

MÚSICA

**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.**

ISAAC SANTANA ANDRADE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FEVEREIRO DE 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA)
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

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.

ISAAC SANTANA ANDRADE

RIO DE JANEIRO, 2022

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.

Por

ISAAC SANTANA ANDRADE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação
em Música do Centro de Letra e Artes da UNIRIO, como
requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a
orientação da Professora Dra. Luciana Requião.

Rio de Janeiro, 2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

A553 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. / Isaac Santana Andrade. -- Rio de
Janeiro, 2022.
91 f.

Orientador: Luciana Requião.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2022.

1. Acervo documental. 2. Música e Trabalho. 3.
Centro Musical do Rio de Janeiro. 4. SindMusI. I.
Requião, Luciana, orient. II. Título.



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**A INFLUÊNCIA DO CENTRO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO NA VIDA
LABORAL DE MÚSICOS NA PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XX: UM ESTUDO
SOBRE SEUS SÓCIOS FUNDADORES A PARTIR DO FUNDO DOCUMENTAL DO
SINDICATO DOS MÚSICOS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

por

Isaac Santana Andrade

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Luciana Pires de Sá Requião – orientadora

Prof.ª Dr.ª Martha Tupinambá de Ulhôa

Prof. Dr. Alan Rafael de Medeiros

Conceito: **APROVADO**

FEVEREIRO de 2022

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Luciana Requião, pelo apoio e generosidade de sempre.

Aos colegas do programa, em especial ao doutorando Hudson Lima, companheiro de pesquisa nessa missão de exploração do acervo do SindMusi.

Aos professores da linha de pesquisa em Documentação e História da Música do PPGM/UNIRIO, pelos riquíssimos encontros e calorosos debates.

Aos colegas membros do GeCULTE, pelo trabalho em equipe nas pesquisas e encontros realizados.

À professora Mackely Ribeiro (UFS) por ter me mostrado a oportunidade desse mestrado através de seu ex-aluno e meu colega de graduação, João Luís, além de ter me motivado a concorrer ao processo seletivo.

Ao amigo Luiz Antônio Mendonça por ter viabilizado as impressões dos textos e livros para que eu fizesse o processo seletivo, colaborando enormemente com o meu ingresso na UNIRIO.

Ao professor Alan Medeiros por fazer parte das bancas e tecer valiosos apontamentos.

À professora Martha Ulhôa, pelas incríveis aulas ministradas e também compor minha banca de avaliação.

Aos amigos e familiares.

Muito obrigado!

*“[...]nós temos a arte para não sucumbirmos junto à
verdade”
Friedrich Nietzsche*

ANDRADE, Isaac S. 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. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação trata do Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ), atual Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi), através de seu Fundo documental, em especial as fichas de matrícula dos músicos fundadores no ano de 1907. Tem como objetivo o levantamento preliminar do acervo e identificar o perfil profissional dos músicos ligados à criação deste Centro. Fizemos um levantamento quantitativo desses membros integrantes, investigamos quem eram os músicos vinculados ao CMRJ e seus sócios fundadores; o tipo de associação e a representatividade oferecida pela instituição no primeiro ano de atividades. Além do acervo, para compreender o contexto histórico dessa instituição e seus sócios fundadores, utilizamos ferramentas de pesquisas complementares como periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, o livro “Acordes e Acordos” de Esteves (1996), sites e blogs. Assim, buscamos a compreensão sobre quem eram esses músicos, os espaços ocupados nas atividades laborais e musicais na cidade do Rio de Janeiro e a influência do Centro Musical para o exercício profissional do músico, desempenhado nas primeiras décadas do século XX. O CMRJ atuava como instituição promotora de concertos e proponente de regras para o trabalho musical, cujas atividades refletiam ideais da *Belle Époque* carioca.

Palavras-chave: Música, Trabalho do músico, Centro Musical do Rio de Janeiro, Acervo documental.

ANDRADE, Isaac S. THE INFLUENCE OF THE CMRJ ON THE WORKING LIFE OF MUSICIANS IN THE FIRST DECADE OF THE 20TH CENTURY: A STUDY OF ITS FOUNDING PARTNERS BASED ON THE DOCUMENTAL FUND OF SINDMUSI. 2022. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation deals with the Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ), current Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi), through its Documentary Fund, in particular the registration forms of the founding musicians in 1907. objective the preliminary survey of the collection and to identify the professional profile of the musicians linked to the creation of this Center. We made a quantitative survey of these members, we investigated who were the musicians linked to the CMRJ and its founding partners; the type of association and the representation offered by the institution in the first year of activities. In addition to the collection, in order to understand the historical context of this institution and its founding partners, we use complementary research tools such as periodicals from the Hemeroteca da Biblioteca Nacional, the book “Acordes e Accords” by Esteves (1996), websites and blogs. Thus, we seek to understand who these musicians were, the spaces occupied in work and musical activities in the city of Rio de Janeiro and the influence of the Musical Center for the professional exercise of the musician, performed in the first decades of the 20th century. The CMRJ acted as an institution promoting concerts and proposing rules for musical work, whose activities reflected the ideals of the Belle Époque in Rio.

Keywords: Music, Work of the musician, Centro Musical do Rio de Janeiro, Documentary collection.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Caixas com arquivos do SindMusi.....	14
Figura 2. Pesquisador manuseando as atas do CMRJ.....	15
Figura 3. Ficha de matrícula do CMRJ.....	16
Figura 4. Ficha de Propostas para admissão ao CMRJ.....	17
Figura 5. Caixas com arquivos do SindMusi.....	30
Figura 6. Equipe de trabalho em intervenção inicial ao Fundo documental do SindMusi. 2019.	31
Figura 7. Visita técnica de equipe do Arquivo Nacional ao acervo, 2019.....	32
Figura 8. Documentos pessoais.....	33
Figura 9. Exemplo retirado da apresentação do professor Dr. Paulo Castagna.....	34
Figura 10. I Exposição Acervo do SindMusi. 2019.....	36
Figura 11. Alunos do Projeto de Extensão em música da UFRJ, visitando o acervo. 2019. ...	37
Figura 12. Visita da Profa. Maya Suemi Lemos do PPGM da UNIRIO e da ex arquivista do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Fátima Cristina.....	37
Figura 13. Comentário sobre a criação do CMRJ.....	40
Figura 14. Bandeira do Centro Musical do Rio de Janeiro (atual SindMusi).....	44
Figura 15. Exemplo de uma ata do CMRJ. “Ata da sessão do Conselho Administrativo realizada em 13 de Outubro de 1913”.....	53
Figura 16. Capa do primeiro livro de Ata do CMRJ (1907).....	54
Figura 17. Ficha de Proposta para Admissão ao CMRJ do músico Edgard de Souza.....	55
Figura 18. Álbum Fotográfico do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro. Destaque para o maestro Francisco Braga..	56
Figura 19. Reunião de membros do CMRJ.....	56
Figura 20. Registro de empregados da Rádio Mayrink Veiga.....	57
Figura 21. Ficha de matrícula ao CMRJ.....	58
Figura 22. Jornal do Brasil (RJ). Ano 1907/Edição 00290.....	82
Figura 23. Jornal do Brasil (RJ). Ano 1907/Edição 00325.....	82
Figura 24. Jornal do Brasil (RJ). Ano 1907/Edição 00332.....	83

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Primeira diretoria e conselho do CMRJ, ano 1907.....	41
Quadro 2. Período histórico das Atas do CMRJ.....	53
Quadro 3. Base de dados sobre as fichas de matrícula do CMRJ.....	58
Quadro 4. Naturalidade dos músicos do CMRJ.....	60
Quadro 5. Nacionalidade estrangeira.....	61
Quadro 6. Dados dos músicos associados ao CMRJ em 1907, através das fichas de matrícula.	62

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Predominância por gênero..	60
Gráfico 2: Predominância étnica racial..	60
Gráfico 3. Nacionalidade dos músicos associados ao CMRJ..	62
Gráfico 4. Naturalidade dos músicos do CMRJ em 1907..	64
Gráfico 5. Nacionalidade estrangeira dos músicos do CMRJ em 1907..	64
Gráfico 6. Diferença de gênero dos músicos de 1907..	64
Gráfico 7. Grupo étnico dos músicos de 1907..	65
Gráfico 8. Quantidade de sócios e fundadores do CMRJ..	65
Gráfico 9. Atividades majoritárias dos músicos das fichas de matrícula de 1907.	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ANÁLISE EXPLORATÓRIA DO ACERVO DO SINDMUSI	20
1.1 Abordagem sobre musicologia histórica.....	22
1.1.1 Arquivo Musical.....	27
1.2 Trabalho exploratório no Fundo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro.	30
2 O CMRJ E SEUS DOCUMENTOS: UM ESTUDO A PARTIR DAS FICHAS DE MATRÍCULA.	39
2.1 Documentos do CMRJ: uma abordagem quantitativa.	52
2.1.1 Livros de atas do CMRJ.....	53
2.1.2 Propostas para admissão	55
2.1.3 Fotografias.....	55
2.1.4 Registro de empregados da rádio Mayrink Veiga	57
2.2 FICHAS DE MATRÍCULA.....	57
3 OS SÓCIOS FUNDADORES DO CMRJ EM 1907.	67
3.1 Músicos Fundadores do CMRJ	69
3.1.1 Alberto Rodolpho de Mattos.....	70
3.1.2 Alfredo do Nascimento	70
3.1.3 Antonio da Silva Ferreira Dias	70
3.1.4 Antonio Jovita do Lago.....	71
3.1.5 Bento Mossurunga	71
3.1.6 Candido Antonio de Assumpção	73
3.1.7 Carlos Barromeu.....	73
3.1.8 Cornelio Guirino de Oliveira.....	74
3.1.9 Francisco de Aguiar Mattos	74
3.1.10 Francisco Saliconi.....	75
3.1.11 Guilherme Matto.....	75
3.1.12 Jachinto Eleodoro da Silva Campista.....	75
3.1.13 João José de Campos.....	75
3.1.14 João Roberto de Seixas	76
3.1.15 Joaquim dos Santos y Sanches	76
3.1.16 Luiz Alves da Costa	76
3.1.17 Norberto da Rosa	77
3.1.18 Orlando Frederico	78
3.1.19 Salvador Passaro	78
3.1.20 Venancio Augusto Soares	79

3.1.21	Isolina da Costa Fernandes	79
3.1.22	Hermogenes da Costa Cabral	79
3.1.23	Carlos Cordeiro da Graça	80
3.1.24	Lino Garcia da Silva	80
3.1.25	Guilherme Agostinho Pereira	80
3.1.26	Olvilar Nelson de Vasconcellos.....	80
3.2	Análise geral do perfil dos músicos.....	81
4	CONCLUSÃO	85
	REFERÊNCIAS:	88

INTRODUÇÃO

Nós músicos certamente já nos deparamos com a seguinte indagação: com o que você trabalha? Ao responder que você trabalha com música não seria raro encontrar uma reação de surpresa. A música nem sempre é compreendida enquanto uma forma de trabalho. Por estar comumente associada a sensação prazer e voltada ao entretenimento, parece dissociar-se da noção de trabalho, este termo que pode ser reconhecido como algo penoso, que se faz apenas para obtenção de uma remuneração. Nessa perspectiva, é possível que a classe que se impõe como “trabalhadora da música”, no exercício da sua profissão, sofra danos como a desvalorização de sua atividade laboral e a precarização das condições de trabalho.

É muito comum de se ouvir em relatos de músicos sobre sua atividade profissional que há por parte da sociedade certa desconfiança ou um questionamento a respeito da compreensão da atividade musical como um trabalho, como uma forma de sobrevivência. A atividade musical está relacionada, a grosso modo, ao prazer, ao lazer e ao ócio. (REQUIÃO, 2008, p. 135)

Ao contrário do que paira no imaginário popular, a regulamentação profissional do músico data da década de 1960, por meio da Lei 3.857/60, que cria a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) e dispõe sobre o exercício da profissão¹. A lei, dentre outros dispositivos, busca organizar a jornada de trabalho (Capítulo III), que em seu Artigo 41 determina: “A duração normal do trabalho dos músicos não poderá exceder de 5 (cinco) horas, excetuados os casos previstos nesta lei”. São dispositivos que buscam classificar e proteger os músicos enquanto estiverem exercendo seu ofício.

No Brasil, a OMB não foi a primeira instituição a buscar conferir status profissional à atuação de músicos. O Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi), por exemplo, data do ano de 1907, quando foi criado como Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ). Ao ter um primeiro contato com documentos pertencentes ao fundo documental do SindMusi, que compreende desde os documentos produzidos pelo CMRJ até os mais atuais, surge o interesse em compreender qual a importância e influência que o CMRJ teve sobre a vida laboral de músicos, em particular na cidade do Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX.

¹ Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/13857.htm> Acesso em: 12 jan 2022.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, passo a integrar o projeto “Pesquisa em acervos musicais sediados no estado do Rio de Janeiro – identificação e estudo de obras, coleções e fundos documentais” na linha Documentação e História da Música. Dentre os fundos documentais que integram o projeto, está o acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi). Neste acervo encontramos documentação por meio da qual se pode observar a formalização do trabalho no campo da música no Brasil. De forma geral, são documentos que mostram a vinculação de músicos na instituição e uma grande variedade de contratos de trabalho. O presente projeto também está vinculado ao Grupo de Estudos em Cultura, Trabalho e Educação (GeCULTE)², grupo que reúne pesquisadores e estudantes de graduação e pós graduação de universidades brasileiras e tem como preocupação central discutir o trabalho no campo da música.

Fazemos parte do primeiro grupo de pesquisadores a se debruçar sobre a documentação deste acervo, projeto iniciado no ano de 2019 coordenado pela Profa. Luciana Requião, que se tornou minha orientadora no desenvolvimento da presente pesquisa.³ O primeiro contato com o acervo foi ao mesmo tempo de estranhamento e de encantamento. Como mostra a Figura 1, encontramos a documentação mal acondicionada e sujeita a umidade e a proliferação fungos, insetos e dejetos animais.

² Disponível em: <http://culturatrabalhoedu.uff.br/>. Acesso 25 maio 2021.

³ A pesquisa no acervo, contou inicialmente com dois alunos - Hudson Claudio Neres Lima (Doutorado) e Isaac Santana Andrade (mestrado) - aprovados no processo seletivo do PPGM-UNIRIO daquele ano. Hoje o grupo conta com mais quatro estudantes, sendo um de mestrado e três de doutorado.



Figura 1. Caixas com arquivos do SindMusi.
Fonte: Acervo do GeCULTE.

Ao explorar este material pudemos descobrir uma variedade de fontes primárias, que compreendem um período de mais de um século. Como já observado, a instituição que conhecemos hoje como Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi)⁴, foi fundada como Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ)⁵ no ano de 1907, obtendo a carta sindical em 1941, e desde então acumula uma série de documentos relacionados à vida laboral de musicistas, brasileiros e estrangeiros, que atuaram no estado do Rio de Janeiro. A sensação que tivemos, a partir do impacto de encontrar essa documentação, é bem similar ao que descreve Bellotto:

Sendo um universo arqueológico, o fundo de arquivo é, com raras exceções, um desafio que acena com o caótico que lhe imprimiram o tempo e o desuso em que caíram seus elementos. Assim, no sentido do desafio e da descoberta, o trabalho de arquivo, especialmente quando se trata de acervos históricos, é invariavelmente fascinante (BELLOTTO, 2019, p.13).

A história do CMRJ foi contada pela jornalista e pesquisadora Eulícia Esteves (1996) por meio de uma pesquisa nas atas da instituição. Aliás, as atas, da documentação encontrada, são as que se apresentam em melhores condições, uma vez que estão encadernadas com capa dura, conforme se observa na Figura 2.

⁴ Doravante indicada no texto pela sigla (SindMusi).

⁵ Doravante indicada no texto pela sigla (CMRJ).



Figura 2. Pesquisador manuseando as atas do CMRJ.
Fonte: Acervo do GeCULTE.

O CMRJ surgiu após os primeiros sinais de movimentos operários no país, que buscavam organização e a busca por direitos trabalhistas. “A primeira greve da qual temos notícia, no Brasil, foi a dos gráficos de três jornais diários do Rio de Janeiro, em 1858” (GIANNOTTI, 2007, p.57). Movimentos como esse se intensificaram a partir de 1880, mas, foi entre os anos 1900 e 1920 que se formou uma classe operária capaz de instituir algumas das garantias trabalhistas que viriam a se concretizar em foros legais (p.61). Poucos meses antes da criação do CMRJ, em 5 de janeiro de 1907, “o Presidente Affonso Penna tinha assinado o decreto 1.637, que ‘criava’ os sindicatos profissionais e as sociedades cooperativas” (ESTEVES, 1996, p.16). Esteves aponta que a partir deste aval concedido a todas as categorias profissionais foi criado o Centro Musical do Rio de Janeiro⁶.

Vale ainda notar que neste início de século o Rio de Janeiro vivia o período conhecido como a *Bella époque* carioca, o que significou “o aparecimento de uma fatia do mercado de diversões com uma ampla oferta de locais para entretenimento” (MARTINS, 2016, p.43). O momento era de expansão desse campo de atuação profissional. Nesse contexto, houveram estímulos suficientes para a busca de organização dos músicos, uma classe profissional ainda desregulamentada pela legislação, e para a criação de regras para o trabalho com música na

⁶ Esteves avalia, entretanto, que o que os músicos buscavam era, tão somente, a garantia de direitos trabalhistas, não se identificando com o movimento operário da época (1996, p.18).

capital brasileira no início do século XX. O CMRJ exerceu um papel fundamental na busca de garantias, benefícios e organização da classe musical nesse período.

Durante sua história, o Centro contou com a participação ativa de músicos, instrumentistas e compositores, que se tornaram conhecidos, como Heitor dos Prazeres, Heitor Villa-Lobos, Bento Mossurunga, Pixinguinha, Oscar Lorenzo Fernandez, dentre outros, trazendo, assim, certo nível de prestígio à instituição. Seu primeiro presidente foi o maestro e compositor Antônio Francisco Braga, sendo também, regente da orquestra do Centro Musical.

Além das atas, dentre a documentação encontrada referente ao CMRJ, estão fichas de matrícula de músicos (Figura 3) e propostas de admissão à instituição (Figura 4).⁷ Essa documentação apresenta informações que nos trazem questões diversas e que fomentam indagações e a busca por respostas. Por se tratar da primeira pesquisa acadêmica realizada com tais documentos, buscamos traçar como objetivo central observar qual a importância e influência que o CMRJ teve sobre a vida laboral de músicos no primeiro ano de vida desta instituição (1907).

Figura 3. Ficha de matrícula do CMRJ.
Fonte: Fundo documental do SindMusi.

⁷ O fundo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio Janeiro, ao qual pertence esta documentação, ainda encontra-se em fase de organização. Desta forma, a documentação ainda não possui um código de identificação atribuído.

CENTRO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO
(SINDICATO MUSICAL)
FUNDADO A 4 DE MAIO DE 1907
TELEFONE 2-8268

REVISÃO - 19 55
Matricula Nº 134

PROPOSTA PARA ADMISSÃO

DESPACHO DO PRESIDENTE

(DECLARAÇÕES DO PRÓPRIO PUNHO)

Nome *Jose de Noronha Pinto*
 Naturalidade *Campista (Campos Est. Rio Janeiro)*
 Nacionalidade *Brasileiro*
 Idade *26 anos 11-7-11*
 Estado (civil) *solteiro*
 Filiação *Brasileiro de Noronha Pinto e Hermínia de Noronha Pinto.*
 Instrumento *Saxofone e clarinete.*
 Curso *Primario*
 Residência *Rua Copacabana 956.*
 ha mais de *9* meses.

A falta de alguma destas declarações, torna anula-
vel o diploma expedido com a perda das quantias pagas.

Rio, *20* de *Agosto* de 1937.

O SOCIO PROPOSTO
Nome por extenso *Jose de Noronha Pinto*

O SOCIO PROPONENTE
Leonel Guimarães

Aprovado em *9* de *Outubro* de 1937

PARECERES E VISAÇÃO - 1937

DO MEDICO *Dr. J. de Almeida*
Dr. dos Santos
Dr. J. de Almeida
N.º *134*
Acha a presentemente em
boas condições de saúde
Rio, 30 de Agosto de 1937
Med. tubercul. curada em 1928

DA COMISSÃO DE SINDICANCIA N.º *117*

<i>Dr. A. 1877</i>	<i>40x</i>
<i>Dr. A. 1924</i>	<i>40x</i>
<i>Dr. A. 1971</i>	<i>40x</i>
<i>Dr. A. 1971</i>	<i>120x</i>

Com 13/10/37
P. 134
339

Revisão 1942 me

Figura 4. Ficha de Propostas para admissão ao CMRJ.

Fonte: Fundo documental do SindMusu.

Observamos de antemão que estar vinculado ao CMRJ era uma posição de prestígio entre músicos, seus contratantes e o público em geral (ESTEVEES, 1996). Esteves informa que

[...] só podiam ser admitidos como sócios os executantes de concertos, sinfonias, óperas, músicas de câmara, enfim, os chamados professores de música, com a prévia indicação de outro associado e após o parecer favorável da comissão de sindicância sobre as suas aptidões e a sua conduta profissional (ESTEVEES, 1996, p.20).

Assim, é notória a ideia de prestígio e poder no campo de trabalho em música, onde o CMRJ representa, como veremos mais detalhadamente no decorrer do texto, a busca pela exclusividade neste campo de atuação.

O objeto de pesquisa nesta dissertação são as Fichas de Matrícula do CMRJ cujo objetivo é fazer um levantamento preliminar do acervo e identificar o perfil profissional dos músicos ligados à criação deste Centro. Os objetivos específicos além de realizar um levantamento quantitativo desses membros integrantes, visa investigar quem eram os músicos vinculados ao CMRJ e seus sócios fundadores; o tipo de associação e a representatividade oferecida pela instituição no primeiro ano de atividades,

Nos procedimentos metodológicos empregados, realizamos o processo de identificação, exploração e organização das fontes, intervenção que se valeu necessariamente de ações práticas para uma compreensão do acervo como um todo. A intenção inicial seria trabalhar com as Fichas de Propostas para Admissão ao CMRJ como objeto de pesquisa, num recorte temporal de duas décadas e tipo de instrumento específico (sopros – metais e madeiras). Porém, no início do semestre letivo do ano de 2020, a pandemia de Covid-19⁸ nos obrigou a mudar hábitos de vida e a manter distanciamento social, o que impossibilitou o acesso ao acervo. O fato causou o que Borges (2020) discute sobre as restrições (mudanças) metodológicas na pesquisa musicológica como consequência da pandemia⁹. A partir daí a pesquisa teve que ser repensada. Assim, mudamos nosso foco, ao invés de tratar das propostas para admissão, passamos a tratar somente as Fichas de matrícula ao CMRJ, estas sim já digitalizadas em sua totalidade. Dessa forma, descartamos a ideia de trabalhar com os músicos de sopro, e resolvemos tratar dos musicistas que foram matriculados no CMRJ, no ano de 1907. O fato de ser um estudo exploratório sobre um acervo nunca antes manipulado por pesquisadores acadêmicos, os objetos e objetivos iriam modulando conforme a intervenção arquivística acontecia. Ao ver que nesse sentido, a pandemia contribuiu de forma não desejada, com o direcionamento e delimitação do objeto de pesquisa.

