

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**TESE DE DOUTORADO**

**NA PAUTA DA LEI:  
TRABALHO, ORGANIZAÇÃO SINDICAL E LUTA POR DIREITOS  
ENTRE MÚSICOS PORTO-ALEGRENSES (1934-1963)**

**JULIA DA ROSA SIMÕES**

**PORTO ALEGRE  
2016**

**JULIA DA ROSA SIMÕES**

**NA PAUTA DA LEI:  
TRABALHO, ORGANIZAÇÃO SINDICAL E LUTA POR DIREITOS  
ENTRE MÚSICOS PORTO-ALEGRENSES (1934-1963)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Benito Bisso Schmidt

**PORTO ALEGRE  
2016**

### CIP - Catalogação na Publicação

Simões, Julia da Rosa

Na pauta da lei: trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos porto-alegrenses (1934-1963) / Julia da Rosa Simões. -- 2016.  
224 f.

Orientador: Benito Bisso Schmidt.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Músicos. 2. Sindicato. 3. Legislação trabalhista. 4. Justiça do Trabalho. I. Schmidt, Benito Bisso, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À Capes, pelas bolsas de doutorado e doutorado-sanduíche, sem as quais esta tese não poderia ter sido realizada.

Ao Benito Schmidt, orientador preciso e perspicaz, instigante e animador.

Ao Esteban Buch, que tão gentilmente me recebeu em Paris, quando de meu estágio sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales.

À Sílvia Petersen e ao Flavio Heinz, pelos comentários e sugestões durante a Banca de Qualificação.

Ao Alexandre Fortes, à Clarice Speranza, à Maria Elizabeth Lucas e ao Alessandro Kerber pelas leituras generosas e pelos comentários valiosos durante a Banca de Defesa.

À Patrícia Dyonisio de Carvalho e à Mônica Renata Schmidt, pelo auxílio na pesquisa. À Kênia Werner, ao Marcello Campos e ao Leonardo Conedera, pela sempre rica troca de informações e documentos.

Ao Luís Augusto, ao Benjamim e à Dora, por tudo.

A todos que incentivaram este trabalho e o tornaram possível.

## RESUMO

A presente tese analisa o trabalho e a organização dos músicos profissionais envolvidos na criação do Sindicato Musical de Porto Alegre (posteriormente Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre), desde 1934, ano de sua primeira fundação, até o início da década de 1960, quando o exercício da profissão de músico foi regulamentado pela lei que criou a Ordem dos Músicos do Brasil (1960) e quando foi aprovada a Súmula 312 do Supremo Tribunal Federal (1963), que fixou uma importante jurisprudência para os músicos profissionais.

Procura-se mostrar como a constituição do trabalho musical no âmbito e no contexto da criação das leis trabalhistas e da Justiça do Trabalho no Brasil se caracterizou pela adoção, por parte do Sindicato dos Músicos, de meios e estratégias para buscar coletivamente estabilidade no emprego e assim escapar aos imprevistos do mercado e ao capricho dos empregadores.

**Palavras-chave:** Músicos. Sindicato. Legislação trabalhista. Justiça do Trabalho.

## ABSTRACT

This thesis examines the work and organization of professional musicians involved in the creation of the Centro Musical de Porto Alegre (later Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre), since 1934, the year of its first foundation, until the early 1960s, when the practice of the music profession was regulated by the law that created the Ordem dos Músicos do Brasil (1960) and when it was approved the Súmula 312 of the Supreme Court (1963), which set an important jurisprudence for professional musicians.

We want to show how the constitution of the musical labor in the context of the creation of labor laws and the Labor Court in Brazil was marked by the adoption of means and strategies to collectively seek stability in employment and thus escape from the vagaries of the market and the whims of the employers.

