquestra iniciariam em 5 de setembro, com um concerto regido pelo maestro Francisco Braga. Dela participariam, recrutados por

concurso, 59 instrumentistas e um arquivista. Pelo menos dois músicos gaúchos se destacam entre os músicos fundadores da orquestra, o violinista Augusto Vasseur e o violoncelista Pascoal Fossati (ESTEVEES, 1996, p. 103-104). Apesar da não participação direta do Centro Musical do Rio de Janeiro no episódio, consta que

[s]egundo o regulamento da orquestra, que consta da lei municipal, a admissão de professores ao quadro efetivo se daria mediante concurso de provas e títulos, e um desses títulos a serem levados em consideração em caso de igualdade de classificação de candidatos nas provas era o de membro do Centro Musical do Rio de Janeiro. Outro requisito importante para quem quisesse disputar o emprego era ser integrante da Sociedade de Concertos Sinfônicos [...]. (ESTEVEES, 1996, p. 103)

Em Porto Alegre, parece não ter havido semelhante reconhecimento a associações musicais. O Centro Musical, pelo menos, nunca parece ter se preocupado com a questão da regulamentação da formação dos músicos ou de seus sócios.

A título de considerações finais para o presente artigo, cabe mencionar que além do caráter organizativo de tipo sindical, o Centro Musical manteve ações assistencialistas e previdenciárias e, ainda, procurou desenvolver o gosto artístico-musical da população da cidade através de concertos sinfônicos de música erudita, considerada a manifestação musical mais refinada e elevada.

Outra possibilidade implicada na criação do Centro Musical é que os músicos quisessem tornar suas carreiras socialmente mais aceitáveis, vinculando-as a concertos que gozavam de *status* mais elevado junto à população. Para afirmar isso com mais clareza, porém, faltam estudos históricos sobre gosto musical no Brasil, bem como estudos sobre o repertório executado pelas orquestras brasileiras, tanto sinfônicas quanto (sobretudo) de centros de diversões. Seria significativo sobrepor estudos desse tipo a discussões sobre o *status* dos músicos no Brasil.

O Centro Musical Porto-Alegrense foi fundado pelos principais músicos da cidade na época, os quais vinham se destacando como professores, membros de associações musicais e instrumentistas ou regentes de orquestras de centros de diversões ou de orquestras sinfônicas eventualmente organizadas. O Centro Musical não procurava excluir os músicos estrangeiros residentes na cidade de Porto Alegre, tanto que muitos destes são sócios-fundadores. A única exigência era a residência na cidade por mais de três meses. Buscava-se algum tipo de controle do mercado local, necessário

para se poder usufruir de *status* profissional (ROHR, 2001, p. 13), mas os músicos estrangeiros não foram considerados uma ameaça profissional. O assunto é relevante e complexo demais para que se avenge, em breves linhas conclusivas, uma explicação para o fato. Certo é que os músicos italianos se destacam nas diretorias do Centro Musical Porto-Alegrense, bem como alguns músicos alemães, espanhóis e tcheco-eslovacos. Uma investigação mais detalhada se faz necessária, ficando aqui uma sugestão para futuras pesquisas. Seria possível partir de informações sobre nomes, nacionalidades, instrumentos praticados, locais de trabalho e períodos de vida, por exemplo, para análises de tipo comparativo e estatístico como base para conclusões e generalizações, haja vista a não existência de documentos oficiais com dados numéricos ou descritivos.

Note-se que a tradição musical da cidade de Porto Alegre ao longo do século anterior, o XIX, já era uma tradição estrangeira (ver, por exemplo, LUCAS, 1980, e RODRIGUES, 2000), e que tocar música sinfônica, ou seja, erudita, queria dizer tocar músicas da tradição europeia – música estrangeira, portanto, para cuja execução seriam mais habilitados os músicos de formação. Formação, nesse metiê, ainda era coisa rara no Brasil, mais ainda em música secular. Alie-se a isso, é claro, o fato de que no Rio Grande do Sul e em Porto Alegre a presença italiana e alemã, por exemplo no ramo comercial e associativo, para citar apenas dois, fazia da capital da cidade uma verdadeira cosmópole em 1920, contanto com 205 mil habitantes. Por outro lado, havia falta de músicos na cidade para as tarefas musicais, e os que havia precisavam ser retirados das orquestras de que participavam nos centros de diversões (e substituídos às vezes por amadores ou alunos) para poderem participar das orquestras das companhias de operetas, completando seus elencos. Outro tipo de pesquisa futura a desenvolver seria sobre a aparente predominância de italianos nos instrumentos de sopro, e de alemães nos instrumentos de cordas e piano. Este parece ser o caso, mas ainda é precipitado se fazer generalizações antes de uma análise mais detalhada.