Organizamos a pesquisa em três capítulos. No primeiro tratamos do campo dos estudos musicológicos sobre acervos, localizando nosso estudo documental como uma das facetas dos estudos sobre acervos musicais. O segundo capítulo busca contextualizar o Centro Musical do Rio de Janeiro tendo como referência os estudos de Esteves (1996) e apresentar o levantamento dos músicos matriculados no CMRJ em uma base de dados desenvolvida a partir das Fichas de Matrícula ao CMRJ. Destacamos musicistas filiados no ano de 1907. O capítulo três trará dados sobre os músicos fundadores conforme as fichas de matrícula catalogadas do referido ano. Através de notas de periódicos encontradas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional pesquisadas num recorte temporal entre 1900 – 1910, buscando obter informações sobre a vida desses músicos, principalmente, sobre suas atividades laborais e entender os espaços que estes ocupavam na música, qual a predominância da atividade musical exercida por esses, e a influência que a instituição

⁸ Informações sobre causa e efeito da Covid-19, disponível em: <<https://coronavirus.saude.gov.br/>> Acesso em 04 mar 2021.

⁹ BORGES, Renato. Musicologia em 2020: uma nova chance para revisitarmos velhas questões. Mesa Redonda: Desafios e possibilidades da pesquisa no momento presente. II Encontro Sergipano de Musicologia. Musicologia em tempo real: olhares sobre a pesquisa em tempos de pandemia. Palestra. 2020.

causava aos seus sócios. Porém as fichas de matrícula não são suficientes para responder as inúmeras inquietações surgidas no decorrer da pesquisa, no entanto, esse capítulo deixa um espaço aberto para futuras análises que poderão surgir através das demais fontes disponíveis no acervo, que refutem ou corroborem questões levantadas aqui.

Com isso, esperamos inaugurar uma série de pesquisas realizadas a partir desse Fundo de Arquivo, que mostra como se constituiu parte da classe musical no Rio de Janeiro, àquela vinculada ao Centro Musical do Rio de Janeiro, e o que representou esta instituição para o processo de regulamentação da profissão musical no Brasil.

1. ANÁLISE EXPLORATÓRIA DO ACERVO DO SINDMUSI

Segundo o antropólogo Clifford Geertz, o conceito de cultura pode ser definido como sistemas de signos e significados criados por grupos sociais. Esta perspectiva interpretativa nos permite conceber que as atividades que o homem realiza ao longo da vida se constituem, dentro de um complexo sistema social, atividades culturais que dotadas de significação conduzem as ações humanas. De acordo com Geertz (1989, p. 15):

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 2008, p. 4 [13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC]).

Dentro dessa defesa de Geertz do conceito semiótico de cultura, fundamentado na sociologia de Max Weber, cuja ideia de que o ser humano só é capaz de viver em um mundo dotado de sentido, entende-se que a cultura é a produção desse sentido, ou seja, uma emaranhada teia de significados que os homens tecem a partir das suas interações sociais.

Nessa abordagem cultural, leva-se em conta a questão do simbolismo, o significado que os acontecimentos, as ações, assumem para o homem, ou seja, seu caráter simbólico. Para Geertz, os símbolos são incorporações concretas de ideias, atividades, julgamentos, crenças, enfim, de elementos que viabilizam o aprimoramento de estruturas conceituais num espaço social.

Clifford Geertz considerava que todos os homens são geneticamente suscetíveis a constituir um programa natural, que ele chamou de cultura. E esta característica, inerente ao ser humano, materializa-se, simbolicamente, nas diversas práticas humanas. “Toda criança está apta ao nascer a ser socializada em qualquer cultura existente. Esta amplitude de possibilidades será limitada pelo contexto real e específico aonde de fato ela crescer” (LARAIA, 1986, p. 63 e 64). Portanto, é evidente que o meio se constitui um fator relevante no processo de identificação dos aspectos culturais.

A música, representação cultural, ocupa um importante espaço, com significados, valores, funções que a diferenciam de acordo com o seu contexto sociocultural. Assim, para que ocorra o entendimento de uma cultura e/ou grupo social é relevante considerar o meio

social, assim como, as formas como são vivenciadas essas atividades pelos membros dessa cultura e/ou desse grupo. Como explicita Pollak (1992, p. 204):

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

A memória é muito mais do que um instrumento que possibilita reinventar o passado, ela é um referencial que norteia a construção de identidades. Nesse sentido, memória e história são fatores indissociáveis no que se refere à legitimação da afirmação de identidade. Pollak (1992, p. 202) ao discorrer sobre a memória estabelece uma ligação entre memória e a construção de uma identidade, apresentando três elementos constitutivos da mesma: os “acontecimentos”, as “pessoas e personagens” e os “lugares” da memória.

Essa relação instituída entre memória e lugar é fundamental para a compreensão da identidade, pois a memória acontece num plano espacial, com a participação de atores sociais, uma vez que, por conta de fatores como o tempo e a inserção de novas pessoas no meio social, há um dinamismo na constituição das memórias, pelo fato de estarem sempre se modificando e definindo-se.

Acredito que memória não seja um fenômeno individual, mas uma construção social e um fenômeno coletivo, que alimentado de lembranças individuais contribuem para a edificação de um todo coerente. Os estudos em musicologia participam desse diálogo entre memórias pessoais, coletivas e institucionais, suas significações contribuem ao pesquisador o entendimento do passado musical e suas respectivas identidades. Buscar a identidade de um lugar significa compreender a heterogeneidade das falas e conceitos que dão forma àquele espaço. Para entender como essa imagem se constrói, enfim, é necessário que se apreenda os conceitos daquele espaço e as interações simbólicas sociais.

O estudo da história da música, suas escrituras, manifestações culturais e grupos sociais a qual esteve inserida, pode se relacionar com a etnomusicologia, uma vez que nessa concepção a música é entendida como um sistema cultural de significações sociais. Segundo o antropólogo Alan Merriam (1964, p. 27):

A música é um fenômeno exclusivamente humano que existe unicamente em termos de interação social; isto é feito por pessoas para outras pessoas e é um comportamento aprendido. A música não existe por, de ou para si mesma. É preciso sempre haver seres humanos fazendo algo para produzi-la.

Em síntese, música não pode ser definida como um fenômeno sonoro isolado, à medida que envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos [...] (Tradução nossa)¹⁰.

Assim, a música é o resultado de relações e significações culturais, consolidadas na maneira com que o grupo social vê o mundo, vive, sente e pensa. Além disso, a música representa as formas de criação e concepção culturalmente construídas no meio social. Esse pensamento quando associado ao de Clifford Geertz, possibilita conceber a música como esse sistema simbólico que assume na vida das pessoas um lugar definido, em que o próprio histórico daquele grupo reafirma a música como atividade cultural, ou seja, um signo que causa nos indivíduos o sentimento de pertencimento àquela cultura. “A música é um produto do homem e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência própria se estiver divorciada do comportamento que a produz” (MERRIAM, 1964, p. 7).

1.1 Abordagem sobre musicologia histórica

O termo “musicologia” enquanto disciplina foi demarcado inicialmente pelo alemão Guido Adler no final do século XIX (BLOMBERG, 2011, p. 416). A musicologia histórica do século XIX era factual e positivista, sendo seu objetivo inicial o levantamento de documentos musicais e sua edição crítica (TACUCHIAN, 1994, p. 98, Apud CASTAGNA, 2008a, p. 33). Embora em meados do século XVIII já houvesse trabalhos voltados para a descrição e catalogação de fontes no campo da música (Brook, 1997, Apud COTTA e SOTUYO BLANCO 2006, p. 15). Em 1885, Guido Adler desenvolveu uma tabela onde propõe a divisão da *Musikwissenschaft* (ciência da música) em histórica e sistemática. O estabelecimento da musicologia como ciência foi influenciado pelo positivismo de Auguste Comte, onde o conhecimento é obtido por indução a partir de fatos verificáveis. De certa maneira há um componente positivista na pesquisa em música, especialmente na linha de história e documentação, uma vez que ela é construída a partir de fontes documentais. A diferença está na interpretação destes fatos a partir da visão de mundo evolucionista do século XIX. Este tipo de musicologia positivista, que perdurou até meados do século XX se preocupava, nas palavras de Castagna (2008), “essencialmente com os fatos musicais, sua organização e o

¹⁰ *Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that is, it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must Always be human beings doing something to produce it. In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals.*

estudo do seu funcionamento [...] sem uma suficiente reflexão sobre o seu significado.” (p. 12).

A partir de 1960-70, em conexão com a história e estudos literários, surge a chamada nova musicologia (o livro inaugural de Joseph Kerman de 1985, traduzido para o português em 1987), voltada para a interpretação crítica dos fenômenos musicais e não seu ordenamento cronológico.

Como observa Castagna (2008, p. 13):

Embora o positivismo tenha continuado a ser um método muito presente até a atualidade, a nova musicologia imprimiu uma crescente visão crítica, reflexiva e interpretativa nas atividades musicológicas clássicas, mesmo aquelas de caráter mais técnico, como a catalogação e a edição de fontes. No Brasil o início dessa superação do positivismo começou a ocorrer na década de 1990, porém a nova musicologia brasileira está apenas no início de seu desenvolvimento, restando ainda muito tempo para sua efetiva consolidação. Por outro lado, a pequena produção brasileira resultante da concepção positivista não gerou suficiente material para abordagens mais reflexivas ou interpretativas. Assim, a nova geração de musicólogos brasileiros passou a se preocupar com o aspecto crítico e reflexivo, mas também precisou retomar o trabalho técnico de forma mais intensa e com maior consciência metodológica, fazendo com que se ampliasse consideravelmente suas responsabilidades.

A seguir Castagna passa a comentar, tomando como ponto de partida o verbete sobre musicologia da versão impressa do *New Grove* (1980), a subdivisão da musicologia em nove especialidades: Método histórico; método teórico e analítico; crítica textual; pesquisa arquivística; lexicografia e terminologia; organologia e iconografia; práticas interpretativas; estética e crítica; dança e história da dança. (CASTAGNA, 2008, p. 7).

Após enumerá-las Castagna reitera como a nova musicologia trouxe consigo a tendência em mesclar e aproximar as especialidades na segunda metade do século XX, inclusive com maior contato entre a musicologia e etnomusicologia. (p. 15).

A versão do verbete sobre Musicologia do *Grove Music Online*, de jan. 2014, acrescenta à definição comentada por Castagna a mudança de perspectiva que ocorreu nas duas últimas décadas do século XX, quando o objeto da musicologia é ampliado de apenas música como um produto para música como um processo, envolvendo compositor, intérprete e ouvintes. Tal ampliação de foco tem levado à adaptação de conceitos e métodos de outras disciplinas das humanidades, além da história e da crítica literária, já incorporadas anteriormente, tais

como aspectos teórico-metodológicos da antropologia, linguística, sociologia e, mais recentemente, política, estudos de gênero e teoria cultural.

Este leque mais amplo de questões tem levado:

Mais e mais musicólogos a cruzar fronteiras e reconsiderar os limites de sua pesquisa, não apenas aquela que separou a música clássica da popular, as tradições escrita e oral, mas também a musicologia histórica de outras disciplinas, incluindo etnomusicologia e teoria musical. (DUCKES; PASLER. The nature of musicology. *Grove Music Online*, 2014).

Para o estudo de qualquer aspecto da musicologia, podemos considerar como fonte, “**qualquer documento**, material bibliográfico ou pessoa que possa fornecer informações ao pesquisador em qualquer um dos campos desta ciência. Excluem-se as cópias não originais das edições.” (GARCÍA, 2008, p. 93, tradução e grifo nosso).

O documento (elemento principal de investigação desta pesquisa), objeto de prova, de informação, por meio físico que registra atos ou acontecimentos, pode ser compreendido pela seguinte conceituação:

Qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo de revista ou jornal, o relatório, o processo, o dossiê, a carta, a legislação, a estampa, a tela, a escultura, a fotografia, o filme, o disco, a fita magnética, o objeto utilitário etc., enfim, tudo o que seja produzido, por motivos funcionais jurídicos, científico, técnicos, culturais ou artísticos, pela atividade humana. Torna-se evidente, assim, a enorme abrangência de que seja um documento (BELLOTTO, 2006, p. 35).

De acordo com a Lei 16/1985, de 25 de junho do Patrimônio Histórico Espanhol, artigo 49, por documento entende-se “qualquer expressão em linguagem natural ou convencional e qualquer outra expressão gráfica, sonora ou imagética, coletada em qualquer tipo de suporte material, até mesmo mídia de computador. São excluídos os exemplares originais de edições (GARCÍA, 2008, p. 93). (Tradução nossa)¹¹

A pesquisa documental é semelhante à pesquisa bibliográfica, porém são diferenciadas basicamente pela natureza das fontes. Na pesquisa bibliográfica suas fontes são constituídas por material impressos em bibliotecas, já a pesquisa documental suas fontes são variadas e espalhadas (GIL, 2002, p. 45 – 46). Ainda assim, a musicologia pode dialogar com disciplinas do campo da biblioteconomia, arquivologia, arqueologia, dentre outras, de maneira a

¹¹ Según la Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español, artículo 49, se entiende por documento “toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos. Se excluyen los ejemplares no originales de ediciones”.

contribuírem em estudos acadêmicos, tornando possível dar sentido a peças de um acervo pessoal por exemplo, até mesmo sistematizar fontes e construir referências que auxiliem na catalogação de acervos.

[...] o conceito de fonte é mais amplo do que o de documento, pois não inclui a maior parte da bibliografia que trata dos temas em estudo, que não fornece informações "de primeira mão", mas que em muitos casos de forma significativa orienta o investigador. Dentre as fontes utilizadas pelo músico ou musicólogo para abordagem de seu trabalho, existem duas classes diferenciadas desenvolvidas de acordo com seu nível de importância na pesquisa: fontes documentais e bibliografia. O meio caminho entre as duas está a chamada "literatura cinzenta", que é o conjunto de documentos que não são publicados ou distribuídos por outros canais: teses de doutoramento, anais de congressos, memórias ou relatórios de investigação, etc; Essas obras costumam aparecer em algumas bases de dados e, em geral, só podem ser consultadas com a permissão do autor (GARCÍA, 2008, p. 93) (Tradução nossa)¹².

No Brasil, o estudo de documentos e sua edição crítica se fizeram raros antes da década de 1960. Houve durante o século XIX certa quantidade de textos produzidos, com destaque para os escritores Visconde de Taunay; Porto Alegre; João Barbosa Rodrigues e Silvio Romero. Esses autores, segundo Castagna, tinham em geral interesse “somente literário” distante do que poderia se chamar ainda de “musicologia” (CASTAGNA, 2008b, p. 33).

Sotuyo Blanco (2004) estabelece duas grandes etapas ao levantamento dos escritos em música no Brasil, a primeira o autor definiu como: “pré-musicologia” que incluiu em três conjuntos: “crônicas descritivas do novo cenário; biografias de vultos representativos da cultura e trabalhos de cunho historicista,” satisfazendo cada um destes para o autor, a necessidade sócio-política de sua época. A segunda grande etapa, a da musicologia em si, começa durante a década de 1940 com Francisco Curt Lange, importante pesquisador da musicologia histórica no Brasil com foco na fonte documental enquanto fundamento da pesquisa (SOTUYO BLANCO, 2004 p.1). O alemão Curt Lange foi um pesquisador pioneiro que “atravessou a fronteira” da musicologia histórica, com uma série de trabalhos e teve sua metodologia voltada à pesquisa arquivística (arquivologia e edição musical). A maioria do seu

¹² [...] *el concepto de fuente es más amplio que el de documento, pues éste no comprende la mayor parte de la bibliografía que se ocupa de los temas objeto de estudio, que no proporciona información “de primera mano”, pero que en muchos casos orienta significativamente al investigador. Entre las fuentes de que se sirve el músico o musicólogo para abordar su trabajo, se encuentran dos clases diferenciadas y desarrolladas según su nivel de importancia en la investigación: fuentes documentales y bibliografía. A medio camino entre las dos está la llamada “literatura gris”, que es el conjunto de documentos que no se publican o se distribuyen mediante otros canales: tesis doctorales, actas de congresos, memorias o informes de investigación, etc.; estos trabajos suelen aparecer en algunas bases de datos y, en general, sólo pueden consultarse con permiso del autor.*

trabalho era dedicado ao Brasil no qual se fazia visitante constante chegando até mesmo a residir na cidade do Rio de Janeiro (CASTAGNA, 2008b, p. 35).

Em termos de produtividade, o maior interesse do trabalho de Curt Lange para o Brasil está, sem dúvida, no levantamento, transcrição e estudo da documentação cartorial e religiosa de interesse musical, principalmente em Minas Gerais, no primeiro grande esforço da pesquisa arquivística com finalidades musicológicas no país (p. 36). A contribuição de Curt Lange desencadeou, a partir da década de 1960, uma nova fase na musicologia brasileira, na qual os pesquisadores passavam a utilizar métodos propriamente musicológicos e não apenas históricos ou literários (p. 38).

Para Castagna (2008b, p. 41 - 42), o marco da institucionalização da musicologia no Brasil não foi com a fundação da Sociedade Brasileira de Musicologia (SBM), mas com a inclusão da musicologia enquanto linha de pesquisa universitária nas décadas de 1980 e 1990.

O musicólogo André Guerra Cotta (2011), chama atenção para as dificuldades sobre o direito à informação no campo da musicologia brasileira. Dificuldade principalmente ao acesso físico das fontes documentais com finalidade para pesquisa (apesar de existir legislações para tal), somada às dificuldades tecnológicas da época. Com o passar dos anos, houve grandes mudanças.

Em certo sentido, tudo mudou, se pensarmos nas tecnologias da informação, que àquela época já mostravam sua força e velocidade, mas eram ainda muito limitadas se comparadas ao que hoje temos à disposição. Para dar um exemplo, basta pensar nas câmeras digitais, cuja resolução aumentou incrivelmente, rivalizando com os *scanners*, ao passo que seu preço caminhou no sentido inverso, barateando imensamente os custos de reprodução de documentos, além de tornar dispensáveis os *flashes*, contribuindo portanto para a conservação das fontes fotografadas. Além disso, o preço dos microcomputadores e *notebooks* – e agora dos *tablets* – caiu muito no Brasil, tornando-os praticamente acessíveis a (quase) todas as comunidades e instituições culturais. A própria *internet* – o carro-chefe da revolução informacional – tornou-se mais acessível, embora o fornecimento do acesso a ela ainda hoje seja muito lento e caro no Brasil, se comparado aos seus congêneres na Europa e na América do Norte. Assim, em termos de acesso digital no campo da musicologia brasileira, tudo mudou. (COTTA, 2011, p. 468).

Como o tempo não é estático e os fenômenos modulam de acordo com a ação do homem sobre a natureza (ENGELS, 1876), a musicologia também passa por mudanças e adaptações.

Numa mesa redonda no II Encontro Sergipano de Musicologia, realizado em outubro de 2020¹³ o palestrante Renato Borges inicia sua apresentação com o seguinte questionamento: “Se estivéssemos em 2019, o que vocês pensariam de uma mesa redonda sobre musicologia em tempos pandêmicos?”. Essa análise dificilmente nos permearia no ano anterior.

A pandemia de Coronavírus nos fez obrigatoriamente passar por mudanças e restrições severas em diversas áreas da vida. Na pesquisa em música não foi diferente. Tivemos os repertórios musicológicos transformados. Segundo Borges (2020), sofreram mudanças na aceitação de um tema de discussão das pesquisas atuais e futuras e as restrições metodológicas como consequência da pandemia. O palestrante apontou para a importância da diversidade musicológica e de estarmos em contato com essa mudança. (BORGES, 2020).

1.1.1 Arquivo Musical

Dentre os campos estudados pela musicologia trataremos do arquivo musical, o qual envolve diretamente o objeto desta pesquisa. Para Castagna o arquivo pode representar um

Conjunto remanescente de documentos produzidos a partir da atividade de um determinado profissional ou de algum tipo de administração, diferenciando-se de uma coleção, esta, constituída de documentos intencionalmente reunidos por um determinado colecionador que não possuem relação direta com sua geração (CASTAGNA, 2008a, p. 23).

Para o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (DIBRATE), arquivo é um conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independente da natureza do suporte. Fundo é um conjunto de documentos de uma mesma proveniência, equivalente ao arquivo, diferente de coleção.

No caso de uma coleção os documentos não tem uma proveniência comum, seus documentos não tem necessariamente relações entre si, enquanto que em um fundo arquivístico tais relações existem pela sua própria acumulação natural em um processo histórico e contínuo, ligado às atividades do organismo que o constituiu. Um arquivo é um todo orgânico [...] Essa distinção essencial entre coleção e arquivo revela o caráter de unicidade que

¹³ II Encontro Sergipano de Musicologia. 2020. Mesa – Desafios e Possibilidades de pesquisa no momento presente. Disponível em: <<https://www.ufs.br/agenda/1177-ii-encontro-sergipano-de-musicologia-2020-10-21>> <<https://youtu.be/QDi7QjIQDrc>> Acesso em 08 nov. 2021.

cada fundo arquivístico tem em sua estrutura, que é única, como cada organismo é único, e que se refletirá no *arranjo* dado ao fundo, que só deve ser estabelecido através de uma análise acurada de suas funções e atividades (COTTA, 2017, p.14).

García (2011, p. 37) faz referência ao termo arquivo como um “conjunto de propriedades” cujo o saber está associado ao grupo de documentos que ele denomina “multi-situado”¹⁴ e “heteróclito”¹⁵, no qual remete a estudos de pesquisadores e/ou instituições, a uma pessoa, uma área geográfica, uma época, um assunto ou alguma outra variável.

Esta delimitação se desprende que ao abordar o assunto não me refiro a uma instituição com nome, uma ou várias localizações, prestígio ou desprestígio enquanto a quantidade e acessibilidade de seus documentos, presença de investigadores, etc., se não a algo mais próximo de um conhecimento que tende a estruturar-se, embora nunca tenha conseguido de maneira concludente em torno do que comumente denominamos fundo documental, coleção ou legado. (GARCÍA, 2011, p. 37 – 38) (Tradução nossa)¹⁶.

A documentação que compõe um fundo, refere-se na arquivologia, a um conjunto de documentos que são produzidos ou recebidos durante o exercício e atividades institucionais. “O fundo de arquivo compreende os documentos gerados e/ou recolhidos por uma entidade pública ou privada que são necessários à sua criação, ao seu funcionamento e ao exercício das atividades que justificam sua existência” (BELLOTTO, 2006, p. 28).

A teoria das três idades ou ciclo vital dos documentos é outra teoria importante na compreensão conceitual sobre documento no âmbito da arquivologia. Para Cotta (2017, p. 15) essa teoria permite estabelecer diretrizes para uma gestão adequada dos documentos em seu uso primário. Segundo Belloto (2006, p. 23 – 24), a teoria das três idades é a sistematização da passagem dos documentos da condição de “arsenal da administração” para “celeiro da história”. As fases são as seguintes: A dos arquivos correntes durante seu uso funcional, administrativo e jurídico. A do arquivo intermediário – “É aquela em que os papéis já

¹⁴ Multilocalizados - etnografia multi-situada (MARCUS, George. 1995). De vários lugares.

¹⁵ “El adjetivo **heteróclito** antes de calificar algo ‘irregular, extraño y fuera de orden’ tenía un uso gramatical correspondiendo a las voces que al declinar cambiaban el radical. ‘ir’ e ‘caber’, por ejemplo, son verbos ‘heteróclitos’. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?hetero.clito>> Acesso 12 mar 2021.