**Keywords:** Musicians. Labor Union. Labor Legislation. Labor Court.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 1:</b> A foto da Orquestra de Clóvis Mamede no Casino Farroupilha, em 1935, utilizada pelo <i>Correio Paulistano</i> em 1937 .....	74
<b>Figura 2:</b> Paulo Coelho e sua orquestra .....	142
<b>Figura 3:</b> A orquestra de Paulo Coelho em Buenos Aires, 1938 .....	142
<b>Figura 4:</b> A orquestra de Paulo Coelho, c. 1935 .....	142
<b>Figuras 5, 6 e 7:</b> Os Irmãos Gonçalves .....	143
<b>Figura 8:</b> Cartão distribuído aos fãs do Teatro Farroupilha em 1942 .....	143
<b>Figura 9:</b> Fluxograma dos Dissídios Coletivos (1942-1966) .....	174

## SIGLAS

**CDC:** Comissão de Dissídios Coletivos

**CLT:** Consolidação das Leis do Trabalho

**CRT:** Conselho Regional do Trabalho

**DRT:** Delegacia Regional do Trabalho

**IA-UFRGS:** Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**JCJ:** Junta de Conciliação e Julgamento

**JT:** Justiça do Trabalho

**MHVSL:** Museu Histórico Visconde de São Leopoldo

**OMB:** Ordem dos Músicos do Brasil

**OSPA:** Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

**Sindimus/RS:** Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul

**STF:** Supremo Tribunal Federal

**TRT:** Tribunal Regional do Trabalho

**TST:** Tribunal Superior do Trabalho

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 — OS MÚSICOS PORTO-ALEGRENSES E A LEGISLAÇÃO TRABALHISTA .....</b>	<b>36</b>
I. O Centro Musical Porto-Alegrense .....	36
II. De Centro a Sindicato .....	41
III. O Sindicato e a Legislação Trabalhista .....	50
<b>CAPÍTULO 2 — CONTROLE E REGULAÇÃO DO TRABALHO MUSICAL EM PORTO ALEGRE .....</b>	<b>62</b>
I. Em busca da exclusividade sindical .....	65
II. Rotatividade, intermitência e biprofissionalismo .....	80
III. Os “estrangeiros” e a jurisdição sindical .....	98
IV. A distribuição do trabalho .....	105
V. A regulação dos honorários .....	110
VI. Subvenção estatal .....	113
VII. Epílogo: a lógica do jogo social .....	121
<b>CAPÍTULO 3 — O SINDICATO DOS MÚSICOS E A JUSTIÇA DO TRABALHO: AÇÕES INDIVIDUAIS .....</b>	<b>123</b>
I. Raimundo Marschner vs. Rádio Difusora Porto-Alegrense .....	127
II. Antônio Gonçalves vs. Rádio Difusora Porto-Alegrense .....	131
III. Alcides Marques de Oliveira vs. Rádio Difusora Porto-Alegrense .....	145
IV. Raimundo Marschner vs. Rádio Farroupilha .....	153
V. Epílogo: artistas ou trabalhadores? .....	162
<b>CAPÍTULO 4 — O SINDICATO DOS MÚSICOS E A JUSTIÇA DO TRABALHO: DISSÍDIOS COLETIVOS .....</b>	<b>172</b>
I. Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre vs. Rádio Sociedade Gaúcha e outras .....	174

II. Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre vs. Rádio Farroupilha, American Boite e outras .....	194
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>200</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>204</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>213</b>

## INTRODUÇÃO

### I.

A presente tese analisa o trabalho e a organização dos músicos profissionais envolvidos na criação do Sindicato Musical de Porto Alegre (posteriormente Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre), desde 1934, ano de sua primeira fundação, até o início da década de 1960, quando o exercício da profissão de músico foi regulamentado pela lei que criou a Ordem dos Músicos do Brasil (1960) e quando foi aprovada a Súmula 312 do Supremo Tribunal Federal (1963), que fixou uma importante jurisprudência para os músicos profissionais.