Em outro âmbito de abordagem, o Centro Musical se destaca como agente de uma pouco mencionada forma de patronato indireto, o patronato profissional. Este seria um arranjo que ocorria quando músicos ofereciam emprego a outros músicos, ou quando músicos apresentavam outros músicos a potenciais patrocinadores e alunos, ampliando seu leque de contatos para futuras oportunidades de contratação (ROHR,

2001, p. 56-57). No caso porto-alegrense, os diretores das orquestras das casas de diversões ligadas ao Centro Musical eram responsáveis por seus instrumentistas, e é provável que fossem responsáveis pela contratação deles. O músico precisava ter boas relações profissionais e conexões, portanto, além de fazer parte do Centro. A principal inovação do patronato profissional era a colaboração entre os músicos para a organização de suas próprias orquestras, e, portanto, para o estabelecimento de relações mais independentes – profissionais e musicais – com o público.

O público, afinal, de fato exercia uma espécie de patronato indireto (ROHR, 2001, p. 53). Músicos, empresários e editores de música se preocupavam muito com as preferências do público, que eram utilizadas como guias para decisões artísticas e contratações. No caso do Centro Musical, há o episódio do fracasso financeiro das comemorações do centenário de morte de Beethoven, em 1927, quando um sócio sugere a realização de concertos vocais, não só instrumentais, para atrair mais a atenção do público com programas que seriam mais acessíveis. O que parece haver, nesse período, é uma maior popularidade da música vocal em relação à música instrumental. Além disso, empresários e donos de teatros que não eram músicos pareciam mais preocupados em conquistar o público do que em educá-lo. Daí talvez a percepção dos músicos do Centro Musical de assumir esse papel educador ao lado do de agenciador de seus associados.

Por outro lado, Rohr considera o patronato da classe-média o responsável pelo desenvolvimento do mercado de música na Europa (ROHR, 2001, p. 51). A mediação principal era feita não através do concerto, mas da relação de ensino e aprendizado musical. Justamente uma das áreas de atuação do Centro Musical parece ter sido a ampliação desse circuito de ensino privado ou institucional (que levava sobretudo ao desenvolvimento de um mercado amador e diletante, como se viu), levando seus sócios a não dependerem apenas do professorado para sua subsistência. Mesmo assim, o Centro Musical às vezes levava seus sócios a tocarem gratuitamente, numa prática que se mostrava uma importante forma de auto-apresentação para se conseguir alunos para o magistério particular. O Centro Musical buscava, com essa exigência de trabalho gratuito, tornar sua orquestra conhecida, como numa espécie de vitrine do trabalho que posteriormente poderia ser contratado. Por outro lado, a decisão de tocar sem pagamento demonstra a fraqueza da profissão, que precisava recorrer a expedientes de

limitação de gastos e custos para conseguir garantir a sobrevivência de uma série de concertos, por exemplo. Os músicos ainda demorariam para entender as exigências para adquirirem *status* ou autonomia profissional.

O Centro Musical Porto-Alegrense pode ser considerado, no que teve de mais importante, uma associação privada em busca de reconhecimento público à profissão. Para isso procurou controlar uma fatia do mercado musical da cidade de Porto Alegre através do agenciamento de colocações para seus associados. Quando se torna sindicato, acaba adquirindo reconhecimento oficial, do Estado. Buscou um tipo de reconhecimento para a organização de músicos já profissionais. Nada buscou no sentido de organizar um controle sobre o licenciamento dos músicos em formação, provavelmente por acreditar que as instituições de ensino da época eram suficientes nesse sentido ou simplesmente por se colocar numa tradição de considerar o músico apenas como um técnico que precisa demonstrar perícia performática, independente de sua formação. Tampouco buscou obter a autoridade para tomar providências contra músicos não qualificados.

Mesmo assim, com a fundação do Centro Musical esboça-se uma visão de conjunto da categoria dos músicos, que, note-se, ainda não parecem ter uma noção exata do tamanho do mercado, em franca expansão, do qual fazem parte. Assim, a experiência do Centro Musical é eloquente não apenas para lançar luz sobre as possibilidades de se viver da música na cidade de Porto Alegre, mas também quando vista no âmbito amplo da prática musical brasileira e ocidental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESTEVES, Eulícia. **Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941.** Supervisão e apresentação de Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). (Arquivo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio Grande do Sul).

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, José H. e GONZAGA, Sergius (Org.). **RS: cultura e ideologia.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980, p. 150-167.

SILVA Jr., Adhemar Lourenço da. **As sociedades de socorros mútuos: estratégias privadas e públicas (estudo centrado no Rio Grande do Sul – Brasil, 1854-1940).** Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. **Institucionalizando o ofício de ensinar:** um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918). 236 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

ROHR, Deborah, **The Careers of British Musicians, 1750-1850.** Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SIMÕES, Julia 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) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930).** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção História, 45).