Heteróclito he.te.ró.cli.to (etə'rɔkɫitu) adjetivo 1. Que se afasta das regras da gramática ou da arte 2. Irregular 3. Extravagante. Do grego heteróklitos, «de declinação irregular», pelo latim tardio heteroclītu. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/heter%C3%B3clito>> Acesso 05 mar. 2022.

¹⁶ De esta de limitación se desprende que al abordar el asunto no me refiero a una institución con nombre, una o varias localizaciones, prestigio o desprestigio en cuanto a la cantidad y accesibilidad de sus documentos, presencia de investigadores, etc., si no a algo más cercano a un saber que tiende a estructurarse, aunque nunca lo logre de manera concluyente, en torno a lo que comúnmente denominamos fondo documental, colección o legado.

ultrapassaram seu prazo de validade jurídico-administrativa, mas ainda podem ser utilizados pelo produtor”. E a terceira idade começa a partir dos 25 ou 30 anos (contados da data de produção ou fim de sua tramitação), chamado de “recolhimento”, os papéis são conduzidos a um local de preservação definitiva, chamados de: “arquivos permanentes”. [...] “ultrapassado totalmente o uso primário, iniciam-se os usos científico, social e cultural dos documentos.”

A partir dessa classificação sobre a idade vital dos documentos descrita anteriormente, Requião (2020) chega à seguinte conclusão:

[...] podemos considerar que o fundo do SindMusi possui uma coleção documental de terceira idade produzida entre 1907 – quando da fundação do Centro Musical do Rio de Janeiro – e 1990, compreendendo um período de 83 anos; documentos de segunda idade produzidos entre 1990 e o ano 2000, variando entre 20 e 30 anos completos em 2020; e documentos ainda na primeira idade, produzidos a partir do ano 2000, atingindo no máximo 20 anos de idade completos em 2020 (REQUIÃO, 2020a, p. 5).

O conceito de arquivologia aplicado a música foi chamado de *arquivologia musical* por Cotta (2000) em sua dissertação de mestrado. Segundo o autor, seu trabalho foi pioneiro na busca do tratamento do patrimônio musical, partindo do ponto de vista da teoria arquivística, que une os campos da música - musicologia – e arquivologia, dentro de uma abordagem interdisciplinar. O conceito de *arquivologia musical* foi proposto para a teorização e busca de uma base teórica no tratamento de acervos musicais, num trabalho exploratório e multidisciplinar com a Ciência da informação e Arquivologia (COTTA, 2000, p. 12).

Dentro dessa vertente arquivística é que demos início a um trabalho pioneiro e exploratório no fundo documental do Sindicato do Músicos do Estado do Rio de Janeiro. Os documentos encontrados nos fornecem pistas de como se davam as relações de trabalho e as mudanças ocorridas no decorrer dos anos. Buscaremos nas fichas de matrícula ao CMRJ observar quem eram esses homens e mulheres que se dedicavam à música e que se dispuseram a participar de uma instituição desse tipo. Se poderia observar alguma característica em comum entre tais musicistas? Quais eram os seus locais de atuação profissional e qual a influência do CMRJ nas atividades musicais desses músicos.

Para tanto, foi necessário um trabalho inicial junto à esta documentação. Um verdadeiro trabalho arqueológico.

1.2 Trabalho exploratório no Fundo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro.

O acervo documental do CMRJ faz parte do fundo de arquivo do Sindicato do Músicos do Estado do Rio de Janeiro, está alocado em uma sala aos fundos da sua sede e conta com variados tipos de documentos referentes à vida laboral dos músicos que por lá passaram, de 1907 aos tempos atuais.¹⁷ Os documentos do acervo estão em caixas empilhadas, algumas com etiquetagem até então desconhecidas e que nem sempre correspondiam com os conteúdos encontrados, necessitando de uma intervenção inicial para identificação das fontes e salvaguarda dos mesmos.



Figura 5. Caixas com arquivos do SindMusi.
Fonte: Acervo do GeCULTE.

Os documentos descobertos durante o manuseio foram separados por tipo: atas; fichas de matrícula; propostas para admissão; notas contratuais; documentos trabalhistas pessoais (como carteira de trabalho, carteira de censura teatral), dentre outros. Além desses documentos produzidos pelo CMRJ ou pelo SindMusi encontramos ainda as fichas de

¹⁷ O SindMusi está situado à rua Álvaro Alvim, 24, Sala 405, Centro, Rio de Janeiro-RJ, CEP 20031-010.

registros de empregados da rádio Mayrink Veiga.¹⁸ No segundo capítulo visualizaremos todos os tipos de documento do Fundo.

Esse primeiro contato com o fundo documental contou com a colaboração de alunos das diversas linhas de pesquisa do PPGM, por meio de um Tópico Especial em Documentação e História, disciplina oferecida para o trabalho com o acervo realizada no segundo semestre de 2019. Essas ações iniciais de identificação das fontes e catalogação culminou em uma frente de trabalho em prol da salvaguarda e exploração científica deste acervo.



Figura 6. Equipe de trabalho em intervenção inicial ao Fundo documental do SindMusi. 2019.
Fonte: Acervo do GeCULTE.

Num primeiro momento, nos deparamos com grandes desafios ao encontrar problemas de gestão e salvaguarda, conforme discutido por Castagna (2017a), o que o autor pontua como problema comum na maioria dos acervos. Mal acondicionamento, falta de tratamento das fontes, riscos microbiológicos (fungos, bactérias, etc.) são alguns deles. O estudo exploratório é semelhante ao que Bellotto (2006) chama de “Escavação Arqueológica”.

Como forma emergencial de salvaguarda, retiramos os documentos de envelopes plásticos, codificamos segundo sua tipologia, colocamos em envelopes de papel e alocamos em armários de uma outra sala do SindMusi, para a sua melhor preservação. Essa ação, como primeira forma de intervenção no acervo, foi uma das orientações que recebemos após visita técnica de equipe do Arquivo Nacional para uma análise do trabalho realizado ali.

¹⁸ Sobre o tema, ver Requião (2020a).



Figura 7. Visita técnica de equipe do Arquivo Nacional ao acervo, 2019.

Fonte: Acervo do GeCULTE.

Separamos as fichas para tratamento, catalogação, digitalização e análise, seguindo critérios metodológicos de Bellotto (2006) e Castagna (2017a).

Dentre as etapas previstas para o tratamento desse material estão: identificação, ordenação, restauração (quando necessário), digitalização, acondicionamento, descrição e análise, de forma a possibilitar a preservação e a divulgação desses documentos. Assim, os documentos de terceira idade do fundo de arquivo do SindMusi estão, aos poucos, sendo retirados de seu local de origem para que possam passar por essas etapas. Até o momento nenhuma delas foi concluída, estando em fase inicial de identificação, ordenação e digitalização do material encontrado (REQUIÃO, 2020a, p. 10).

Dentro do que Taylor (2013, p. 48) chama de “memória arquivada”, o acervo do SindMusi preservou durante décadas o que podemos chamar de “história dos músicos” contidos nos documentos ali presentes.

A memória “arquivada” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança. [...] a memória arquivada consegue separar a fonte do “conhecimento” do conhecedor – no tempo e/ou espaço – leva a comentários, como o feito por Certeau, de que ela é “expansionista” e “imunizada contra a alteridade” (p.216). O que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados (TAYLOR, 2013 p. 48-49).

O que a própria autora refuta logo em seguida, quando diz que tornar um objeto “arquivado” é o processo pelo qual o arquivo é selecionado para análise e ainda chama de “mito” o arquivo resistir a “mudanças, corruptibilidade e à manipulação política. [...] coisas individuais podem aparecer ou desaparecer misteriosamente no arquivo” (TAYLOR, 2013 p. 49). Esse é o caso de documentos de identidades e carteiras de trabalho avulsas e as fichas de empregados da rádio Mayrink Veiga encontrados no arquivo do sindicato sem se saber

exatamente por quais razões estes documentos foram parar lá, uma vez que não foram produzidos pelo Sindicato.

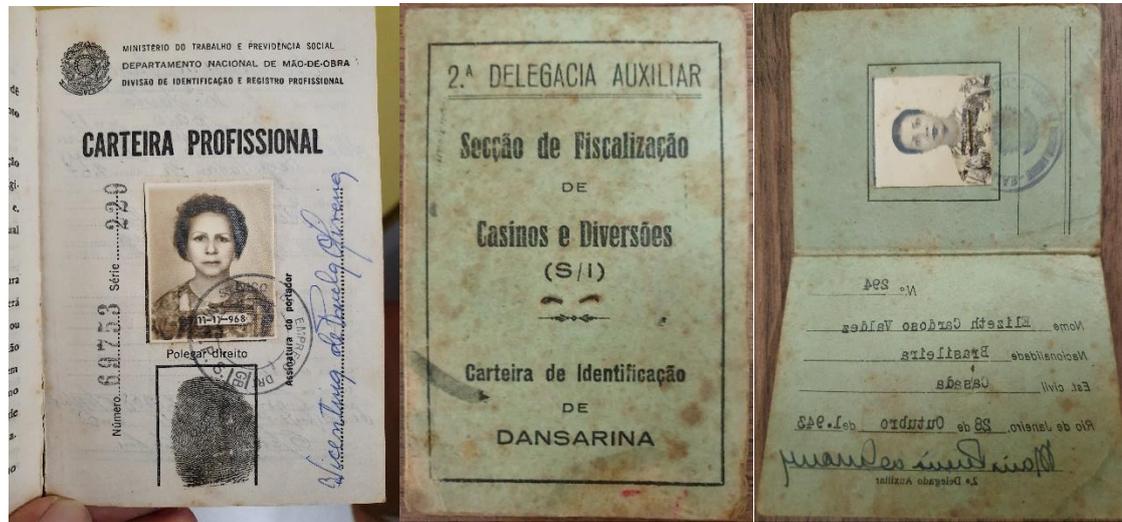


Figura 8. Documentos pessoais. Fonte: Acervo do GeCULTE.

O trabalho junto ao Fundo documental do SindMusi demandou tanto uma pesquisa arquivística quanto em gestão de acervo. De acordo com Castagna (2020), essas modalidades se diferem, pois a pesquisa em acervos detém a informação para uso próprio, já a gestão trata da disponibilização do acervo à consulta pública. O SindMusi se beneficia com a gestão deste acervo, facilitando encontrar dados de músicos do passado, quando seus familiares vão à sua procura.

Em palestra ministrada pelo professor Paulo Castagna para o Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO em 2020¹⁹, pudemos perceber de qual forma a documentação por nós pesquisada se localiza junto às pesquisas sobre acervos musicais desenvolvidas pelo PPGM/UNIRIO. De acordo com a tipologia proposta por Castagna (conforme figura 7), mesmo não se tratando de documentos “musicais” (materiais sonoros), a documentação que registra o trabalho de musicistas pertencentes ao Fundo de Arquivo do SindMusi pode ser considerada parte do que se compreende como Acervo Musical.

¹⁹ Palestra ministrada pelo Professor Dr. Paulo Castagna, na disciplina: Seminários em documentação e história da música, PPGM-UNIRIO. 16 set 2020, de forma remota (Programa Zoom).

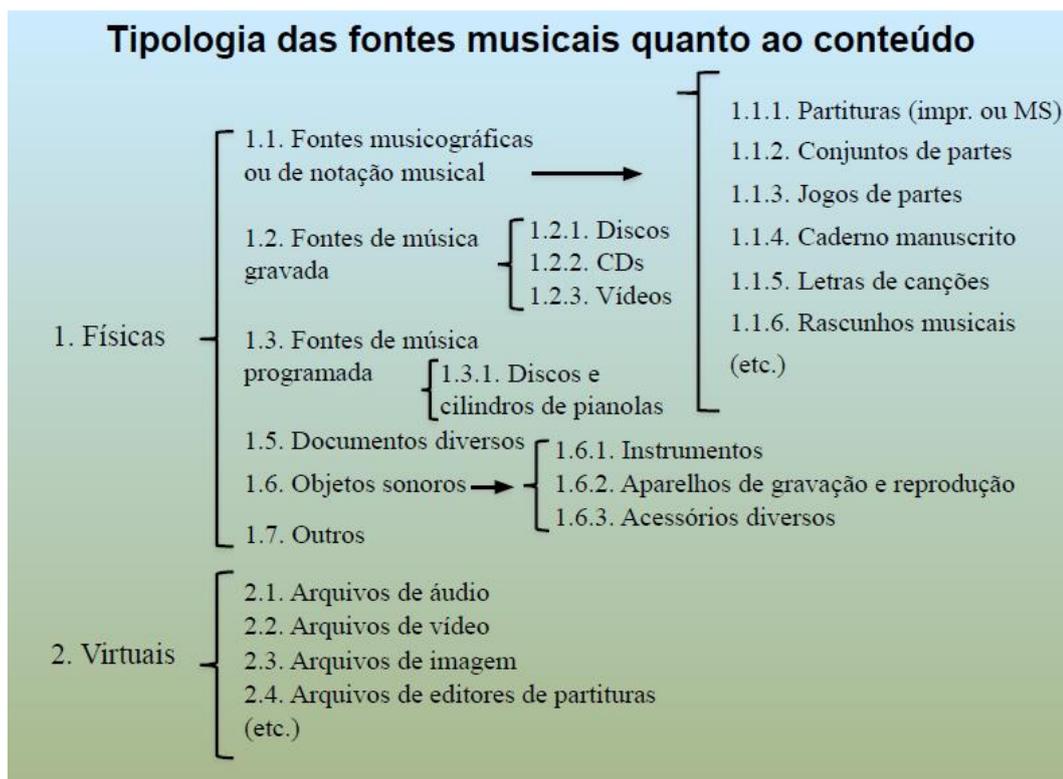


Figura 9. Exemplo retirado da apresentação do professor Dr. Paulo Castagna.
Fonte: (CASTAGNA, 2020).

Nosso acervo se encontra no item 1.5, de acordo com a tipologia das fontes musicais apresentadas na figura 9. É possível que esta seja uma área crescente no desenvolvimento de estudos acadêmicos. Podemos citar aqui estudos similares que ocorrem concomitante ao nosso, como por exemplo, o realizado pelo pesquisador Breno Amparo²⁰ sobre o Centro Musical de São Paulo. Há ainda estudo realizado por Julia da Rosa Simões²¹ sobre o Centro Musical de Porto Alegre (SIMÕES, 2011).

Castagna, no encontro mencionado, nos informa que o quadro apresentado está em **constante transformação** e que até pouco tempo, talvez, fontes musicais se referissem apenas ao que é sonoro (fontes de música gravada ou instrumentos musicais) ou que remete ao sonoro (como partituras, por exemplo). A seguir veremos algumas fontes “não sonoras” que podemos chamar também de fontes musicais.

García (2008, p. 93 - 94) explica as diferenças entre fontes musicais diretas e indiretas:

²⁰Breno Amparo Alvares Freire. Doutorando do Programa de História na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP.

²¹Doutora em História pela UFRGS (2016), mestre em História pela PUCRS (2011), bacharel em História pela PUCRS (2008) e bacharel em Música pela UFRGS (2002).

As fontes documentais diretas são aquelas que geraram as atividades das pessoas ou instituições a serem estudadas. Por exemplo, as fontes diretas seriam as partituras manuscritas de um compositor ou o arquivo de computador correspondente no caso de compositores atuais, também as atas de reuniões de entidades que desenvolvem ou desenvolveram atividades musicais, ou os livros contábeis onde constam os salários dos músicos e os gastos com material musical. As fontes indiretas são obtidas de fontes diretas, como resultado de diferentes processos de estudo, classificação ou catalogação, e requerem a intervenção de uma terceira pessoa. Tome-se como exemplo os inventários de partituras ou instrumentos musicais pertencentes a um autor ou entidade, realizados por seus responsáveis ou por um pesquisador; esses tipos de fontes servem como um documento interno e uma ferramenta de referência eficaz para localizar as fontes diretas correspondentes e facilitam muito o trabalho de pesquisa. Para identificar com clareza as fontes, é fundamental conhecer o funcionamento e a organização da instituição ou pessoa que gerou o arquivo, pois esses fatores determinam o tipo de documentação que faz parte dele e orientam o pesquisador sobre como e onde buscar. (Tradução nossa)²²

No referido texto o autor ainda cita como fontes musicais direta “Acordos de órgãos de Governo e instituições com atividades musicais” - “Estatutos e regulamentos” – “Protocolos e notas” – “Livro de contas” - “Correspondências” (p. 96). Tipologia que enquadra os documentos pesquisados no acervo do SindMusi e os certificam como fontes musicais.

Após o primeiro semestre de trabalho com o fundo documental em 2019, pudemos realizar eventos como a “I Exposição do Acervo do SindMusi” que aconteceu no dia 22 de novembro de 2019, em comemoração ao dia de Santa Cecília de Roma²³ e dia do músico. Foi um evento de exposição dos documentos dos quais havíamos encontrados durante o trabalho de “escavação” do acervo. O evento foi aberto ao público em geral, divulgado nas mídias sociais do sindicato e dos pesquisadores, e contou com recital do pianista convidado

²² *Las fuentes documentales directas son aquéllas que han generado las actividades de las personas o instituciones a estudiar. Por ejemplo, serían fuentes directas las partituras manuscritas de un compositor o el fichero informático correspondiente en el caso de compositores actuales, también las actas de reuniones de entidades que desarrollan o desarrollaron actividades musicales, o los libros de cuentas donde constan salarios de músicos o gastos realizados en material musical. Las fuentes indirectas se obtienen a partir de las directas, como resultado de distintos procesos de estudio, clasificación o catalogación, y necesitan la intervención de una tercera persona. Valgan como ejemplo los inventarios de partituras o instrumentos musicales pertenecientes a un autor o entidad, realizados por personas encargadas de su custodia o por un investigador; esta clase de fuentes sirven como documento interno y eficaz instrumento de consulta para localizar las correspondientes fuentes directas, y facilitan enormemente las labores de investigación. Para identificar claramente las fuentes, es fundamental conocer el funcionamiento y organización de la institución o persona que ha generado el archivo, ya que estos factores determinan la clase de documentación que forma parte del mismo, y orientan al investigador sobre cómo y dónde buscar.*

²³ Cecília de Roma é uma santa cristã da Igreja Católica que é considerada a padroeira dos músicos. Mesmo martirizada, estava "com o coração cantando um hino de amor a Deus". Uma curiosidade: ela é a santa da Igreja Católica que mais tem basílicas em Roma. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/especial-publicitario/santa-casa-braganca-paulista/saude-braganca-paulista/noticia/2020/11/22/dia-de-santa-cecilia-padroeira-dos-musicos-veja-oracao-e-mensagem.ghtml>> Acesso em: 05 dez. 2022.

Thalysso Rodrigues²⁴ ao final do evento. Documentos sobre a vida laboral (contratos, fichas, carteiras de trabalho etc.) de músicos, cantores, compositores e maestros – como por exemplo Pixinguinha, Bento Mossurunga, Francisco Mignone, Arnaldo Estrela, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, Raul Seixas etc. – foram expostos.



Figura 10. I Exposição Acervo do SindMusi. 2019.
Fonte: Acervo do GeCULTE.

Em outra oportunidade, pudemos ainda apresentar o acervo a adolescentes estudantes de um projeto de extensão em música da UFRJ e professores que nos visitaram, conforme figura 11.

²⁴ Thalysso Rodrigues, pianista, bacharel em piano pela escola de música da UFRJ.



Figura 11. Alunos do Projeto de Extensão em música da UFRJ, visitando o acervo. 2019.
Fonte: Acervo do GeCULTE.



Figura 12. Visita da Profa. Maya Suemi Lemos do PPGM da UNIRIO e da ex arquivista do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Fátima Cristina.
Fonte: Acervo do GeCULTE.

A pandemia causada pela Covid-19 suscitou um intenso debate sobre a fragilidade de trabalhadores e trabalhadoras da música em suas relações de trabalho. A falta de seguridade social ficou evidente, expressão de condições de trabalho precarizadas que vêm se acentuando a cada ano (REQUIÃO, 2020).

A partir de grandes transformações no modo de produzir e consumir música, é delegada aos músicos a necessidade de “reinventar-se” e “sair da caixa”, o que seria uma premissa para a permanência desse trabalhador no mercado de compra e venda de produtos e serviços musicais. Nesse sentido, atestamos que a figura do músico trabalhador vem sendo substituída pela do microempreendedor individual. Do nosso ponto de vista, o que ocorre é um acirramento na precarização das relações de trabalho, e, tal qual nos demais setores produtivos, os músicos estão à deriva, entregues a um mar de incertezas. Se lutar contra essa maré é uma árdua tarefa para a qual se faz necessário um esforço coletivo, vislumbrando um horizonte ainda longínquo, buscamos aqui contribuir com argumentações e reflexões para que nesse momento possamos, ao menos, compreender a realidade que nos é imposta e, quem sabe, ter armas para transformá-la. (REQUIÃO, 2020b, p.1)

Compreender essa história é parte do nosso trabalho, as fontes encontradas nos apresentam pistas fundamentais à investigação, o que ainda é possível por estarem disponíveis à pesquisa. Assim, para compreendermos as questões do trabalho do músico no presente, é de fundamental importância investigar o movimento da profissão desses musicistas no passado.

2 O CMRJ E SEUS DOCUMENTOS: UM ESTUDO A PARTIR DAS FICHAS DE MATRÍCULA.

As primeiras manifestações de ações sindicais no Brasil surgem em meados de 1890 através de partidos operários, centros e associações profissionais que se mobilizavam àquela época. Entre 1900 e 1907, no Rio de Janeiro, surgiam alguns movimentos grevistas. Em 1906 ocorreu o primeiro Congresso Operário, o qual deu origem à Confederação Operária Brasileira²⁵.

Matos (2009) no capítulo intitulado: “Trabalhadores e Sindicatos na república Velha”, aborda o panorama de sindicatos e trabalhadores nesse momento histórico do país (início do século XX), como um momento de enfrentamento às dificuldades dos interesses comuns dos trabalhadores, pelas organizações coletivas e na busca da formação de uma identidade quanto a nacionalidade étnica social. A partir daí os grupos foram assumindo gradativamente suas atribuições sindicais na garantia de direitos perante o estado.

Dentro deste cenário de mobilização sindical no Brasil, no início do século XX, no dia 4 de maio de 1907 foi criado o Centro Musical do Rio de Janeiro, com sua sede localizada na praça Tiradentes no centro da cidade, como consta na primeira ata de reunião do Centro, em 04 de maio de 1907²⁶. Tinha como missão o movimento de organização dos trabalhos dos músicos, a promoção de concertos e oferta de mão de obra para teatros de ópera e demais concertos que empregavam músicos no Rio de Janeiro no início do século XX. Surgiu paralelo ao período de grande desenvolvimento na então Capital Federal, numa época marcada por transformações culturais, artísticas e tecnológicas, conhecida como *Belle Époque* carioca, época que agitou os teatros líricos, concertos orquestrais e de câmaras pelos teatros e salas de concerto do Rio de Janeiro, com uma gama de estilos musicais conforme diz Vermes (2011, p. 1 - 2):

Que tipo de música se praticava no Rio de Janeiro desse período [1890 – 1920]? Choro, samba, música sinfônica e de câmara nos moldes da estética centro-européia dos séculos XVIII e XIX, ópera italiana, ópera alemã, teatro de revista, canção de câmara, modinha, operetas, burletas, serenatas, danças de salão, são todos gêneros musicais que compoem um primeiro mapa geral dessa atividade musical. Essa grande quantidade e grande variedade pode ser pensada de várias perspectivas: por classe social (música

²⁵ Disponível em: <<http://www.sindmusi.org.br/site/nossaHistoria.asp>> Acesso em: 29 jan 2021

²⁶ Ata que será mostrada a *posteriori* no texto.

praticada/desfrutada pelas elites, camadas médias, camadas populares); por espaço (teatro, salões de baile, casas, rua, igreja); por gênero musical (ópera, teatro musical, música sinfônica, de câmara, canção); por função (entretenimento público, entretenimento doméstico, música litúrgica, música militar); por forças empregadas (orquestras sinfônicas, bandas, outras combinações instrumentais, voz e instrumento acompanhador); pessoal envolvido profissionais e amadores -, fabricantes e vendedores e instrumentos, editores e vendedores de partituras, afinadores de piano, professores, administradores de instituições artísticas, empresários e agitadores culturais). Essa rede complexa de relações pode ser, a partir dessas divisões, organizada em termos de círculos, levando em conta classe social, espaço, repertório e personagens envolvidas.