Seu objetivo implícito, sempre no horizonte, foi evidenciar e traçar os contornos de uma ocupação pouco estudada e pouco conhecida: o viver de música no Brasil. A criação de um sindicato foi uma importante iniciativa encontrada pelos músicos da cidade de Porto Alegre no sentido de se definirem e colocarem profissionalmente no mundo do trabalho, senão como trabalhadores como os outros, pelo menos como trabalhadores entre os outros, que precisaram se unir para exigir os mesmos direitos que os demais.<sup>1</sup> Esta pode ser definida, de fato, como a perspectiva geral de análise desta pesquisa: a problemática da profissionalização no campo da música. Coube perguntar, tendo essa questão em vista, o que mudou no modo de ação dos músicos com a criação de um sindicato e, principalmente, com a adequação às especificações da legislação trabalhista da época.

A ideia de estudar esse tema surgiu (de maneira embrionária, por certo) já no início do curso de graduação em História, quando comecei a pensar a que tipo de pesquisa acadêmica gostaria de me dedicar. Como resultado final de uma disciplina sobre métodos e técnicas, elaborei um projeto de pesquisa que de alguma forma tivesse relação com minha formação anterior, como musicista. Acabei me interessando por analisar a criação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em 1950.

---

<sup>1</sup> A fórmula “sinon des travailleurs comme les autres – du moins des travailleurs parmi les autres” é da historiadora francesa Marie-Ange Rauch, que no livro *De cigarra a formiga. História do movimento sindical dos artistas intérpretes franceses (1840-1960)* faz uso de uma excelente imagem para mostrar que os artistas franceses em vias de sindicalização queriam se dissociar da pecha de “cigarras” da fábula de Esopo e se equipararem às trabalhadoras “formigas”. Cf. RAUCH, Marie-Ange. **De la cigale à la fourmi: Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)**. Paris: Éditions de l’Amandier, 2006, p. 18. (Ao longo de toda a tese, as citações em português de obras em outra língua terão sempre tradução minha, exceto quando indicado.)

Flautista com formação erudita, eu vinha tocando em vários conjuntos orquestrais locais, inclusive a OSPA, e a labuta diária do músico pela sobrevivência me dizia respeito diretamente. Resolvi debruçar-me sobre a história dessa “batalha” no âmbito da cidade de Porto Alegre e, para isso, pareceram-me inegáveis as novas possibilidades de trabalho surgidas com a fundação da nossa sinfônica.

A partir disso, graças às possibilidades de pesquisa oferecidas por bolsas de iniciação científica, comecei a pesquisar o período imediatamente anterior à formação da OSPA para entender a demanda histórica por sua criação. Acabei me dedicando então a um amplo projeto intitulado *Espaços e protagonistas da música erudita – Um capítulo da vida cultural em Porto Alegre (1897-1950)*,<sup>2</sup> em que pretendi estudar a história da prática da música erudita na cidade, a partir da criação do Club Haydn (fundado em 1897), que foi uma das primeiras orquestras eruditas de amadores da capital, até a formação da mais acabada e exitosa instituição profissional orquestral, a OSPA. Para tanto, parti de pesquisa em arquivos (de imprensa, institucionais, pessoais) e de entrevistas (pois essa história razoavelmente recente ainda podia ser construída através de depoimentos orais de músicos ativos na época ou de seus filhos), para formar um grande banco de dados ou acervo particular com vistas a futuras pesquisas de pós-graduação. Este projeto foi a matriz de um estudo monográfico de conclusão de curso, intitulado *A Sala Beethoven (1931-32): música e cultura em Porto Alegre*,<sup>3</sup> pois durante a pesquisa acabei coletando um vasto material e me entusiasmando com a história de uma sala de concertos criada em 1931, a Sala Beethoven, que abrigou recitais de Radamés Gnattali e Ernesto Nazareth, entre outros, o que me fez dedicar o trabalho a ela e a sua inserção no campo musical da cidade de sua época.