Fizemos uma breve análise das primeiras atas do CMRJ²⁷, com destaque para o “Livro de Presença e reuniões da Corporação Musical, 1907” de 07 de março de 1907, que indica a mobilização dos músicos para criação do Centro Musical do Rio de Janeiro que ocorreria logo em seguida. Vale ressaltar também tentativas anteriores de criação de uma sociedade/associação que representasse a classe musical. Tentativas chamadas de infrutíferas por periódicos da época, até que surgiu o Centro Musical do Rio de Janeiro, em 1907, qual, se mantém até os dias atuais desta pesquisa, não mais como Centro, a partir de 1942 passou a ser Sindicato.



Figura 13. Comentário sobre a criação do CMRJ.

Fonte: Correio da Manhã (RJ). Ano 1907, Edição 02085. Hemeroteca BN.

Redijo abaixo o texto da figura 13:

Por iniciativa de alguns músicos profissionais da nossa capital, está em via de organização, uma **sociedade beneficente** sob o título – Centro Musical. Depois de várias tentativas infrutíferas, é de esperar que os nossos artistas, dessa feita, se congreguem definitivamente e tendo harmonia de vistas, façam alguma coisa de útil á numerosa e desprotegida classe musical. (Grifo nosso).

²⁷ Material que vem sendo estudado mais afincado pelo pesquisador Hudson Lima.

Por mais que o CMRJ tenha sido uma das primeiras instituições reguladora e de beneficência da classe dos artistas no Rio de Janeiro, este movimento organizacional era algo que já acontecia desde os tempos coloniais, mas que ganha força e forma no século XX.

A história do associativismo classista e sindicalismo no Brasil não pode ser *subestimada*. Formas heterogêneas de organização e associação entre artes e ofícios e posteriormente de unidades de classe se expressaram na particularidade histórica brasileira desde os tempos de colônia. De irmandades a sindicatos o espectro do perfil das experiências de congregação de trabalhadores é deveras amplo (AMPÁRO, 2020, p. 3). (Grifo nosso).

No decorrer dessa discussão, observaremos que as relações do CMRJ não se limitavam ao papel formal de uma instituição reguladora trabalhista. Os interesses sociais e artísticos estavam para além da função de “arregimentar” o trabalho musical, contava com uma caixa de beneficência, atendimentos médicos, e medidas em torno dos trabalhos dos músicos. Possuía poder de influência social e artístico que poderia afetar questões sociopolíticas e inclusive de estética musical.²⁸

Por meio dos livros de atas, materiais estes que foram encontrados em melhores condições de preservação, é que a história do Centro musical e seu desenvolvimento é descrita e traz questões que fomentam a investigação dos documentos. A jornalista Eulícia Esteves (2006) em seu livro intitulado: “Acordes e Acordos” descreve a história do CMRJ por meio de uma análise nas atas da instituição (1907-1941), o que facilita um entendimento primário do processo de criação e desenvolvimento da referida instituição no início do século XX.

Os livros de atas do CMRJ²⁹ revelam que compuseram a primeira diretoria do Centro 18 músicos, conforme quadro 1:

Quadro 1. Primeira diretoria e conselho do CMRJ, ano 1907.

Presidente	Francisco Braga
Vice-Presidente	Desidério Pagani
1º Secretário	João Hygino de Araújo
2º Secretário	João Raimundo Rodrigues Jr.
1º Tesoureiro	Alfredo Aquino Monteiro

²⁸ Uma música predominantemente de concerto.

²⁹ Foram encontrados dez livros de atas referentes às reuniões da diretoria do CMRJ.

2º Tesoureiro	Alberto Barra
1º Procurador	Jacinto Campista
2º Procurador	Miguel Loureiro
Bibliotecário/Arquivista	Leopoldo Salgado
Conselheiros: José Maximino Nunes; Ernesto Ronchini; Francisco Nunes Jr; José Giorgio Marrano; João Ignácio da Fonseca; Agostinho de Gouvêa; Pedro de Assis; Gervásio de Castro; e Luiz Medeiros.	

(Fonte: Livro de presença e reuniões da Corporação Musical, 1907)

Segundo Lima (2020, p. 6), desse primeiro conselho administrativo, de acordo com jornais da época, sete atuavam como maestros e, conseqüentemente, arregimentadores. Essa primeira diretoria teria então a importante missão de implantar as regras do Centro, a criação de estatutos, definição de honorários e seleção dos músicos que fariam parte dos trabalhos.

Em 11 de novembro, foram aprovadas todas as tabelas para funções sacras (te-déuns consecutivos e avulsos, matinas, novenas, missas, libera-me de todas as ordens, missa do galo, atos de casamento e batizados), espetáculos dramáticos (avulsos em teatros públicos, em clubes e com emenda fora do 1º local), concertos públicos e particulares, companhias de variedades e líricas (locais e forasteiras), trabalhos avulsos em restaurantes, bailes, banquetes ou almoços e atos de colação de grau. Deve ter sido uma assembleia longa e talvez por cansaço o escrevente não tenha colocado na ata os valores destes “cachês”. Mas no mês seguinte, a ata do dia 28 revela as quantias que deveriam ser cobradas pelos ensaios: 6 mil réis³⁰, para ensaios de concertos públicos e particulares, banquetes e bailes; 5 mil réis, para todo e qualquer trabalho avulso e para ensaios de festas de igrejas; 7 mil réis, para peças de até quatro músicas em companhias dramáticas, e 8 ou 9 mil réis para aquelas com mais de quatro números (ESTEVEVES, 1996, p. 20 – 21).

Desta forma, fazer parte do Centro Musical não era algo simples para qualquer músico. Os candidatos deveriam preencher alguns requisitos após ser indicado por outro associado e passado por comissão avaliadora. Esta conduta por parte do Centro pode ser justificada pelo prestígio social da instituição à época e dos seus membros. Isso dava ao Centro certo poder de

³⁰ “MIL-RÉIS R 1.000 = Rs 1\$000 08/10/1833. Já popularmente adotada como unidade monetária brasileira, o mil réis foi oficializado em 08/10/1833 através da Lei 59, assinada no 2º Império, pela Regência Trina durante menoridade de D. Pedro II. Essa lei reorganizou, sob vários aspectos, o sistema monetário brasileiro. Mil-réis passou a designar a unidade monetária e réis os valores divisionários. Na mesma época ficou conhecido o *conto de réis*, tratando-se do montante equivalente a 1 milhão de réis, ou mil mil-réis. Rs 1:000\$000 = 1 conto de réis = 1000 mil-réis = 1 milhão de réis. A notação “Rs” era utilizada mais como uma abreviação de réis do que propriamente um símbolo do padrão monetário.”

Disponível em <<http://www.moedasdobrasil.com.br/moedas/reformas.asp>> Acesso em: 04 mar 2022.

decidir os grupos e a prática musical da época, tornando assim o CMRJ como local de concentração dos chamados “professores”³¹ de música.

Acta da sessão do conselho administrativo, realizada em 7 de maio de 1908. [...] Diversas propostas para novos sócios são lidas pelo 1º secretário. O sr. Jo[sé] Hygino reclama contra irregularidades que se notam na admissão de sócios e Sr. D. Pagani diz que não se deve por obstáculo a entrada de sócios principiantes da arte porque mais tarde poderão prejudicar os mais. [...] Esta indicação foi aprovada. Foram lidas diversas propostas que foram aceitas. [...] (LIVRO DE ACTAS DO CENTRO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO, 07 de maio de 1908).

Isso é uma prova que a instituição chancelava a prática musical e a mão de obra trabalhadora da música de concerto carioca no início de século XX. Observa-se então que o Centro era mais uma entidade promotora de concertos e ofertante de músicos para tal atividade, do que necessariamente um centro sindical, apesar de atribuições sindicais, sendo assim, local de poder e prestígio social para os músicos que faziam parte.

Podemos concluir, portanto, que, nestes primeiros anos, a organização não era para todos. Só podiam ser admitidos como sócios os executantes de concertos, sinfonias, óperas, músicas de câmara, enfim, os chamados professores de música, com a prévia indicação de outro associado e após o parecer favorável da comissão de sindicância sobre as suas aptidões e a sua conduta profissional. Os escolhidos tinham o privilégio de conseguir mais trabalhos, por intermédio dos diretores de orquestra também associados e pelo fato de o Centro Musical ter se tornado uma espécie de “vitrine”, além de poder contar com alguns serviços médicos gratuitos, como as consultas ao Dr. Graça Couto, oculista que atendia na Avenida Central, 62 (ESTEVES, 1996, p. 20).

Na primeira administração foi criada a bandeira do CMRJ, com o desenho que representa uma figura grega com aro, nesse caso a representação de Santa Cecília, padroeira dos músicos.³² Na figura 13 apresentamos a bandeira:

³¹ PROFESSORES, s. m. pl., os que exercitam a arte, que fazem dela profissão, isto é, que se empregam unicamente nella. O vulgo muitas vezes confunde os verdadeiros professores com os curiosos que se arrogam este nome. Esta palavra (professor) tem outra aceção entre os musicos e é os que sabem perfeitamente a arte de executar vocal ou instrumental, e assim diz-se: Fulano é professor, quer dizer, é perito. Este termo é tanto applicavel aos executores como aos compositores. (MACHADO, Raphael Coelho. Dicionario musical. p.172-173. Rio de Janeiro: Typ. Do Commercio de Brito e Braga,1855.)

³² Conforme já mencionado em nota de rodapé nº 23, na página 35 do texto.



Figura 14. Bandeira do Centro Musical do Rio de Janeiro (atual SindMus).
Fonte: Acervo do GeCULTE.

Através de pesquisa realizada na Hemeroteca digital da Biblioteca nacional, foi possível identificar algumas notas sobre o surgimento e atuação do CMRJ e sua relação com os músicos e a música de concerto da época. A nota abaixo nos mostra esse processo de construção, sua legislação e repercussão popular.

A PEDIDOS – O CENTRO MUSICAL DO RIO

O que resolveram os professores de Orchestra – Os estatutos – Como são cumpridos – Solidariedade e vitória

O público do Rio de Janeiro acostuma-se e não tem surpresas. Há cerca de um mez quem entrasse num theatro encontraria ou uma banda militar ou um piano mecanico a preencher os intervalos. Por que?

- Os músicos fizeram greve! Era a invariável resposta.

Os musicos entretanto, estavam longe de fazer greve, os musicos tinham conseguido o que no Brasil é sempre tão difícil: a solidariedade artistica. **Todos os musicos de orchestra** [Observamos aqui uma delimitação dos integrantes] do Rio tinham fundado o Centro Musical do Rio de Janeiro.

No Centro a matricula importa na adhesão a todos os compromissos e a todos os fins do mesmo Centro, obrigando os associados ao inteiro respeito e execução das determinações estatuídas.

Ora os seus fins eram os seguintes:

§ 1ª. Discutir e representar aos poderes da Republica, sobre questões de interesses da corporação musical.

§ 2ª. 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 engradecimento da classe musical.

§ 3ª. **A protecção mutua entre os associados, estabelecendo um fundo de reserva para o exercicio, de beneficencia.** [características comuns às entidades musicais]

§ 4ª. Formar e adoptar uma tabella que estabeleça os honorários dos trabalhos musicaes de cada professor.

§ 5º. **Soccorer os sócios acomettidos de moléstia temporária, proporcionando uma pensão, de conformidade com a tabella annexa, medico, medicamentos, hospital e auxilio para funeral.** [idem]

§ 6º. Adeantar quando possível ao professor que o requerer a quantia que este tiver ganho em qualquer funcção' devendo apresentar um documento firmado pelo director da funcção, responsabilizando-se pelo adeantamento solicitado, bastando para ultimar a operação o visto do presidente.

§ a) O adeantamento será feito mediante uma comissão de 5% (cinco por cento) descontada no acto de efectuar o pagamento.

§ b) Feito o adeantamento com a responsabilidade do director da funcção na forma do § 6º, fica o thesoureiro do Centro ou quem legalmente o representar, o único com direito a receber opportunamente do director da funcção o dinheiro que se houver adeantado ao professor.

7º. **Promover concertos e espetaculos publicos para augmentar o seu patrimônio.** [delimitação da entidade]

E' provável que muita gente pensasse:

- Elles escrevem isso mas não cumprem!

Os professores de orchestra começaram logo, entretanto, a trabalhar com calma.

Em primeiro logar foram aos empregarios prevenir que os quintetos e os septuors não continuavam.

- Por que?

- **O Centro quer dez professores para cada theatro.**

[Estabelecimento de parcerias e garantia de espaços de atuação. Inserção que assegurava a prática profissional]

- Não admittimos exigencias.

- Não há nenhuma. Entram dez professores, mas os que ganham dez passam a ganhar sete. Os senhores pagam a mesma coisa. Nós é que estabelecemos a justiça.

Era um sentimento elevado de solidariedade, tanto mais quanto nas nossas orquestras havia a maior desordem nos honorarios, recebendo ao bel-prazer da sympatia dos empregarios.

Mas no primeiro momento, a empresa do S. José tomou uma banda da polícia, o Carlos Gomes um piano mecanico, pensando que a classe tremia. A classe não tremeu, e voltaram os musicos, dez para os theatros dramaticos, a 7\$ por espectaculo, e um numero tambem certo para os theatros de opereta.

Os musicos do Rio acabam de dar um attestado de vontade e de fraternidade.

Protejam os deuses agora o futuro do Centro. (Transcripto da *Gazeta de Noticias* de domingo)

(Recorte de matéria do jornal "A NOTICIA", Ano XIV, Setembro 10 – Rio de Janeiro – Setembro 11, Nº 216, Escriptorio RUA DO OUVIDOR, Nº 123, pág. 03)³³ (Grifo nosso).

Esse mesmo editorial na publicação de 10 e 11 de outubro de 1907³⁴, comenta novamente sobre a criação do CMRJ, a promoção de espetáculos e concertos para aumentar

³³ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=830380&pagfis=14132>> Acesso 09 mar 2021.

³⁴ "A NOTICIA", Ano XIV, Setembro 10 – Rio de Janeiro – Setembro 11, Nº 216, Escriptorio RUA DO OUVIDOR, Nº 123, pág. 03.

seu fundo além da expectativa para o primeiro concerto, que seria realizado nesta data no Palace Théâtre. “Com um programa que figuram Carlos Gomes, Arthur Napoleão, Wagner, Saint-Saens, Westerhont, e uma orchestra de 53 professores, sob a regência de Francisco Braga, presidente eleito do Centro.” Segundo o jornal a expectativa para este concerto era de casa lotada e pegaria na capital (Rio de Janeiro), “definitivamente” a moda de *four-ó-clock-concerts*.³⁵ (“A NOTICIA”, 10/11 de outubro, 1907, nº 242 p. 03).

Essa prática em associações coletivas era comum inclusive quando o movimento sindical já se fazia mais fortalecido no decorrer da história, tendo em vista as demandas e custos para manutenção dessas entidades.

Os fundos para os sindicatos, imprensa operária, famílias de operários falecidos, etc., muitas vezes eram arrecadados em festas e eventos. Estes normalmente contavam com uma conferência, na qual um companheiro fazia uma explanação sobre um tema ligado às questões dos movimentos. Em seguida, eram apresentadas uma ou mais peças de teatro, encenadas pelos diversos grupos de teatro amador. Posteriormente, havia as quermesses e terminava-se sempre com um baile familiar, onde se fazia presente uma banda ou uma orquestra. Debates ideológicos eram feitos junto com as práticas culturais, tornando estas um espaço de formação política (MARTINS, 2016, p. 35).

No Jornal “A Notícia” (RJ) de 1907, nº 242 na publicação de 25/26 de outubro, logo de início, chama a atenção para a música como a arte “preferida” do público carioca, como uma paixão arraigada que levou o Rio de Janeiro a ser considerado na Europa. Além da abundância e alta qualidade dos “admiráveis professores de orquestras”, diz ainda que grande parte do sucesso das empresas não se verificaria se não fossem os “nossos músicos”. Faz lamentações e traz ao leitor a indagação para o que chama de “surpreendente” a escassez de público nos concertos do Centro. Segundo o escritor da matéria³⁶, os concertos do Centro conseguiram suprimir dos espetáculos de comédia e drama aqueles cujo o autor intitula de “sonolentos e enfadonhos quintetos e quartetos que constituíam uma verdadeira desconsideração ao público.”

Parece haver um certo interesse da intelectualidade (boa parte dela trabalhando nos meios de comunicação durante a primeira metade do século XX), em educar os costumes da sociedade à época, indicando repertórios mais adequados para, assim, iniciar uma formação artística mais “adequada” aos moldes da incipiente República. Nas citações do parágrafo

³⁵ Termo associado aos concertos do “chá da tarde”.

³⁶ Desconhecido.

anterior, há claramente uma crítica aos teatros de revista, comédias ligeiras e todo tipo de prática artística vinculada aos estratos populares.

Nas publicações encontradas nos jornais da época pode-se observar a empatia que se tinha com o CMRJ.

E' devéras lamentavel o resultado que se verifica dos "*four-ó-clock-concerts*" do Centro Musical do Rio de Janeiro. Lamentavel e surprehedente. [...] Donde vem essa vasante, quando os concertos se realisam num theatro que para a operata e as conferencias teve ainda não ha muito as preferencias do publico? Falta de propagandas, falta de annuncios? Nenhuma dessas cousas é sufficiente para explicar o phenomeno. Será porque não há entre esses professores celebridades? Tambem não. Um dos concertos foi regido pelo illustre Francisco Braga. O Centro não é apenas instituido de musicos communs, mas tambem das nossas maiores celebridades, e os seus concertos estão destinados a constituir verdadeiros modelos no genero, pela sua organização, pela sua execução, cuidadosamente ensaiada, e pela sua divulgação que deverão dar a trabalhos dos nosso autores ainda desconhecidos do publico. ("A NOTICIA" (RJ), 25/26 de outubro, 1907, nº 255 p. 01)

Investigando os periódicos não foi possível chegar a resposta dessa ausência de público nos concertos da orquestra do Centro nesta época, porém os concertos continuavam sendo divulgados. Conforme mostram os periódicos de 31 de outubro, 21, 28/29 de novembro e 05/06 e 28/27 de dezembro de 1907, no mesmo jornal "A orchestra está se mostrando cada vez melhor e evidenciando que a obra do Centro como as magistraes lições de Francisco Braga começam a ter um culto fervoroso entre nossos artistas." ("A NOTICIA", 27/28 de dezembro, 1907, nº 310 p. 01).

Em 6 de agosto de 1908 ocorreu uma sessão solene de inauguração da sua sede social, com um pequeno concerto assistido por associados e convidados. Nesta ocasião especial o Presidente honorário (Presidente de honra) foi o então maestro, pianista e compositor Alberto Nepomuceno, que assumiu a direção dos trabalhos daquela assembleia. "É uma pena que a ata da Assembleia – o único documento que restou desta inauguração – não contenha outros dados do evento, que deve ter reunido os principais instrumentistas em atividade nas orquestras do Rio de Janeiro, neste início do século." (ESTEVES, 1996, p. 22 e 23)

Ainda em 1908, Esteves (1996, p. 23) diz que os principais teatros do Rio começaram a ser fiscalizados por membros do conselho administrativo, para verificar se os diretores de orquestras estavam cumprindo as normas estabelecidas pelo Centro Musical. Foram fiscalizados os seguintes teatros: São Pedro de Alcântara, Teatro Carlos Gomes, Apollo,

Lucinda, São José, Marques Porto, Chiquinha Gonzaga e outros, o Lírico das óperas, “da acústica perfeita”, e o Recreio Dramático. Segundo a autora, dentre as irregularidades encontradas, houve a ocorrência de longos ensaios que ultrapassavam as horas marcadas pelo código da associação. O Conselho resolveu enviar um ofício a todos os regentes chamando a atenção para esta falta. A prática de enviar aos maestros e diretores essas notificações, tornou-se frequente, não apenas aos diretores de teatros, mas aos diretores de funções sacras também (ESTEVES, 1996, p. 23 – 25).

Já em 1909, o Centro passava por dificuldades financeiras que acarretou alguns aborrecimentos entre os membros. Mas, apesar do desgaste, havia adesão de muita gente nova à instituição. “Entre junho de 1909 e janeiro de 1910 há o registro da entrada de pelo menos 50 sócios, entre os quais Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth.”³⁷ (ESTEVES, 1996, p. 27).

Um fato curioso que a autora relata ainda na página 27 é que mais tarde, Heitor Villa-Lobos se tornaria atuante ao Centro como 2º Secretário, sendo eleito como 1º Secretário em 1916, mas renunciou devido suas ocupações em seus trabalhos particulares. O que não ocorreria com Ernesto Nazareth, o qual em 1912, foi suspenso e logo depois eliminado, juntamente com outros colegas, por ter “procedido em desacordo com as nossas leis, promovendo o descrédito do Centro” conforme ata [...] o maestro, pistonista e compositor Paulino do Sacramento, também foi eliminado nesta mesma ocasião. Apesar de grande destaque na vida musical, como regente³⁸, spala de metais³⁹ e compositor⁴⁰, na ocasião em que foi eliminado do Centro Musical, “é provável que tenha passado por algumas dificuldades de ordem social e financeira, que, aliás, não faltaram em sua vida agitada.” (ESTEVES, 1996, p. 27-28).

Em uma ata de junho de 1911, por exemplo, há a referência de que Paulinho se achava internado no Hospício Nacional de Alienados e que a diretoria da associação nada poderia fazer acerca de suas despesas médicas pelo fato de ele estar atrasadíssimo em suas mensalidades. Após essa punição, ele tentou por algumas vezes entrar novamente para o quadro social do Centro, mas seu pedido só foi aceito em março de 1920. (ESTEVES, 1996, p. 28-29).

³⁷ Até o atual momento não encontramos a ficha de Nazareth e somente uma ficha de Villa-Lobos reconstituída, ou seja, não se trata da ficha original.

³⁸ “Aos 31 anos de idade, ele (Paulinho do Sacramento) comandava a orquestra do teatro Rio Branco, e foi nessa época que admitiu como flautista para aquele conjunto um rapaz de 14 anos, desconhecido nas escolas de música e que atendia pelo apelido de Pixinguinha.” (ESTEVES, 1996, p. 27-28).

³⁹ Quando ainda era aluno do Asilo de Meninos Desvalidos e figurava como spala de metais na principal banda dessa escola.” (ESTEVES, 1996, p. 27).

⁴⁰ Se dedicou em fazer composições para o teatro (ESTEVES, 1996, p. 27).

Os casos citados no parágrafo acima podem estar relacionados ao fato dos compositores permearem na linha limítrofe, à época, da música dita popular, ainda que não admitisse. Deixando claro mais uma vez a delimitação dos agentes envolvidos com o Centro na formação de plateia e repertórios seguindo um alinhamento estético.

Tipicamente uma primeira forma de tentar organizar esse complexo de atividades⁴¹ é pela divisão em dois grandes grupos: música erudita (ou clássica) e música popular. Reconhecem-se nessas categorias ou associam-se a cada uma delas valores e procedimentos, mas uma tentativa de abordagem objetiva e definição precisa mostra-se difícil. Essas duas grandes categorias costumam aparecer nas obras de história da música brasileira isoladamente. Ora trata-se de uma “história da música brasileira”, normalmente dedicada à música erudita e dispensando o marcador de tipo, num sinal que pode ser explicado pelo estabelecimento anterior de uma tradição escrita (tanto da música quanto da sua história) ou pelo entendimento tácito de uma “superioridade” estética; ora trata-se de uma “história da música popular”. Tanto num caso quanto no outro existe um reconhecimento da existência da contraparte e, mais ou menos explicitamente, de valores diferentes. Numa tentativa sintética de identificar esses valores, poderíamos dizer que a música erudita demanda de seus praticantes uma formação musical formal, através da qual o músico se familiariza com técnicas de composição e execução de instrumentos/vozes adequadas para compor ou tocar obras cuja referência é a música executada nas salas de concerto/salões dos principais centros urbanos europeus. Esse repertório musical, com uma longa história e com práticas bastante consolidadas, se traduz em alguns gêneros musicais característicos: sinfonias, concertos, sonatas, canções de câmara, peças características. Tais obras seriam executadas em salas de concerto, nos teatros ou no espaço doméstico e sua função seria promover um tipo de lazer sofisticado, “espiritualizado”. Uma primeira caracterização, que reconhecemos ser problemática, da música popular poderia incluir o fato de não demandar uma formação acadêmica e de manifestar-se num leque amplíssimo de gêneros musicais, ocupando virtualmente qualquer espaço e promovendo um tipo de lazer mais intuitivo (VERMES, 2011, p. 2 – 3).

Em 1910 a nova administração do CMRJ teve que enfrentar problemas com o esvaziamento das assembleias.

O sumiço dos associados não era manobra política, ou, pelo menos, não há nada que indique grandes rivalidades neste período. Era mesmo sinal de desinteresse da maioria dos sócios, confirmado pelo número bastante significativo de mensalidades em atraso. [...] muitos sócios diziam que não pagavam suas mensalidades porque o Centro achava-se em péssimas condições [...] (ESTEVEVES, 1996, p. 29-30).

(p.30) relata que mesmo que as críticas à administração fossem procedentes, os músicos da agremiação não poderiam reclamar da falta de trabalho.

⁴¹ Atividades musicais já comentadas na página 39 do texto.

Eram os preferidos de vários empresários e dos chamados organizadores de orquestra, que exerciam a atividade dos futuros arregimentadores, escolhendo os profissionais para apresentações. Por isso, atuavam nos principais teatros da cidade (o Municipal, agora, era o mais chique deles), cinemas (Odeon, Pathé e Parizense) e igrejas, tendo a regalia de ver as tabelas respeitadas, pelo menos nesta fase.

A princípio as eleições para escolha das administrações eram feitas anualmente, assim, cada administração buscava resolver e atender os anseios de grande parcela dos músicos da época.

Na administração de 1912-1913 presidida pelo clarinetista Trajano Lopes, nas assembleias iniciais foram discutidas algumas questões de caráter específico, dentre elas a administração convidaria os organizadores de orquestras para resolverem a questão de contemplar os associados que não recebiam convites por serem “fracos”.

Sobre este último (e delicado) assunto, era realmente necessário que a direção da casa tomasse providências. O clarinetista Trajano Lopes, ao ser eleito Presidente, afirmou que não iria consentir injustiças quanto à distribuição de trabalho, o que provocou uma salva de palmas no recinto. Mas, seria difícil considerar iguais todos os professores sem levar em consideração fatores como talento, competência, dedicação etc. O novo conselho, logo na sua primeira sessão, procurou resolver o problema (ou, pelo menos, parte dele) da maneira mais fácil: “A comissão de sindicância só dará aprovação das propostas para novos associados depois dos mesmos trabalharem ao lado de um associado competente ou sujeitando-se a um exame.” (ESTEVEVES, 1996, p. 36).

Enquanto a batalha da distribuição igualitária de trabalho era travada nas assembleias, nas reuniões do conselho e da diretoria eram discutidos pareceres da comissão de sindicância, sobre provas de aptidão dos músicos interessados a ingressar no Centro. “Instrumentistas do sexo feminino, geralmente estrangeiras, começavam a aparecer em bom número, pois diversas casas de espetáculo tinham como atração conjuntos musicais formados apenas por mulheres.” (ESTEVEVES, 1996, p. 40-41).

Porém, a primeira mulher a fazer parte da administração do CMRJ só ocorreu no ano de 1934. Foi a maestrina Joanídia Sodré, na função de vice-presidente (ESTEVEVES, 1996, p. 113).

Ainda sobre os músicos que fizeram parte do CMRJ, em 13 de setembro de 1926, ingressaram como sócios no Centro os seguintes músicos, que a autora diz que se revelaram importantes na música brasileira: o violinista Álvaro Marcílio; Alfredo da Rocha Viana Filho,

o Pixinguinha; e o compositor e pistonista Bomfiglio de Oliveira “provavelmente por indicação do próprio Pixinguinha, de quem era um grande amigo” (ESTEVEVES, 1996, p. 83).

Em dezembro de 1926, uma carta do associado Tertuliano de Lima foi lida em assembleia, o qual se colocava insatisfeito por ter sido substituído na orquestra do Teatro Carlos Gomes pela bateria americana. Os sinais do tempo jazzístico já se faziam cada vez mais presentes, mesmo assim, ficou decidido em assembleia, manter a antiga formação de orquestra, com 15, 18, 20 ou 22 músicos “excluindo o banjo, o saxofone, a bateria americana e o piano, que só poderiam ser admitidos como extraordinários e, como tais, não seriam computados naqueles números” (ESTEVEVES, 1996, p. 84-86).⁴²

Mas essa resistência não suportaria por muito tempo, pois as mudanças culturais no percurso da história são inevitáveis. Paralelo a isso, o Centro precisou lidar com as alterações nas legislações brasileiras, questões políticas e econômicas durante o período Vargas. O Centro Musical foi reconhecido como sindicato da classe pelo Ministro do Trabalho em 17 de fevereiro de 1932 (ESTEVEVES, 1996, p. 108). A partir daí precisou se adequar as essas mudanças políticas e prestar contas ao governo sobre os seus sócios e suas leis internas, passando a ser assim “colaborador do governo”.

O dia 22 de novembro, desta vez, tinha um significado diferente. Não era mais apenas o dia de Santa Cecília, mas também o “dia consagrado à comemoração do ato governamental que reconheceu o exercício da atividade do músico como profissão liberal” e aprovou a participação da classe nas eleições de representantes para o Congresso. E era também o “dia do músico”, ou, pelo menos começou, a partir daí, a ser comemorado dessa maneira, tendo como respaldo oficial o decreto 21.011 de 1º de fevereiro de 1932 (ESTEVEVES, 1996, p. 117).

Daí em diante uma série de mudanças na legislação agitou as direções seguintes na busca pela regulamentação da profissão do músico, e o CMRJ teve que se adequar e passar por transformações para cumprir as determinações.

O novo anteprojeto para a regulamentação da profissão foi entregue ao Ministério do Trabalho no final de março ou início de abril (1939). Surgia um novo motivo de alegrias e esperança, pois existiria, enfim, uma lei federal para estabelecer as regras de reconhecimento dos profissionais da música e para organizar de uma vez por todas a jornada de trabalho dos instrumentistas. E existiria tudo direitinho “no papel” assinado pelo presidente da República, conforme mandava o figurino. [...] Mas, em meados de 1940, os diretores começaram a perceber que o Ministério do

⁴² Mais uma vez verificamos que o CMRJ era uma instituição de proteção a um grupo específico de profissionais da música.

Trabalho definitivamente não iria assinar a regulamentação da classe sem que antes a associação fizesse as tais alterações necessárias à adaptação ao novo regulamento dos sindicatos. Eles então resolveram começar a elaborar os novos estatutos [...] Em 18 de setembro, enfim, ficou pronto o novo texto da lei básica do Centro Musical do Rio de Janeiro, que foi aprovado em 30 de janeiro de 1941, e uma das principais modificações nele contidas podia ser notada logo nas primeiras palavras: “Estatutos do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro.” O velho Centro Musical realmente não existia mais. E não deixou de existir por causa da mudança de nome, mas por todas as modificações ocorridas a partir da lei de sindicalização. [...] O novo sindicato, daí, passou a contar com a participação ativa de Romeu Silva, José Siqueira, Eleazar de Carvalho, Lorenzo Fernandez e muitos outros militantes que, a partir do trabalho dos pioneiros do Centro Musical, se empenharam e ainda se empenham, em tentar proporcionar mais dignidade à vida dos nossos músicos, dando continuidade a essa história de acordos, contratemplos, pausas e principalmente, acordos. São teimosos os músicos brasileiros (ESTEVEVES, 1996, p. 130-132).

Com a transformação do Centro em Sindicato, como podemos observar, a instituição muda o enfoque, porém os agentes e a prática musical continuam sendo basicamente do mesmo alinhamento estético musical. Dirigido por nomes renomados da música erudita brasileira, podemos assim deduzir a continuação do protecionismo à classe musical sinfônica e segregação dos demais músicos.

2.1 Documentos do CMRJ: uma abordagem quantitativa.

Dentre os diversos tipos de documentos do fundo de arquivos do SindMusi, escavados pela equipe de trabalho e separados para a pesquisa, pontuaremos aqui neste sub tópico os tipos relacionados ao Centro Musical do Rio de Janeiro que compreende um período de 34 anos, que se inicia em 1907 com a fundação do Centro e vai até 1941, quando a instituição deixa de ser chamada com Centro Musical e passa a se chamar Sindicato Profissional dos Músicos do Estado da Guanabara.

São eles:

- Livros de Atas;
- Fichas de propostas para admissão;
- Fichas de matrícula;
- Fotografias;
- Registro de empregados da Rádio Mayrink Veiga.

Este último, por mais que não seja referente a documentos pertencentes ao fundo, estão compreendidos no período histórico de atuação do Centro e por isso aqui incluídos.

2.1.1 Livros de atas do CMRJ

Os livros de atas das sessões do Conselho Administrativo e membros do Centro Musical do Rio de Janeiro são documentos que compreendem todo o período de existência do Centro (1907-1941). Neles encontramos informações sobre assuntos tratados em seções das reuniões entre membros dos conselhos administrativos e associados. Foi o tipo de documento encontrado em melhor estado de conservação, estando todos os livros encadernados e datados.

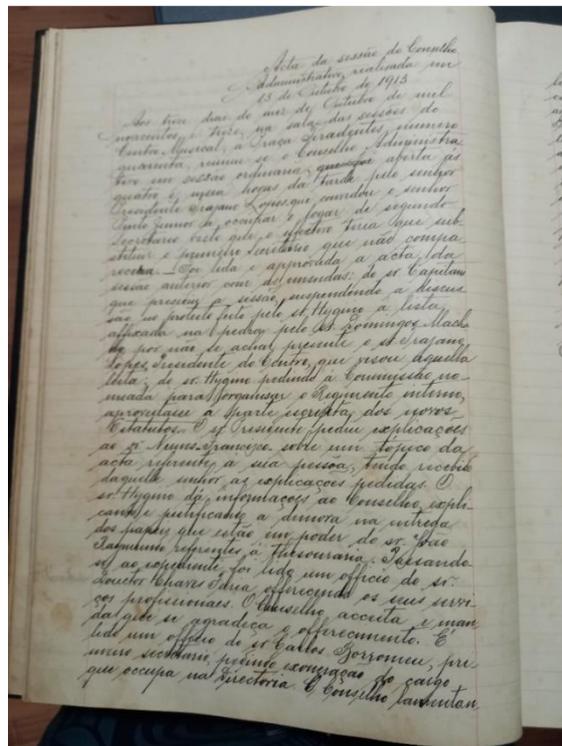


Figura 15. Exemplo de uma ata do CMRJ. “Ata da sessão do Conselho Administrativo realizada em 13 de Outubro de 1913” Fonte: Fundo Documental do SindMusi.

Conforme o quadro 2, observamos a quantidade de livro de atas e período que compreende cada uma delas.

Quadro 2. Período histórico das Atas do CMRJ. Fonte: Acervo do GeCULTE.

Livros com atas das reuniões do Centro Musical do Rio de Janeiro		
1	Livro de presença e reuniões da Corporação Musical – 1907	Completo

	07 de março de 1907 a 04 de maio de 1907	
2	1º Livro de Atas do Centro Musical do Rio de Janeiro – 1907 a 1912 04 de maio de 1907 (instalação do CMRJ) a 25 de setembro de 1910	Completo
3	Atas de Assembleias Gerais - 1909 a 1912	Completo
	05 de outubro de 1909 a 18 de dezembro de 1912	
4	Atas das Assembleias Gerais da Diretoria e Conselho – 1914 a 1919 04 de maio de 1914 a 23 de dezembro de 1919	Completo
5	Atas de Assembleias Gerais – 1912 a 1922 19 de dezembro de 1912 a 01 de agosto de 1922	Completo
6	Atas das Sessões da Diretoria e Conselho – 1919 a 1927 29 de dezembro de 1919 a 17 de maio de 1927	Completo
7	Atas de Reuniões de Diretoria, Conselho e Junta Governativa - 1927 a 1936 17 de maio de 1927 a 03 de janeiro de 1936	Completo
8	Atas de Assembleias Gerais - 1922 a 1936 07 de dezembro de 1922 a 29 de janeiro de 1936	Completo
9	Atas das Sessões da Diretoria e Conselho (ou similares) 07 de janeiro de 1937 a 05 de julho de 1959	Completo
10	Atas de Assembleias Gerais - 1936 a 1965 04 de maio de 1936 a 29 de março de 1965	Completo

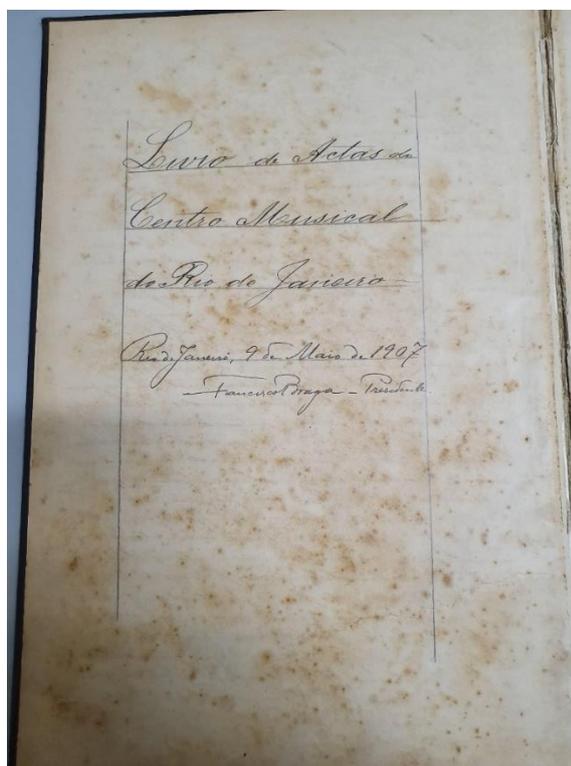


Figura 16. Capa do primeiro livro de Ata do CMRJ (1907).
Fonte: Fundo documental do SindMusi.

2.1.2 Propostas para admissão

As Propostas para admissão ao Centro Musical são documentos de pré-matrícula, na qual os músicos propunha-se sua filiação ao Centro, passando estes por uma comissão avaliativa, conforme discutiremos neste texto a seguir.

Foram contabilizadas um total de 515 documentos desse tipo num período compreendido entre 1926 (a mais antiga encontrada) até o ano de 1941. Na figura 20 segue exemplo de Proposta para admissão ao CMRJ:

CENTRO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO
(SINDICATO MUSICAL)
ESTABELECIDO A 4 DE MAIO DE 1907

REVISÃO - 1946
Matricula Nº 566

DECLARAÇÕES DO PRÓPRIO PUNHO:
 Nome: *Edgard de Souza*
 Naturalidade: *Amazonas - Manaus*
 Nacionalidade: *Brasileiro*
 Idade: *24 anos - 18 de Agosto 1912*
 Estado Civil: *Solteiro*
 Filiação: *Francisco N. Souza e Joanna de Souza*
 Instrumento: *Piano*
 Curso:
 Residência: *Rua 2 de Setembro 23*
 há mais de *12* meses.

Observações:
 Carteira profissional nº *12.597* Série *279*
 Atribuída de acordo com declaração, tendo sido
 em o sistema expedida com o porte de *quatro* pagas.
 Rio de Janeiro, *23* de *Outubro* de 1936

Nome por extenso: *Edgard de Souza*
 O SOCIO PROponente

Aprovado em *31* de *Dez* de 1936
Agostinho Queiroz
 SECRETARIO

DO MEDICO:
Nota: apresentando em boas condições de saúde
 Rio, 23 de Outubro de 1936
F. de F. de Souza

DA COMISSÃO DE SINDICANCIA:
Deu por
31/12-36
936 504
1004
1004

DESPECHO DO PRESIDENTE:
Mo. Am. de Almeida V. Jr.
Acorda para a admissão.
Rio 23/10/36

867

Figura 17. Ficha de Proposta para Admissão ao CMRJ do músico Edgard de Souza.
Fonte: Fundo Documental do SindMusi.

2.1.3 Fotografias

Os registros fotográficos são fontes documentais que contam a história da instituição através das imagens. É possível identificar personalidades da música erudita brasileira

como Francisco Braga e o registro de momentos de reuniões e acontecimentos históricos na referida instituição.

Nas figuras 18 e 19 podemos identificar o maestro e compositor Francisco Braga, ao lado membros não identificados pelo autor.



Figura 18. Álbum Fotográfico do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro. Destaque para o maestro Francisco Braga. Fonte: Fundo documental do SindMusi.



Figura 19. Reunião de membros do CMRJ. Fonte: Fundo documental do SindMusi.

As fotografias não possuem nenhum tipo de identificação que indique quem eram as pessoas e qual a data e local do registro. Porém, por análise particular feita pelo pesquisador,

seguindo critérios como identificação de personalidades pertencentes ao período do CMRJ, foi possível separar esses dois exemplos para exposição neste trabalho.

2.1.4 Registro de empregados da rádio Mayrink Veiga

Foram encontrados um total de 306 fichas, incluindo músicos, operadores de áudio, locutores, etc. Esses registros não foram produzidos pelo CMRJ e não há evidências de como esses documentos chegaram até o sindicato. Foi constatado que os demais registros de empregados da rádio encontram-se no Arquivo Nacional.

100.724

REGISTRO DE EMPREGADOS

Firma RADIO SOC. AN: MAYRINK VEIGA Rua MAYRINK VEIGA N. 15

N. DE ORDEM 12 N. DA CARTEIRA PROFISSIONAL 19.649 SERIE 21

Nome OCTAVIO DIAS DE FARIA

Filiação { Pai CARLOS DIAS DE FARIA
Mãe FRANCISCA DE FARIA

Estado Civil SOLTEIRO

Idade 35 anos. Data do nascimento 14/10/1903 Nacionalidade BRASILEIRA

Lugar do nasc. JUIZ DE FORA-MINAS Quando estrangeiro: Data que chegou x/x/x

Residência RUA TORRES HOMEM N. 87 Data da admissão 11/6/1934

Categoria e ocupação habitual MUSICO Salário 770\$000

Para trabalhar das 18 às 23 horas com o intervalo de 1 horas para refeição e descanso

Fórmula de pagamento MENSAL Nome dos beneficiários FRANCISCA DE FARIA, MÃE.

Assinatura do empregado quando possível. Octavio Dias de Faria

Data / / Data da dispensa de de de

NOTA — Quando o empregado for analfabeto deixar e impressão digital do polegar direito no quadro vago destinado ao retrato.

Gráfica Rio Arte

Figura 20. Registro de empregados da Rádio Mayrink Veiga.
Fonte: Fundo documental do SindMusi.

2.2 FICHAS DE MATRÍCULA

As Fichas de Matrícula ao Centro Musical do Rio de Janeiro, objeto de análise principal desta pesquisa, é um dos documentos pertencentes ao fundo documental estudado em que encontramos dados pessoais dos músicos matriculados no Centro, como: nome completo; data

de nascimento; naturalidade; filiação; endereço; tipo de sócio; data de admissão como sócio; número da carteira profissional e assinatura. Conforme exemplo na figura 21:



Figura 21. Ficha de matrícula ao CMRJ.
Fonte: Fundo documental do SindMusi.

Ao total, foram encontradas 213 fichas até o atual momento desta pesquisa. São, músicos admitidos em períodos compreendidos entre 1907 e 1941. Os dados levantados desses documentos foram transcritos para uma tabela em programa Excel, com todas as informações contidas nas fichas. Assim pudemos gerar uma análise panorâmica das informações contidas neste tipo de documento e traçar algumas questões quantitativas e qualitativas.

As fichas encontradas passaram pelo processo de separação, realocação, restauração (as que apresentavam danos severo) e por último foram escaneadas e disponibilizadas em arquivos digitais.

Foi possível levantar os seguintes dados quantitativos representados nos quadros e gráficos a seguir:

Quadro 3. Base de dados sobre as fichas de matrícula do CMRJ. Fonte: elaboração própria.

ANO DE ADMISSÃO	QUANTIDADE
1907	26
1908	1
1909	1
1911	4
1912	2

1913	2
1916	1
1917	4
1918	2
1919	6
1921	8
1922	14
1923	13
1924	8
1925	4
1926	9
1927	6
1928	5
1929	2
1931	13
1932	1
1933	10
1934	12
1935	6
1936	5
1937	5
1938	3
1939	5
1940	4
SEM DATA	1
FICHA RASGADA	30
TOTAL	213

No quadro 3, tabulamos a quantidade de associados por ano entre 1907 à 1941, período histórico que compreende o CMRJ. Apesar de algumas dessas fichas estarem deterioradas (dificultando a exatidão dos números), pudemos perceber que o ano de maior mobilização e inscrições foi no ano da fundação em 1907. Também é possível observar que do quantitativo geral de 213 associados a predominância de gênero/étnico racial era de público masculino e cor branca, como mostrado nos gráficos 1 e 2:

Gráfico 1. Predominância por gênero. Fonte: elaboração própria.

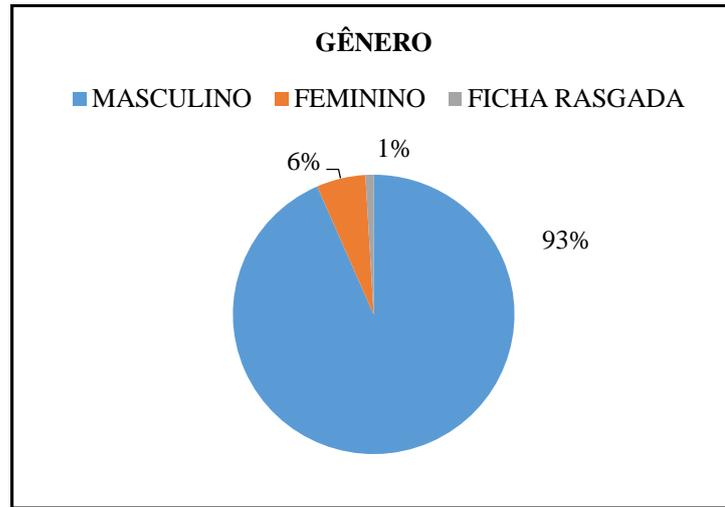
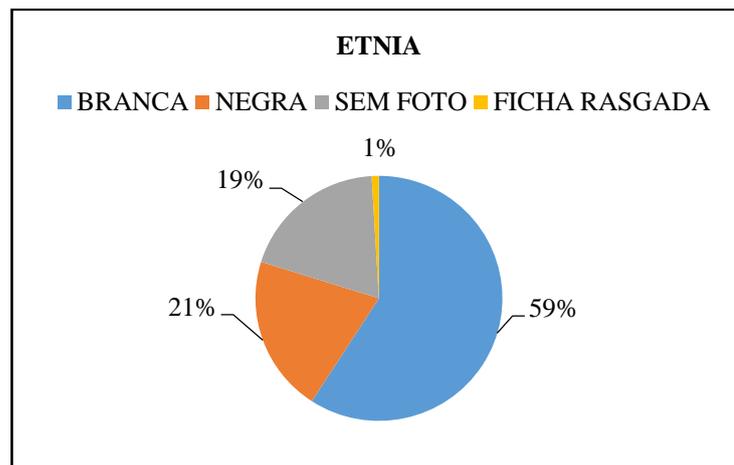


Gráfico 2: Predominância étnica racial. Fonte: elaboração própria.



O levantamento étnico racial parte de uma análise particular do pesquisador, através da observação das fotografias contidas nas fichas em cor preto e branco. Sobre a naturalidade dos músicos estão representados no quadro 4:

Quadro 4. Naturalidade dos músicos do CMRJ. Fonte: elaboração própria.

NATURALIDADE DE BRASILEIROS	QUANT.
Alagoas	1
Bahia	5
Espirito Santo	1
Mato Grosso	1
Minas Gerais	12
Pará	3
Parahyba do “Leste”	1

Parahyba do “Norte”	1
Paraná	3
Pernambuco	9
Rio de Janeiro	88
Rio Grande do Norte	1
Rio Grande do Sul	5
São Paulo	24
Sergipe	3
Nascida no Consulado brasileiro de “Genora”	1
TOTAL DE MÚSICOS BRASILEIROS: 159	

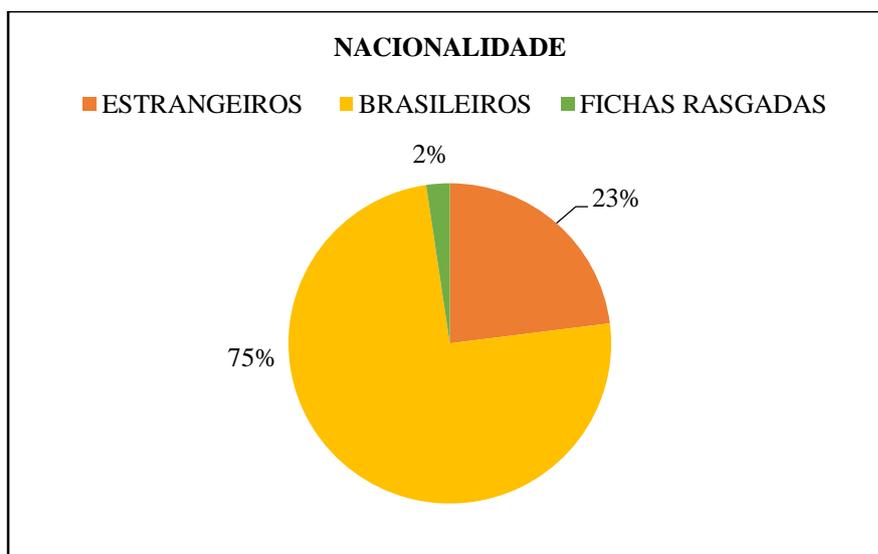
A nacionalidade estrangeira segue representada no quadro 5:

Quadro 5. Nacionalidade estrangeira. Fonte: elaboração própria.

Nacionalidade de estrangeiros	Quantitativo
Alemanha	5
Argentina	1
Áustria	1
Dinamarca	1
Espanha	4
Itália	19
Lithuania	1
Palestina	2
Polônia	1
Portugal	9
România	1
Rússia	3
Tchecoslováquia	1
TOTAL DE MÚSICOS ESTRANGEIROS: 49	

Em proporção, visualizaremos o gráfico 3 para compreender o público majoritário de brasileiros e estrangeiros do CMRJ.

Gráfico 3. Nacionalidade dos músicos associados ao CMRJ. Fonte: elaboração própria.



Após analisado esses dados gerais das fontes documentais manuseadas dos músicos associados ao CMRJ, desenvolveremos esse estudo com o recorte temporal dos músicos associados (sócios contribuintes fundadores) do ano de 1907 encontrados exclusivamente nessas fichas físicas existentes.⁴³ Os dados dos músicos inscritos neste ano de 1907 estão contidos no quadro 6:

Quadro 6. Dados dos músicos associados ao CMRJ em 1907, através das fichas de matrícula. Fonte: elaboração própria.

Nome	Data Nascimento	Naturalidade	Gênero	Etnia	Tipo de Sócio
Alberto Rodolpho de Mattos	08/07/1866	Rio de Janeiro	Masculino	Branco	Contribuinte (Fundador)
Alfredo do Nascimento	11/06/1877	Rio de Janeiro	Masculino	Negro	Contribuinte (Fundador)
Antonio da Silva Ferreira Dias	12/08/1865	Rio de Janeiro	Masculino	Negro	Contribuinte (Fundador)
Antonio Jovita do Lago	13/06/1886	São Paulo	Masculino	Branco	Contribuinte (Fundador)
Bento Mossurunga	Não Preenchido	Paraná	Masculino	Branco	Contribuinte (fundador)
Candido Antonio de Assumpção	21/05/1877	Rio de Janeiro	Masculino	Sem foto	Contribuinte (Iniciador)
Carlos Barromeu	04/10/1874	Rio de Janeiro	Masculino	Negro	Contribuinte (Fundador)
Cornelio Guirino	28/08/1869	São Paulo	Masculino	Negro	Contribuinte

⁴³ Por outros tipos de documentos a exemplo das atas é possível encontrar um número superior de sócios fundadores, porém nesta pesquisa falaremos estritamente dos nomes das fichas físicas encontradas.

de Oliveira					(Fundador)
Francisco de Aguiar Mattos	18/09/1885	Minas Gerais	Masculino	Sem foto	Contribuinte (Fundador)
Francisco Saliconi	Não Preenchido	Itália	Masculino	Branco	Contribuinte (Fundador)
Guilherme Matto	22/01/1877	Itália	Masculino	Branco	Contribuinte (Fundador)
Jachinto Eleodoro da Silva Campista	03/07/1878	Rio de Janeiro	Masculino	Negro	Contribuinte (Fundador)
João José de Campos	21/03/1858	Rio de Janeiro	Masculino	Branco	Contribuinte (Fundador)
João Roberto de Seixas	20/10/1885	Portugal	Masculino	Branco	Contribuinte (Fundador)
Joaquim dos Santos Y Sanches	28/07/1880	Espanha	Masculino	Branco	Contribuinte (Iniciador)
Luiz Alves da Costa	25/08/1880	Rio de Janeiro	Masculino	Branco	Contribuinte (fundador)
Norberto da Rosa	Não Preenchido	Rio de Janeiro	Masculino	Negro	Contribuinte (Fundador)
Orlando Frederico	27/01/1889	Rio de Janeiro	Masculino	Branco	Contribuinte (Fundador)
Salvador Passaro	17/08/1866	Itália	Masculino	Branco	Contribuinte
Venancio Augusto Soares	18/05/1862	Rio de Janeiro	Masculino	Negro	Contribuinte (Fundador)
Isolina da Costa Fernandes	08/09/1894	Rio de Janeiro	Feminino	Branca	Contribuinte
Hermogenes da Costa Cabral	22/05/1876	Rio de Janeiro	Masculino	Branco	Contribuinte
Carlos Cordeiro da Graça	21/04/1859	Rio de Janeiro	Masculino	Sem foto	Contribuinte
Lino Garcia da Silva	16/05/1880	Rio de Janeiro	Masculino	Negro	Contribuinte
Guilherme Agostinho Pereira	15/06/1880	Rio de Janeiro	Masculino	Negro	Contribuinte
Olvilar Nelson de Vasconcellos	20/07/1888	Rio de Janeiro	Masculino	Branco	Contribuinte
TOTAL DE MÚSICOS: 26					

No quadro 6 descrevemos as informações contidas nas fichas de matrícula, acrescidas de informações de gênero e etnia. Com isso demonstraremos graficamente os dados deste quadro, que estão representados da seguinte forma:

Gráfico 4. Naturalidade dos músicos do CMRJ em 1907. Fonte: elaboração própria.

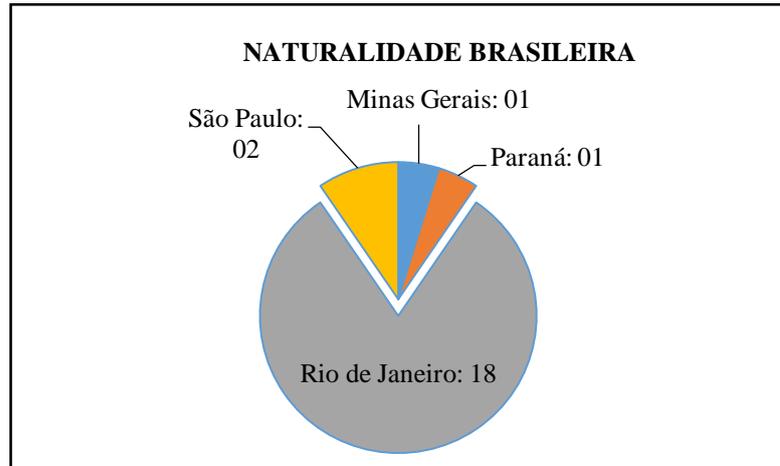


Gráfico 5. Nacionalidade estrangeira dos músicos do CMRJ em 1907. Fonte: elaboração própria.

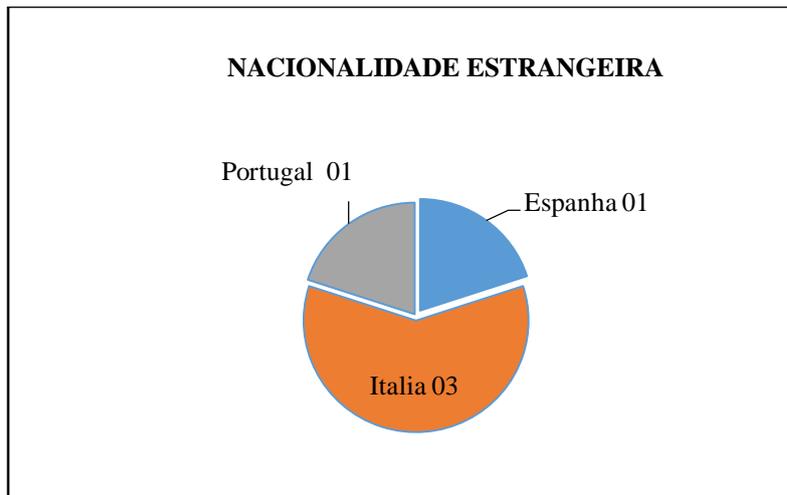


Gráfico 6. Diferença de gênero dos músicos de 1907. Fonte: elaboração própria.

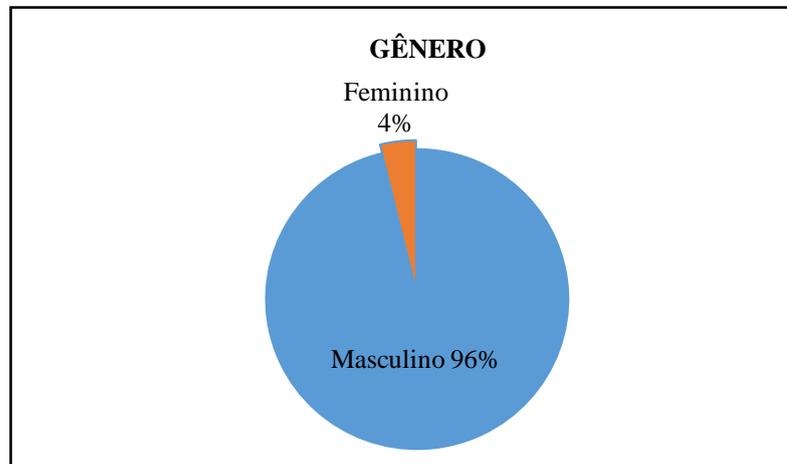
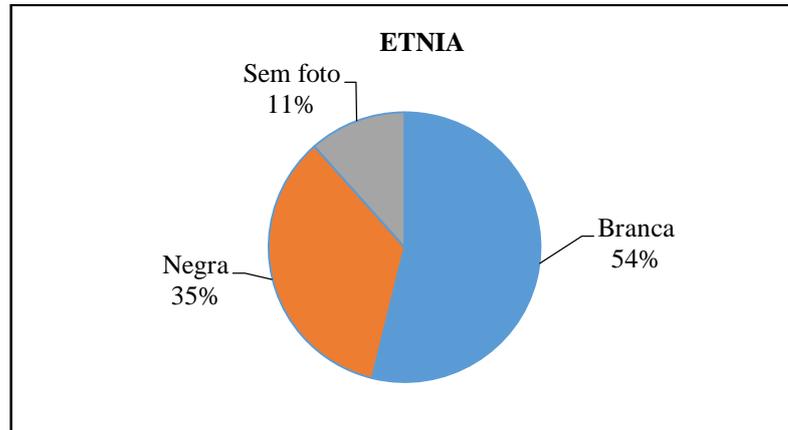
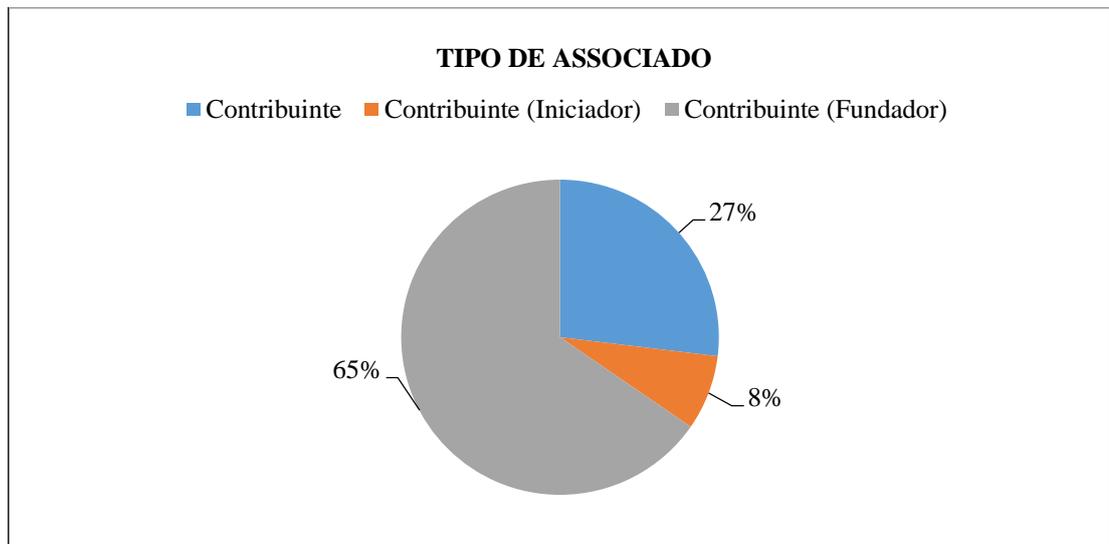


Gráfico 7. Grupo étnico dos músicos de 1907. Fonte: elaboração própria.



Nas fichas de matrícula, os músicos eram identificados como sócios “Contribuinte” ou “Contribuinte fundador”, destacando assim aqueles que fizeram parte da fundação do Centro. A quantidade de sócios fundadores eram maioria nesse primeiro ano, conforme mostra o gráfico 8:

Gráfico 8. Quantidade de sócios e fundadores do CMRJ. Fonte: elaboração própria.



Com isso, é possível conhecer e entender quem, como e de onde eram os músicos do Centro Musical. Importante ressaltar que as fichas de matrícula não continham os tipos de instrumentos que os músicos tocavam, nos obrigando assim, analisar em outras fontes e plataformas, através de busca nominal, a fim de entender a qual grupo instrumental esses músicos faziam parte.

Acredito que haja um embrião envolto ao contexto sindical do início do século XX pelo Centro Musical, a criação de espaços de fruição musical, manutenção dos corpos musicais estáveis (aqui, uma espécie de proteção do trabalhador), entretanto, tudo isso está associado ao setor da música de concerto, e, portanto, estamos falando de uma parcela da classe musical (aquela de maior prestígio no período estudado).

3 OS SÓCIOS FUNDADORES DO CMRJ EM 1907.

Iniciaremos este capítulo com breve exposição sobre o tema do trabalho para entendermos conceitos, processos e relações de trabalho num contexto geral. Assim buscamos compreender as peculiaridades trabalhistas no qual estavam inseridos os músicos que deram início ao CMRJ.

Sobre o trabalho (atividade profissional regular e remunerada), Engels (2006) afirma que este (o trabalho), é a condição básica e fundamental de toda vida humana. Os termos “*Labour*”⁴⁴ e “*work*”, traduzida para o português como “trabalho”, em sua origem, possuem significados diferentes, Engels explica que na língua inglesa a palavra *work* é utilizada quando o trabalho cria valor de uso⁴⁵ e é determinado qualitativamente. Já a palavra *labour* é chamado assim em oposição a *work*, quando o trabalho que cria valor só é medido quantitativamente. O termo também foi empregado para identificar os movimentos sociais e políticos da classe trabalhadora diversos como “*labour movement*”, “*Labour Party*”, “*labourism*”, e etc. (MATTOS, 2019. p. 23). O trabalho para Karl Marx é a “atividade pela qual o homem domina as forças naturais, humaniza a natureza; é a atividade pela qual o homem se cria a si mesmo” (KONDER, 2008, p. 29).

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. (...) ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporeidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural como forma útil para a sua própria vida. Ao atuar por meio desse movimento, sobre a natureza externa a ele e ao modifica-la, ele modifica ao mesmo tempo a sua própria natureza.” (MARX, 2013, p. 188).

É pois o trabalho, a atividade mais primitiva e primordial da humanidade (GARCIA e MOREIRA, 2020, p. 856). Através do trabalho que o homem se difere dos animais.

Só o que podem fazer os animais é utilizar a natureza e modifica-la pelo mero fato de sua presença nela. O homem, ao contrário, modifica a natureza e a obriga e servir-lhe, domina-a. E aí está, em última análise, a diferença

⁴⁴ Grafia estadunidense.

⁴⁵ Valor de uso da força de trabalho consiste na exteriorização posterior dessa força de trabalho. “Ao comprador da mercadoria pertence o uso da mercadoria, e o possuidor da força de trabalho, ao ceder seu trabalho, cede, na verdade, apenas o valor de uso por ele vendido. A partir do momento em que ele entra na oficina do capitalista, o valor de uso de sua força de trabalho, portanto, seu uso, o trabalho, pertence ao capitalista.” (Karl Marx, *O capital*, Livro I, p. 262. APUD, Mattos, 2019, p. 30). O valor de uso só se realiza no uso ou no consumo. O valor de troca aparece, antes de mais, como a relação quantitativa, a proporção na qual os valores de uso de uma espécie se trocam por valores de uso de outra espécie.

essencial entre o homem e os demais animais, diferença que, resulta do trabalho (ENGELS, 2006, p. 07). É o trabalho que distingue o homem dos demais animais, fazendo-o humanizar a si e a natureza, imprimindo nela sua marca e produzindo nela modificações. (GARCIA e MOREIRA, 2020, p. 856)

Sendo assim, de acordo com Marx, o trabalho é ação transformadora e criadora do homem, com finalidade pré-concebida na mente do homem, que tem a habilidade de pensar, projetar aquilo que é necessário, antecipar na sua mente e depois realizar.

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente. (MARX, 2013, p. 188).

A categoria trabalho em Lukács, segundo a dialética de Marx (esta que possui um viés ontológico), está intrinsecamente ligada a manifestação histórica das relações sociais. Assim como o ser humano pensa por uma condição racional inerente, o trabalho se dá por uma exigência do seu ser social. Desta forma, trabalho e cultura tem uma essência em comum (GARCIA e MOREIRA, 2020, p. 858).

Na música é comum a associação do trabalho ao prazer, lazer e ócio, dissociando a atividade musical como atividade laboral. A fetichização do artista como um ser dotado de dom e talento elimina de nosso horizonte suas necessidades humanas reais, e que dão sustentação às suas atividades laborais (REQUIÃO, 2008, p.136).

Com isso, visamos compreender o papel dos primeiros músicos do CMRJ, no início do século XX, dentro dessa “teia” da questão do trabalho e meio social aos quais eram inseridos. Ao que parece, o CMRJ buscou garantir o acesso de determinado perfil de músicos – os “professores” – ao mercado de trabalho, mas não só isso, buscou ampliar os postos de trabalho e organizar o cumprimento das funções musicais condicionadas a certos parâmetros, sob o risco de sanções. Por meio da identificação dos músicos que se registraram na entidade, procuramos compreender como se dava a atuação desses músicos neste campo de trabalho.

Seguindo o número das fichas de matrícula descreveremos sobre cada um dos músicos relacionados no quadro 6, (aqueles quais foram possíveis encontrar algumas informações) através de dados encontrados no fundo documental, em fontes de pesquisa como a hemeroteca

da Biblioteca Nacional⁴⁶ (num recorte temporal de 1900 à 1910) e demais fontes digitais (*sites, blogs, etc.*).

Se torna fato que a quantidade de músicos das fichas catalogadas (relacionados no quadro 5), é menor do que a quantidade indicada em atas. No livro de presença e reuniões da Corporação Musical de 1907, por exemplo, na primeira assembleia realizada em 04 de maio de 1907 são registradas 47 assinaturas. Na assembleia de 29 de abril de 1907, há registro de 81 membros, enquanto na catalogação das fichas de matrícula só encontramos 26 documentos do ano de 1907.⁴⁷ Esteves (1996, p. 133) aponta aproximadamente 200 nomes de “Sócios Iniciadores” do CMRJ. Pode ser que as fichas de matrícula da maioria desses músicos ainda não foram localizadas, devido acervo ainda não ter sido explorado completamente, porém o mais provável é que esses documentos foram perdidos ao longo do tempo. O que pode deixar uma lacuna historiográfica do CMRJ, condenada a nunca ser preenchida pela ausência dessas fontes documentais. Dificuldade comum na salvaguarda e preservação dos acervos explicado por Castagna (2020), haja vista que as fontes documentais se perdem com o passar do tempo, pela ação da natureza ou do homem, fazendo com que as coleções não estejam em sua totalidade e os dados em pesquisa não sejam estritamente fidedignos aos acontecimentos históricos musicais.

3.1 Músicos Fundadores do CMRJ

Através do tipo de documento “Fichas de Matrícula do CMRJ”, material manipulado junto ao Fundo documental e objeto desta pesquisa, como já mostrado no capítulo anterior, apontaremos aqui cada um dos músicos do ano de 1907 constantes nessas Fichas, suas breves biografias e relações com o CMRJ. Assim comparar as diferenças e similaridade entre as funções dos associados e entender os lugares que estes ocupavam na música, o contexto no qual estavam inseridos socialmente, a contribuição do Centro para o exercício do ofício de “professores de música” e desta forma, investigar a influência Centro para estes músicos e vice-versa. São estes:

⁴⁶ Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 10 Jan 2022.

⁴⁷ Já vimos anteriormente que nem todos os músicos com intenção de se associar eram admitidos ao Centro Musical, porém as atas dão uma dimensão que o número de sócios foi maior que os de fichas encontradas.

3.1.1 Alberto Rodolpho de Mattos.

Sobre sua biografia não encontramos muita informação e nenhum registro relacionado a atividade musical com este nome entre o período pesquisado de 1900 a 1910 na hemeroteca da BN. Somente informações sobre atividade profissional como sócio em uma fábrica de calçados, o que indica que o Sr. Alberto Rodolpho de Mattos muito provavelmente desenvolvia atividades laborais fora da música como meio de sobrevivência.

Calçados (Fabricas, depósitos e negociantes de).

(art. 521)

Pereira dos Santos & C., Fabrica de Calçado Adão, rua Alfandega, 139 e 141. Sócios:

Antonio Pereira dos Santos

Julio César da Costa, interessado.

Alberto Rodolpho de Mattos, interessado.

(Almanak Laemment: Administrativo, Mercantil e industrial (RJ) 1891-1940 Ano, 1906/Edição A00063 – Pag: 550)⁴⁸

3.1.2 Alfredo do Nascimento

Não foi encontrado nenhum registro do músico nas plataformas utilizadas para pesquisa.

3.1.3 Antonio da Silva Ferreira Dias

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. Os escassos registros encontrados sobre Antonio da Silva Ferreira Dias reporta sobre atuação em diretoria de entidades como a empossamento como 2º secretário da nova administração da Caixa Beneficente Teatral em 22 de fevereiro 1901. (O País (RJ) Ano 1901\Edição 05989)⁴⁹.

⁴⁸ Almanak Laemment: Administrativo, Mercantil e industrial (RJ) 1891-1940 Ano, 1906/Edição A00063 – Pag: 550. Disponível: <<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=29154&url=http://memoria.bn.br/docreader#>> Acesso em 1 nov 2021.

⁴⁹ O PAÍS (RJ) 1901/Edição 05989. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_03&pesq=%22Antonio%20da%20Silva%20Ferreira%20Dias%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=2166.> Acesso em 1 nov. 2021.

Atuação como “Professores de Orchestras: Antonio da Silva Ferreira Dias (Violino)” entre outros. (Almanack dos Theatros (RJ) Ano 1909/Edição 00003 – Pág. 159)⁵⁰

3.1.4 Antonio Jovita do Lago

Antônio de Pádua Jovita Correia do Lago foi compositor, regente e violinista. Atuou como primeiro violino da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sobre sua biografia foram encontradas as seguintes informações:

Viveu em Piracicaba até os 19 anos, cidade onde frequentou a primeira turma da Escola de Agronomia. Era pai do compositor e escritor Mário Lago. Ao final da vida tentou o suicídio por três vezes devido a uma surdez progressiva. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1906 e passou a dedicar-se à (sic.) música atuando como regente em teatros de revista. Chegou a ser convidado para ser regente de coros no Teatro Colon de Buenos Aires. Em 1927, teve as canções "O dia nasce", com Abadie Faria Rosa; "Penso em ti", com Aníbal Pacheco e Celestino Silva e "Estilização" e a modinha "Modinha brasileira" gravadas por Roberto Vilmar na Odeon. No mesmo ano, seu samba "Não quero saber" foi gravado na Odeon por Francisco Alves. Seu maior sucesso foi a canção "Deslumbramento" que recebeu letra de Raimundo Lopes e virou tema de novela de mesmo nome escrita também por Raimundo Lopes e veiculada na Rádio Nacional. Esta canção foi gravada no mesmo ano por Francisco Alves. Em 1951, teve o samba "Não tenha pena morena", parceria com o filho Mário Lago gravado por Jorge Goulart na Continental.⁵¹

3.1.5 Bento Mossurunga

O nome de Bento Mossurunga aparece no periódico do Jornal do Brasil (RJ) em 1909, dentre os 50 executantes da Orquestra de professores do Instituto Nacional de Música, regido pelo maestro Alberto Nepomuceno que também é citado como diretor do Instituto à época. (Jornal do Brasil (RJ) Ano 1909\Edição 00283 – Pág 06).⁵²

⁵⁰Almanack dos Theatros (RJ) Ano 1909/Edição 00003 – Pág. 159. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=828769&pesq=%22Antonio%20da%20Silva%20Ferreira%20Dias%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=169>> Acesso em 1 nov. 2021.

⁵¹ AZEVEDO, M. A. de (NIREZ) et al. Discografia brasileira em 78 rpm. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. VASCONCELOS, Ary. A nova música da República Velha. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1985. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/antonio-lago>> Acesso em: 05 out. 2021.

⁵²JORNAL DO BRASIL (RJ) Ano 1909\Edição 00283 – Pág 06 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&Pesq=%22Bento%20Mossurunga%22&pagfis=34802> Acesso em 5 out. 2021.

Nos periódicos encontrados na Hemeroteca da BN do Gazeta de Notícias (RJ), entre 1900 à 1919, há pelo menos 78 ocorrências com o nome de Bento Mossurunga, dessa vez como maestro de orquestra. A maioria delas são divulgações de concertos orquestrais de diversos teatros pelo Rio de Janeiro.⁵³

Sobre a biografia de Bento Mossurunga, nasceu em 06 de maio de 1879 na cidade de Castro – PR e faleceu em 23 de outubro de 1970 em Curitiba – PR. Foi compositor, regente, revistógrafo, violinista, pianista e professor.

Nasceu entre músicos (o pai e o irmão tocavam violão e as irmãs órgão) e desde pequeno aprendeu a tocar violinha sertaneja. Iniciou no piano e no violino e foi para Curitiba, onde continuou seus estudos com Adolfo Corradi no Conservatório de Belas Artes. Em Curitiba trabalhou numa loja de chapéus e frequentou o Grêmio Musical Carlos Gomes. Em 1905, sua valsa "Bela Morena" foi publicada pela revista carioca O Malho. Transferiu-se, então, para o Rio de Janeiro, onde atuou como violinista no teatro de variedades Guarda Velha. Iniciou sua carreira de regente ao ingressar na companhia do Teatro São José, em 1916, a princípio como auxiliar do maestro José Nunes e depois, com a morte deste, como diretor do teatro. Supervisionou ensaios, fez instrumentações, musicou operetas, desempenhou a função de regente em diversos teatros cariocas e casou-se com Belosina Lima. Em 1930, voltou para Curitiba, onde passou a dirigir um curso de música e a trabalhar na Sociedade Musical Renascença, além de haver fundado a Sociedade Orquestral Paranaense. Em 1946, organizou com um grupo de estudantes e músicos, a Orquestra Estudantil de Concertos, que em 1958, se transformaria na Orquestra Sinfônica da Universidade do Paraná. Em 1947, seu Hino do Paraná (1903), tornou-se o hino oficial do estado. Sua obra popular, que inclui diversos sambas, tangos, choros, entre outros, perdeu-se em grande parte.⁵⁴

Bento era filho do tabelião João Bernardes de Albuquerque e de Graciliana Reis de Albuquerque. Foi registrado com um acréscimo em seu sobrenome: 'Mossurunga' (um simples apelido). Em casa, o ambiente era muito musical, pois seu pai e seu irmão tocavam viola e violão, enquanto suas irmãs tocavam órgão. Ainda pequeno aprendeu a tocar violinha sertaneja, tendo crescido entre violeiros populares e ouvindo música produzida por escravos libertos que moravam numa colônia próxima à sua casa. Em 1895 foi para Curitiba estudar piano e violino no Conservatório de Belas Artes. Além de estudar, trabalhava numa loja de chapéus e frequentava o Grêmio Musical Carlos Gomes, tendo convivido com os compositores e músicos da época. Após um período de volta à terra natal (1897 – 1902), retornou a Curitiba e retomou seus estudos musicais, enquanto lecionava piano e apresentava-se num café-concerto. Em 1905, a revista carioca O Malho

⁵³GAZETA DE NOTÍCIAS (RJ), Período entre 1900 à 1919. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&Pesq=%22Bento%20Mossurunga%22&pagfis=17010> Acesso em 5 out. 2021.

⁵⁴ Biografia disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/bento-mocurunga>> Acesso: 05 out 2021.

publicou sua valsa *Bela morena*, o que o incentivou a mudar-se para o Rio de Janeiro, onde começou a atuar como violinista no teatro de variedades Guarda Velha. Prosseguiu seus estudos no Instituto Nacional de Música, **passando a integrar em 1907 a orquestra do Centro Musical, regida por Antônio Francisco Braga, como primeiro violino.** Sua carreira como maestro se iniciou em 1916 na companhia do Teatro São José, onde foi auxiliar do maestro José Nunes até a morte deste, quando então assumiu o cargo de diretor do teatro. No período de 1918 a 1922, Bento Mossurunga dirigiu ensaios, fez instrumentações e musicou operetas, revistas e burletas, de autores como Cardoso de Meneses, Viriato Correia e Gastão Tojeiro. Depois dessa fase, foi regente em diversos teatros cariocas, como o Lírico, o Apolo, o Carlos Gomes e o Recreio Dramático. Ainda morando no Rio de Janeiro, casou-se com Belosina Lima em 21 de setembro de 1924.⁵⁵ (Grifo nosso).

3.1.6 Candido Antonio de Assumpção

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O nome de Candido Antonio de Assumpção aparece como membro da comissão de finanças da Caixa Benificente Theatral, em assembleia de votação da nova diretoria, realizado em 4 de fevereiro de 1908. (JORNAL DO BRASIL (RJ). Ano 1908\Edição 00038 – Pág 09).⁵⁶

Aparece como pessoas presentes, em solenidade do Centro Musical realizada em 7 de Agosto de 1908 (CORREIO DA MANHÃ (RJ) Ano 1908\Edição 02580 – Pág 03).⁵⁷

3.1.7 Carlos Barromeu

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. Na publicação do jornal “O PAIZ” (RJ) de 19 de novembro de 1908 (nota de rodapé), contém a seguinte referência com o nome do músico:

Concertos

Inauguraram-se hontem á noite, no salão do Instituto Nacional de Música, os trabalhos artísticos da nova associação, fundada pelo professor Pedro de Assis, intitulada Sociedade de Música de Camara para instrumentos de

⁵⁵ Disponível: <<https://memoriasparana.com.br/bento-joao-de-albuquerque-mossurunga-tv-professor-musica-castro-parana/>> Acesso: 05 out 2021.

⁵⁶JORNAL DO BRASIL (RJ). Ano 1908\Edição 00038 – Pág 09 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Candido%20Antonio%20de%20Assump%C3%A7%C3%A3o%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=25436> Acesso em 5 out. 2021.

⁵⁷CORREIO DA MANHÃ (RJ) Ano 1908\Edição 02580 – Pág 03. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=%22Candido%20Antonio%20de%20Assump%C3%A7%C3%A3o%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=17231> Acesso em 05 out. 2021.

sopro. Genero completamente desconhecido para os fluminenses, é provável que a dificuldade maior no inicio dos concertos, seja despertar o interesse do público; mas também é certo que são taes as belezas dessa música tão variados os seus timbres, mimosos, aveludados, e tão rica a sua literatura, que vencida a primeira resistência pela tenacidade dos executantes, a concurencia acabará por estabelece-se e/ com facilidade triunfará essa feliz ideia, que vem proporcionar aos amadores da arte musical um campo completamente novo para o gozo de audições originais. Acreditamos que no principio só haverá a concurencia motivada pela curiosidade; mas esses curiosos voltarão atraídos pela simpatias do genero e então o triunfo almejado sera certo. Na simpática festa de ontem tomaram parte os Srs. Pedro de Assis, flauta; Agostinho de Gouveia e Rodolpho Medeiros, oboés; Francisco Nunes e Francisco de Carvalho, clarinetes; Rodolpho Pfeffer, Korn; **Carlos Barromeu**, Graciliano de Mello e Venancio Soares, trompas; Raymundo da Silva e Camilo de Andrade, Fagotes; José da Silva Maia, piano.

Programa:

Camilo Saint-Saens, Feuillet d'Album, oiteto, para flauta, oboé, dois clarinetes, duas trompas e dois fagotes; Pierné, Pastorale, quinteto para flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote; Charles Quef, Suíte, op. 4, para flauta, oboé, clarinete, trompa, fagote e acompanhamento de piano. Esta bela composição produziu excelente efeito e foi muito aplaudida. Na segunda parte suprimiu-se o n. 2 e executaram-se: Beethoven, oiteto, sendo de notar que o Minueto, foi um tanto lento, e o final um pouco presto, para a dificuldade do trecho. A ultima peça, de Francisco Braga, para quatro trompas, falhou em seus efeitos, sendo muito difficil para um meio em que são raríssimos os trompas solistas, e aquela composição requer quatro artista da mesma força. O concerto agradou e é de esperar que na primeira reunião dobrado seja o número dos assistentes.

(O Paiz (RJ) Ano 1908\Edição 08813 – Pág 03 – 19 de Novembro de 1908).⁵⁸

3.1.8 Cornelio Guirino de Oliveira

Não foi encontrado nenhum registro do músico nas plataformas utilizadas para pesquisa.

3.1.9 Francisco de Aguiar Mattos

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O nome do músico aparece como membro presente na solenidade de instalação definitiva do Centro Musical do Rio de

⁵⁸O Paiz (RJ) Ano 1908\Edição 08813 – Pág 03 – 19 de Novembro de 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_03&pesq=%22CARLOS%20BARROMEU%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=17970> Acesso em 5 out. 2021.

Janeiro no prédio de praça Tiradentes n. 71. (CORREIO DA MANHÃ (RJ) de 7 de Agosto de 1908).⁵⁹

3.1.10 Francisco Saliconi

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O músico aparece como executante do naipe de violinos da Orquestra da Sociedades de Concertos Symphonicos no periódico de 8 de junho de 1913 do Correio da Manhã, na seção de “Concertos”⁶⁰

3.1.11 Guilherme Matto

Não foi encontrado nenhum registro do músico nas plataformas utilizadas para pesquisa.

3.1.12 Jachinto Eleodoro da Silva Campista

Não foi encontrado nenhum registro do músico nas plataformas utilizadas para pesquisa.

3.1.13 João José de Campos

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O nome do músico aparece como membro presente na cerimônia de missa do sétimo dia da morte do maestro Anacleto de Medeiros. (O SÉCULO. Ano 1907\Edição 00311, pág. 03)⁶¹

⁵⁹Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=%22FRANCISCO%20DE%20AGUIAR%20MATTOS%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=17231> Acesso em 5 out. 2021.

⁶⁰CORREIO DA MANHÃ (RJ). 08 Junho de 1913. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=%22FRANCISCO%20SALICONI%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=14575> Acesso em 08 out. 2021. Sobre a Sociedade de Concertos Symphonicos descobrimos em pesquisa sobre, que Francisco Braga foi titular da orquestra da Sociedade de Concertos Symphonicos do Rio de Janeiro e da Orquestra do Theatro Municipal. (Concertos Sinfônicos na Escola de Música da UFRJ – Parte I _ CARDOSO, A.). Idem no periódico de 13 de outubro de 1913 do Jornal “O Paiz” na seção de “Concertos”. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=%22FRANCISCO%20SALICONI%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=19425> Acesso em: 05 out. 2021.

⁶¹Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=224782&pesq=%22Jo%C3%A3o%20Jos%C3%A9%20de%20Campos%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=1239>> Acesso em: 08 out 2021

3.1.14 João Roberto de Seixas

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O nome do músico aparece como executante de teatros líricos e grupos de câmara em variadas ocasiões.⁶²

3.1.15 Joaquim dos Santos y Sanches

Não foi encontrado nenhum registro do músico nas plataformas utilizadas para pesquisa.

3.1.16 Luiz Alves da Costa

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O nome do músico aparece em extrato da sessão do conselho administrativo do CMRJ realizado em 28 de novembro de 1908. No qual informa que foi lido ofício de Luiz Alves da Costa agradecendo os auxílios prestados pelo Centro. (JORNAL DO BRASIL (RJ) Ano 1908\Edição 00339)⁶³

“Salve, 25-8-907

Faz anos hoje o discintno professor de piston de orchestra do teatro S. José, Luiz Alves da Costa.” Fonte: Correio da Manhã (RJ) Ano 1907\Edição 04034.⁶⁴ Era músico de banda do regimento de cavallaria da brigada policial, primeiro esquadrão. (JORNAL A NOTICIA (RJ) Ano 1901\Edição 00309)⁶⁵

Um fato curioso e que foi encontrado nas pesquisas é que o músico se envolveu em uma suposta prisão como mostra a seguinte publicação:

“A proposito da noticia de uma prisão na rua Riachuelo que noticiamos sabbado, procurou-nos hoje o Sr. Luiz Alves da Costa, professor de música do cinema Chantecler, que nos pedio para declarar que se entende com elle a referida noticia”⁶⁶ (JORNAL A NOTÍCIA (RJ) Ano 1911\Edição 00095).⁶⁷

⁶²Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Jo%C3%A3o%20Roberto%20de%20Seixas%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=4777> Acesso em: 08 out 2021. Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=%22Jo%C3%A3o%20Roberto%20de%20Seixas%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br> Acesso em: 08 out 2021

⁶³Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Luiz%20Alves%20da%20Costa%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=29821> Acesso em: 08 out 2021.

⁶⁴Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=%22Luiz%20Alves%20da%20Costa%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=14234> Acesso em: 08 out 2021.

⁶⁵Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830380&pesq=%22LUIZ%20ALVES%20DA%20COSTA%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=8573>> Acesso em: 08 out 2021.

3.1.17 Norberto da Rosa

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O nome completo é Joaquim Noberto da Rosa e aparece em várias publicações que envolvia atividade militar como auxiliar de “escripta” do ministério da guerra e arquivista da escola do estado maior do Exército. (O PAIZ (RJ), Ano 1909/Edição 08926)⁶⁸

No contexto musical o que encontramos sobre Norberto foi a sua ligação com a diretoria do CMRJ, como consta a seguir:

Concertos

CENTRO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO – Sob a presidência do sr. Trajano A. Lopes, tendo como secretários os srs. Jacintho Campista e **Noberto da Rosa**, reuniram-se, hontem, em assembleia geral, 142 sócios do centro para votarem o parecer da comissão de exame de contas e eleição da nova administração.

Depois da leitura da acta da última assembléa, foi lido o parecer da comissão de exame de contas, que termina propondo um voto de louvor á directoria que finaliza sua gestão, pela honestidade e extrema dedicação com que se houve no desempenho do seu mandato. Posto em votação, foi este approved unanimemente.

Em seguida, procedeu-se a eleição para a nova administração, dando o seguinte resultado:

Presidente: maestro Francisco Braga, reeleito; vice presidente Desiderio Pagani, reeleito; 1º secretario, Trajano A. Lopes; 2º secretario Francisco Lucio Althemira; 1º Thesoureiro, Alfredo Aquino Monteiro; 2º Thesoureiro, Alberto Barra, reeleito; 1º procurador, Clarimundo Silva; 2º procurador, José Raymundo Ferreira Areco; Bibliotecário archivista, Gervásio de Castro.

Conselheiros – João Leandro Sant’Anna, José Giorgio Marrano, reeleito; Luiz Velho da Silva, Alberto R. Mattos, **Joaquim Noberto da Rosa**, Elygio Fernandes da Silva, reeleito; João Raymundo Rodrigues Junior, José Maximino Nunes, reeleito, e Ricardo Roveda. (CORREIO DA MANHÃ (RJ). Ano 1909/Edição 02866.⁶⁹

⁶⁷Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830380&pesq=%22Luiz%20Alves%20da%20Costa%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=8573>> Acesso em: 09 out 2021.

⁶⁸Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_03&pesq=%22Norberto%20da%20Rosa%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=18988> Acesso em: 09 out 2021.

⁶⁹Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&Pesq=%22Norberto%20da%20Rosa%22&pagfis=19808> Acesso em 09 out 2021.

3.1.18 Orlando Frederico

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. Aparece em resultados de exames de solfejo e canto coral do Instituto Nacional de Música (INM) nos seguintes periódicos: Jornal do Brasil (RJ) Ano 1902\Edição 00352⁷⁰ - Gazeta de Notícias (RJ) Ano 1900\Edição 00339⁷¹

Ainda sobre exames realizados pelo INM, só que desta vez no ano de 1904 e o nome do músico aparece na lista do instrumento violino. (JORNAL DO BRASIL (RJ) Ano 1904\Edição 00345)⁷²

Sobre um evento de colação de grau das turmas de “selencias”⁷³ e letras do Collegio Diocesano de São José:

“A parte concertante será abrilhantada com o concurso dos Srs professores Humberto Milano, 1º violino; Orlando R. Frederico, 2º violino; Figueiras, violoncello; Frederico de Barros, flauta; sob a direção do maestro Francisco Braga.” (JORNAL DO BRASIL (RJ) Ano 1905\Edição 00342).⁷⁴

3.1.19 Salvador Passaro

Sobre sua biografia encontramos pouquíssimas informações como por exemplo a da efetivação de naturalidade brasileira: “Foi naturalizado cidadão brasileiro o súbdito italiano Salvador Passaro.” (CORREIO DA MANHÃ (RJ) Ano 1903\Edição 00901.)⁷⁵

⁷⁰Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Orlando%20Frederico%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=5867> Acesso em: 09 out 2021.

⁷¹Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=%22Orlando%20Frederico%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=1605> Acesso em: 09 out 2021.

⁷²Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Orlando%20Frederico%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=15390> Acesso em: 09 out 2021.

⁷³ Supostamente essa grafia está se referindo ao termo “Ciências”.

⁷⁴Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Orlando%20Frederico%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=18290> Acesso em: 09 out 2021.

⁷⁵Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=%22Salvador%20Passaro%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=5069> Acesso em: 09 out 2021.

Aparece como timpanista da orquestra que executara o Réquiem de Verdi, regida pelo maestro Vincenzo Cernicchiaro num ofício fúnebre celebrado na Candelária na “intenção” dos chefes, oficiais e praças que pereceram, vítimas do dever [...]”⁷⁶

3.1.20 Venancio Augusto Soares

Não foi encontrado nenhum registro do músico nas plataformas utilizadas para pesquisa.

3.1.21 Isolina da Costa Fernandes

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. Foi integrante do coro da orquestra que realizava uma missa solene sob regência do maestro Sr. João Raymundo Rodrigues, executando o missa e credo do compositor sacro P. Giorgio.⁷⁷

A VICTORIA DOS PORTUGUEZES NA AFRICA
AS ASSOCIAÇÕES PORTUGUESAS
“TE DEUM” NA CANDELÁRIA

Aspecto do templo – A cerimônia – Pessoas presentes

[...] A orchestra, sob direção do professor João Raymundo Rodrigues e composta de 24 professores, executou a Ouvertura Festival; “Ave Maria” de Cavaliere; - Salutaris” de Raphael e Te Deum, de Montano sendo os solos cantados pelas Sras...” (o nome da cantora aparece como solista do programa).

Em um dos periódicos num relato de ato religioso o nome dela aparece como o “anjo cantor”.⁷⁸ Com isso podemos concluir que Isolina da Costa Fernandes atuava como cantora.

3.1.22 Hermogenes da Costa Cabral

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O nome do músico aparece na composição da orquestra que tocava aos intervalos do teatro no Club Fluminense. (JORNAL DO BRASIL (RJ). Ano 1904/Edição 00173)⁷⁹

⁷⁶Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_09&pesq=%22Salvador%20Passaro%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=11275> Acesso em: 09 out 2021.

⁷⁷Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Isolina%20da%20Costa%20Fernandes%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=23161> Acesso em: 08 out 2021.

⁷⁸Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Isolina%20da%20Costa%20Fernandes%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=13549> Acesso em: 09 out 2021.

3.1.23 Carlos Cordeiro da Graça

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. Aparece como membro da orquestra que toca nos intervalos do teatro sob regência do maestro Monteiro Diniz.⁸⁰

“A elite da sociedade fluminense compareceu ante-hontem ao conservatório livre de Música, onde se verificou o bem organizado concerto, em que tomaram parte abalisados professores, sob a direção do distinto maestro Leocadio Rayol.”⁸¹ O nome de Carlos Cordeiro da Graça aparece no naipe de trompas da orquestra.

3.1.24 Lino Garcia da Silva

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O nome do músico aparece como regente da banda de música na comemoração de aniversário do Club Dramático de Cascadura. (JORNAL DO BRASIL (RJ) Ano 1902\Edição 00302.)⁸²

3.1.25 Guilherme Agostinho Pereira

Sobre sua biografia não encontramos nenhuma informação. O nome do músico aparece na lista dos músicos da banda do 1º Regimento de Cavalaria do Exército que levantaram uma quantia financeira para colocação de uma lápide no túmulo do maestro Victor do Valle do qual foi mestre da banda. (JORNAL DO BRASIL (RJ) Ano 1902\Edição 00184.)⁸³

3.1.26 Olvilar Nelson de Vasconcellos

Não foi encontrado nenhum registro do músico nas plataformas utilizadas para pesquisa.

⁷⁹Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Hermogenes%20da%20Costa%20Cabral%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=14099> Acesso em: 09 out 2021.

⁸⁰Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Carlos%20Cordeiro%20da%20Gra%C3%A7a%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=4513> Acesso em: 09 out. 2021.

⁸¹Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=%22Carlos%20Cordeiro%20da%20Gra%C3%A7a%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=5761> Acesso em 09 out. 2021.

⁸²Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Lino%20Garcia%20da%20Silva%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=5539> Acesso em: 09 out. 2021.

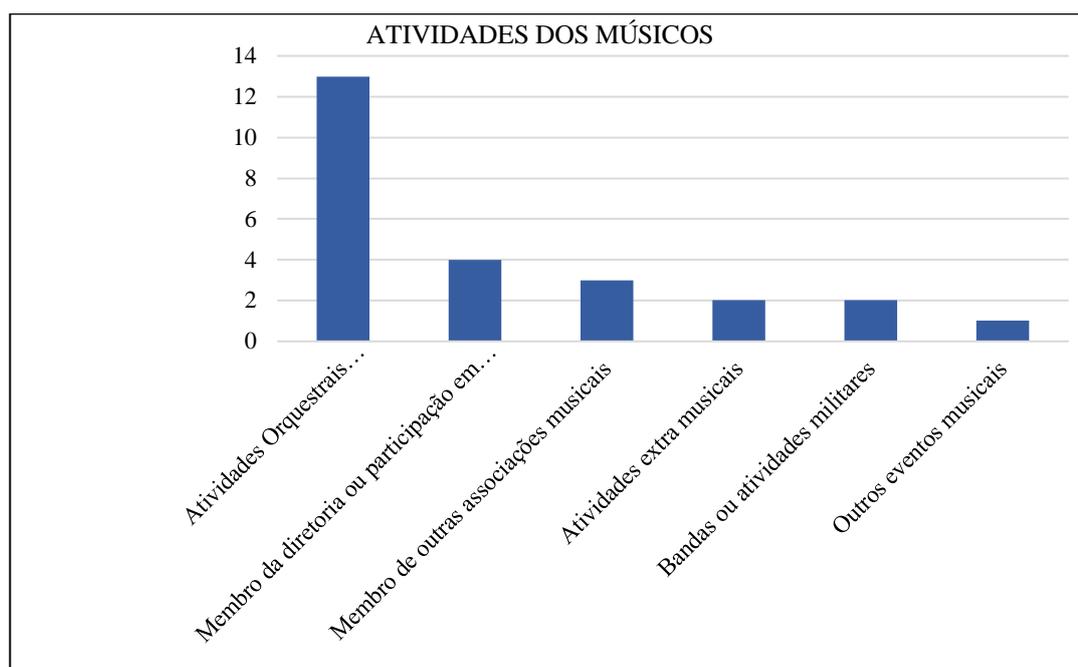
⁸³Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=%22Guilherme%20Agostinho%20Pereira%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=4806> Acesso em: 09 out. 2021

3.2 Análise geral do perfil dos músicos

Do total de 26 nomes investigados utilizando ferramentas de pesquisa *online*, em especial o acervo digital da Biblioteca Nacional, 07 desses não foi encontrado nenhum dado. Também é possível verificar que das fichas encontradas só há uma mulher, caracterizando um dado já levantado anteriormente de predominância masculina dentre os membros do CMRJ em seu surgimento.

Não foram encontrados relatos sobre a remuneração desses músicos, porém, durante a pesquisa, foi possível observar que o Centro Musical era lugar de prestígio e relações de poder entre os músicos.

Gráfico 9. Atividades majoritárias dos músicos das fichas de matrícula de 1907.
Fonte: elaboração própria.



Dividimos as atividades dos musicistas em 6 categorias, representadas no gráfico 9, o qual demonstra que a atividade orquestral, entre a regência ou a execução instrumental é a atividade de maior predominância entre os 19 músicos em que foi possível colher as informações. Vale ressaltar que nesse gráfico tiveram músicos que se enquadraram em mais de uma categoria.

Desta forma, entendemos que a música erudita de concerto era a prática predominante e principal via de trabalho dos músicos do Centro Musical em 1907, o que pode ser reforçado pelos muitos programas de concertos divulgados nos periódicos da época e ilustrados nas figuras 22, 23 e 24.

Ano 1907/Edição 00290 (1)

Deposito—RUA GONÇALVES DIAS... JACOB HEVRI

a cura de espinhas, darturos, assaduras, queimaduras. e
rpes, escoriações e todas as molestias da pelle
ARIA PAC --- RUA DOS

tographo PATHE

BEZA ARNALDO & C.
Avenida Central 147 e 149
FRENTE A'O PAIZ
Director de orchestra C. NOLI
—ARTHUR DE CASTRO
QUINTA-FEIRA 17 HOJE
da moda á 1 hora em ponto
completamente novo—Vistas
e Grande successo

RAMMA — 1ª parte — PE-
cyclista acrobatico) comico
— DRAMA PASSIONAL (a
oria da rapariga seduzida e
ida).

—Cães policiaes. Esta vista
pate nova do genero, cujo in-
il vezes superior á conhecida

PALACE-THEATRE

FOUR-O'CLOCK-CONCERT
DO
Centro Musical do Rio de Janeiro

HOJE Quinta-feira, 17 do corrente HOJE
A'S 4 HORAS DA TARDE
Intransfivel
PRIMEIRO CONCERTO
PROGRAMMA

1. SALVADOR ROSA, protophonia
C. Gome. 2. MINUETE, Arthur Na-
poleão. 3. MA BELLE QUI DANSE,
N. von Westerhout. 4. GAVOTTE, C.
Saint-Sæus. 5. RONDE D'AMOUR, N.
Von Westerhout. 6. TANNHAUSER,

COMPANHIA
Maestro

HOJE ©
Em vista do repet
devizim executar a opera

BO
o papel de MIMI

Figura 22. Jornal do Brasil (RJ). Ano 1907/Edição 00290.
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

105, Abilio
Magalhães
Augusto
de Brito
es 5\$, ano-
riada...

com o
Presiden-
anelro, o
Director
e Agri-
a funda-
praticos
bantina"
sos pon-
ramentos
ntadas á
lente

— A Associação Protectora dos Em-
pregados no Commercio comemora, em
23 do corrente, ás 8 horas da noite, em
sua séde, á rua do Hospicio o. 150, o
5º anniversario de sua fundação.

PALCOS E SALÕES

E' hoje, ás 4 horas da tarde, que se
realiza no Palace-Theatre, o 5º concerto
do **Centro Musical do Rio de Janeiro**,
cujo programma é o seguinte: *Le Nozze*
Di Figaro (Protophonia), Mozart; *Trau-*
me, R. Wagner; *Extracete Pizzicato*,
F. Thomé; *Boulade*, E. Pessard; *Ma-*
drigal, *Pauvre Berger*, *Ronde des*
P tits Bonshommes, D. de Carvalho;

6786
43479
74843
95767
430972

Ha 15 a
meira de 50
restantes de
Ha 15 de
sendo a pri
de 20\$000.
Ha 15 ce
mios, sendo
tantes de 5\$
Todos os
tem 2\$000.
(Assignad
Lopes Juni
Rodolphy

Figura 23. Jornal do Brasil (RJ). Ano 1907/Edição 00325.
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.



Figura 24. Jornal do Brasil (RJ). Ano 1907/Edição 00332.
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Algumas pistas nos deixam ainda outros achados nos jornais da época, que necessitariam de investigações futuras, como um certo “fechamento de mercado” com a predominância da regência de Francisco Braga – então presidente do CMRJ – em detrimento de outros maestros, como reclama a matéria publicada no Jornal do Brasil em 29 de dezembro de 1907: “E todos os demais regentes brasileiros sócios e contribuintes da Sociedade Centro Musical do Rio de Janeiro, devem somente aplaudir o eminente artista, seu actual Presidente?” (Jornal do Brasil. Ano 1907. Edição 00363. Hemeroteca BN). E questões sobre alinhamentos estéticos musicais, repertório sinfônico, através de programas de concerto da orquestra do Centro, abrindo novas frentes de pesquisa para o estudo orquestral brasileiro, dentre uma infinidade de temas e questões que podem emergir diante os inúmeros arquivos do Fundo documental do SindMusi.

Por fim, a presente pesquisa vem corroborar a análise realizada por Simões (2011) sobre o Centro Musical Porto-Alegrense, entidade que atuou entre 1920 e 1933, pois teria sido o CMRJ referência para a constituição de um Centro Musical no sul do país? Não só o contexto onde foram criados os dois centros se assemelha, mas também seus fins. Diz a autora:

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 (SIMÕES, 2011, p.204).

Tal qual poderíamos inferir sobre o CMRJ, a autora conclui que

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 (SIMÕES, 2011, p.206-207).

Com o exposto, é possível perceber a influência que o Centro Musical do Rio de Janeiro desempenhou nas primeiras décadas do século XX, atuando como uma instituição promotora de concertos, de ajuda beneficente a músicos associados, arregimentadora de músicos e proponente de regras para o trabalho musical, em particular a música de concerto. A preferência por tal alinhamento estético coadunava com os ideais da *Belle Époque* carioca, o que ajuda a compreender a predominância de homens brancos, além de muitos estrangeiros, em seus quadros.

4 CONCLUSÃO

O acervo do SindMusi, inserido no projeto de pesquisa em “Acervos Sediados no Estado do Rio de Janeiro” do PPGM/UNIRIO em 2019, é um fundo documental que conta parte da história da música brasileira de uma forma diferente, não apenas pelos escritos musicais, como por exemplo partituras, grafias musicais, fonogramas etc., mas também pela história e vida laboral daqueles que faziam a música acontecer, e que estavam por detrás das cortinas dos teatros. Homens e mulheres de diferentes lugares, trabalhadores, que utilizavam da arte como recurso primário ou secundário de fonte de renda.

A abordagem histórica do CMRJ aqui realizada, está baseada nas fichas de matrícula, primeiras atas de reuniões, livro “Acordes e Acordos” de Esteves (1996), sites e periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Uma análise historiográfica utilizando fontes primárias de mais de um século em grande volume que requer muito tempo e esforço, não cabendo em sua totalidade nesta pesquisa de mestrado, abrindo uma frente de pesquisa junto ao acervo do SindMusi, que claramente trará muitas discussões.

O contato inicial de pesquisa com o Acervo foi de muito trabalho e desafios para a equipe de pesquisadores que se debruçavam pela primeira vez a estes documentos. Ao encontrar fontes primárias, autógrafas, de variados músicos expoentes brasileiros do passado, nos demos conta da necessidade e importância em resgatar esses documentos para a pesquisa.⁸⁴ Desta maneira vale ressaltar uma questão pertinente levantada por Garcia (2011), do arquivo sonoro como um saber inacabado. O que o arquivo fala para nós e o quanto ele traz questões distintas pelo olhar de cada pesquisador.

Os arquivos não falam por si mesmos: refletem os interesses, as esperanças e os receios do usuário [...] (p. 193). Cada interpretação do documento, como afirma Derrida, significa no entanto um enriquecimento, uma extensão do documento. Por isso acredito no poder do documento: o documento como “reservatório de significações”, as significações estratificadas, múltiplas, ocultas na arquivização e no arquivamento, que podem ser desconstruídas e reconstruídas, depois interpretadas e utilizadas perpetuamente por gerações de usuários. Hoje lemos outra coisa nos documentos que a geração posterior à nossa, e assim por diante, *ad infinitum*. (KETELAAR, p. 202).

Para a tarefa de continuar extraindo o que o arquivo do SinsMusi nos fala dentro da percepção e interesse de cada pesquisador, foi que intervimos neste com trabalho prático de manuseio e separação na busca pela salvaguarda e criação de um critério mínimo de

⁸⁴ Vale ressaltar que os documentos do SindMusi se encontram em terceira idade do ciclo vital, como já explicado anteriormente. Ciclo este de interesse à pesquisa arquivística.

organização, tornando-o mais acessível à pesquisa. A missão de manipular esses documentos foi e continua sendo uma tarefa árdua, devido à dimensão e complexidade do acervo, mas que tem tomado forma e está avançando. O ingresso de novos pesquisadores ao PPGM com trabalhos voltados ao acervo nos anos seguintes, é resultado do trabalho iniciado por nós (Luciana Requião, Hudson Lima e por mim) em 2019, que vem crescendo e ganhando força.

Em dezembro de 2021 o projeto: “TRABALHO E MÚSICA. A formalização do trabalho no campo da música a partir do acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro/SindMusi” de autoria da professora Dra. Luciana Requião, foi contemplado através do edital: “FAPERJ nº 27/2021 – Auxílio Básico à Pesquisa (APQ1) em ICTs Sediados no Estado do Rio de Janeiro”, o qual será destinado um recurso financeiro de extrema importância para a continuidade dos trabalhos de preservação e melhorias à salvaguarda deste fundo documental.

Até então, o trabalho contava com recursos próprios do SindMusi e ações individuais da professora Luciana e demais pesquisadores, além da realização de eventos de debates como palestras, encontros, colóquios e atividades de extensão universitária contribuindo com a difusão do trabalho que vem sendo realizado no SindMusi, abrindo uma frente de trabalhos e pesquisas suscitando a emergente questão de salvaguarda dos acervos brasileiros. Sobre a função social do musicólogo Castagna (2017b, p. 02 - 03) diz:

Considerando-se o fato de que a quantidade de musicólogos e estudantes de musicologia é bastante inferior ao número de acervos musicais brasileiros, é preciso admitir que não existe mais a possibilidade de se depender exclusivamente do trabalho desses especialistas para se garantir a salvaguarda e acesso aos acervos musicais do país. A nova função do musicólogo, em relação aos acervos musicais passou a ser, nos últimos anos, a de oferecer subsídios e capacitação – presencial ou à distância – para viabilizar seu tratamento por parte dos arquivistas ou responsáveis locais, além de estimular, subsidiar ou intermediar o recolhimento de acervos musicais históricos cujos proprietários queiram doá-los a instituições custodiadoras, quando for o caso.

Como mostrado no texto, os documentos do SindMusi, após consulta e orientação do professor Dr. Paulo Castagna em palestra ao PPGM/UNIRIO (2020), se enquadram como fontes musicais, uma vez que a musicologia passa a assumir novas fontes físicas, digitais e fonográficas como objetos de estudo musicológico.

O presente trabalho buscou compreender o que foi o Centro Musical do Rio de Janeiro em seu primeiro ano de fundação, os músicos que participaram dessa ocasião e a importância

do Centro para estes. Instituição que reunia músicos, chancelava a prática musical, assegurava um caixa de beneficência e promovia concertos nos teatros do Rio de Janeiro num período de validação artística, que foi a *Belle époque* carioca.

REFERÊNCIAS:

AMPÁRO, Breno. História, Música e Trabalho: O estatuto precário do artista-trabalhador. XIX Encontro de História da Anpuh-Rio. História do Futuro: Ensino, Pesquisa e Divulgação Científica. 21 – 25 setembro. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (DIBRATE). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ATAS. 1º Livro de Atas do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907 – 1912). Fundo documental do SindMusi. Rio de Janeiro – RJ. 2022.

BELLOTO, Heloísa Liberalli. Tratamento documental – 4. Ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, 320p.

BLOMBERG, Carla. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. Música e Artes. Projeto História nº 43. Dezembro de 2011. P. 415 - 444

BOTTOMORE, Tom. *A Dictionary of Marxist Thought edited by Tom Bottomore*. Tradução autorizada da primeira edição inglesa, publicada em 1983 por Basil Blackwell Publisher Limited, de Oxford, Inglaterra. Copyright da edição em língua portuguesa. 2012: Jorge Zahar Editor Ltda.

BORGES, Renato. Musicologia em 2020: uma nova chance para revisitarmos velhas questões. Mesa Redonda: *Desafios e possibilidades da pesquisa no momento presente*. II Encontro Sergipano de Musicologia. Musicologia em tempo real: olhares sobre a pesquisa em tempos de pandemia. Palestra. 2020.

CASTAGNA, Paulo. Desafios da Gestão de Acervos Musicais. Palestra ministrada na disciplina: Seminários em Documentação e História da Música 2020.1. Encontro (Forma remota). Setembro de 2020. PPGM-UNIRIO.

_____. Possibilidades da gestão de acervos musicais históricos no Brasil da atualidade. Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes – EMHCV. Anais do I Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes, 2017a.

_____. Musicologia Histórica e Patrimônio Arquivístico-Musical. Carta do GT 03. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017b.

_____. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. Revista do Conservatório de música da UFPel. Pelotas, nº1, 2008a, p. 32 – 57.

_____. A Musicologia Enquanto Método Científico. Revista do Conservatório de música da UFPel. Pelotas, nº1, 2008b, p. 7 – 31.

COTTA, André G. O Tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais Brasileiros. 291 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Biblioteconomia. PPGCI/EB-UFGM. Belo Horizonte. 2000.

_____. e SOTUYO BLANCO, P. *Arquivologia e Patrimônio Musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

_____. Novas Considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical Brasil. *Revista*, v.7, n.2, setembro, 2011, Rio de Janeiro, p. 466-484.

_____. O tratamento da informação em documentos musicais no contexto arquivístico. *Anais do I Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes 06 e 07 de outubro de 2017*.

DUCKLES, Vincent, et alii. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v.12, p. 836-863.

_____. Vincent; PASLER, Jann. The nature of musicology. *Grove Music Online*. 31 jan. 2014. Oxford University Press. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000046710>> Acesso em 05 dez. 2020.

ENGELS, Friedrich. Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem [1876]. In: ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Obras escolhidas*. São Paulo: Alfa-Omega, s.d., v.II. 2006.

ESTEVES, Eulicia. *Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941. Supervisão e Apresentação de Sergio Cabral – Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. 136p.*

GARCÍA, Miguel. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Colección Estudios Profesionales 02 Dirección: Luis Hernández Olivera. A. La Documentación musical p. 21 – 122. (2008)

_____. A. *Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado*. v. 6 n. 11 (2011): Dossiê Etnomusicologia. *ArteFilosofia - Publicação Semestral. Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP*. ISSN: **2526-7892** (on-line).

GARCIA, Ivan. MOREIRA, Eduardo. A Categoria Trabalho em Lukács segundo a Dialética Marxista. *Labor Category in Lukács following the Marxist Dialectic*. *Revista Direito e Práx.*, Rio de Janeiro, Vol. 11, N. 02, 2020, p. 854-879.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GIANNOTTI, Vito. *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

KETELAAR, Eric. *(Dé)Construir l'archive. Matériaux pour l'Histoire de Notre Temps*, n. 82, p. 65-70, abril/jun. 2006

KONDER, Leandro. O que é dialética / Leandro Konder. São Paulo. Editora Brasiliense, 2008. 6ª reimpr. da 28ª ed. de 1981.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. Zahar. Rio de Janeiro, 1986.

LEI nº 3.857, de 22 de Dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3857.htm> Acesso 10 jun 2021.

LIMA, Hudson. O campo profissional da Música: análise preliminar sobre as primeiras atas do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1908). Comunicação. Simpósio: Patrimônio Musical Brasileiro. XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) – Campina Grande – 2020.

MARCUS, George E. Ethnography in/of The Word System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. Department of Anthropology, Rice University, Houston, Texas 77251. Annu. Rev. Anthropol. 1995.24:95-117 Copyright © 1995 by Annual Reviews Inc. All rights reserved. Downloaded from www.annualreviews.org by Universidade de São Paulo (USP) on 08/17/12. For personal use only.

MARTINS, Gabriel. Cultura Anarquista no Rio de Janeiro, Educação em espaços não formais. Rio de Janeiro 1906 a 1921. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Educação – UNIRIO). 2016.

MARX, K. O Capital - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATTOS, Marcelo Badaró. Trabalhadores e Sindicatos no Brasil. 1ª edição Editora Expressão Popular. 2009.

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

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-212.

REQUIÃO, Luciana. Fundo Documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro: um estudo exploratório a partir de documentos trabalhistas. Comunicação. Simpósio: Patrimônio Musical Brasileiro. XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) – Campina Grande – 2020a.

_____. Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa. Opus, v. 26 n. 2, p. 1-25 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2603> maio/ago 2020b.

_____. “Eis aí a Lapa...” Processos e Relação de Trabalho do Músico nas Casas de Shows da Lapa. Tese Doutorado. UFF. 2008.

SIMÕES, Júlia da Rosa. Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História – PUCRS). 2011.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Diagnóstico, estratégias, e caminhos para a musicologia histórica Brasileira. Mesa redonda: *A Musicologia no Brasil do Século XXI*. Palestra realizada durante o IV Seminário Nacional de Pesquisa em Música (SEMPEM) organizado pelo Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Música da Universidade Federal de Goiás em agosto de 2004.

TAYLOR, Diana. O Arquivo e o Repertório, Performance e memória cultural nas Américas. Traduzido por Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte, Editora UFMG. 2013.

VERMES, Mônica. A Cena Musical do Rio de Janeiro, 1890 – 1920. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/1351185/A_Cena_Musical_do_Rio_de_Janeiro_1890_1920> Acesso em: 16 fev. 2022.