No mestrado, decidi recuar um pouco mais no tempo e me focar na década de 1920, para explorar o ambiente musical em Porto Alegre antes da explosão da rádio comercial e do advento do cinema sonoro. Acabei percebendo a importância do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933), associação profissional que manteve ações assistencialistas e previdenciárias, mas também agremiação de caráter educativo e agenciador que procurou desenvolver o gosto artístico-musical da população da

---

<sup>2</sup> Sob orientação da prof. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern e com bolsa IC/CNPq.

<sup>3</sup> SIMÕES, Julia da Rosa. **A sala Beethoven (1931-32): música e cultura em Porto Alegre**. 116 fls. Monografia (Graduação em História) – PUCRS, FFCH, Porto Alegre, 2008.

capital gaúcha através de concertos sinfônicos de música erudita.<sup>4</sup> Interessei-me pelas possibilidades de se viver de música no Brasil, as chances de profissionalização na área e procurei mapear as condições de ocupação profissional para os músicos (remuneradas ou não, estáveis ou não, exclusivas ou não), focando nas mais significativas do início do século XX: o teatro de revista, as casas de música, a gravação, o cinema e o rádio em seus primórdios. Abordei a vida do músico comum, mediano, o simples instrumentista que não necessariamente se destacava como solista ou compositor. Foquei-me na trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense com bastante detalhe e um tanto minuciosamente, dada a escassez de dados empíricos sobre a vida musical no Brasil em geral e em Porto Alegre em particular.

No doutorado, percebi que fazia algo mais próximo de uma história social do que cultural, sem desconsiderar as imbricações entre essas perspectivas de análise.<sup>5</sup> Interessei-me muito mais pelas relações sociais e seus significados para os diversos sujeitos históricos do que pelas representações culturais – mais claramente, chamavam-me a atenção muito mais os agentes históricos e suas ações sociais do que suas obras culturais (muito mais os músicos do que a música).

## II.

Muito ligada ao lazer e à arte, a música parece principalmente uma ocupação prazerosa, desvinculada de questões pragmáticas. É comum não se pensar na dimensão profissional da atividade ao se considerar a atuação dos músicos no contexto histórico brasileiro da primeira metade do século XX, mas também em qualquer período e local. A arte, e também a música, é muitas vezes vista como o inverso da vida econômica, lembrou o sociólogo Craig Calhoun, interessado por esse “mundo” tão contraditório.<sup>6</sup> Visto não ser muito conhecida a labuta diária dos instrumentistas pela subsistência, dentro ou fora de seus ambientes performáticos (palcos, salas de aulas etc.), a presente tese procurou analisar, com frequência de

---

<sup>4</sup> SIMÕES, Julia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. 262 fls. Dissertação (Mestrado em História) – PUCRS, FFCH, Porto Alegre, 2011.

<sup>5</sup> A seguir desenvolvo o porquê dessa “filiação” à história social.

<sup>6</sup> CALHOUN, Craig. “Foreword”. In: JOHNSON, Victoria; FULCHER, Jane F.; ERTMAN, Thomas (Ed.). **Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu**. New York: Cambridge University Press, 2007, p. xxii.

maneira bastante concreta e o mais perto possível das fontes, muitas vezes inéditas, os contornos de uma “profissão difícil”<sup>7</sup> ou “mais obscura”<sup>8</sup> – para citar estudos recentes sobre história das profissões artísticas. Afinal, os músicos brasileiros procuraram sim se definir e colocar profissionalmente no mundo do trabalho, tentando afastar-se das práticas do século XIX, em que a música esteve ligada sobretudo ao amadorismo e ao diletantismo doméstico: no século seguinte (especialmente a partir de 1920, no caso de Porto Alegre), os músicos buscaram participar da regulação da demografia e do mercado de trabalho de que faziam parte fundando, por exemplo, associações profissionais para negociar com os empregadores da categoria, definir as condições de concorrência com os não-sócios etc.

O universo de estudo da tese foi a prática da música urbana e secular, brasileira em geral e porto-alegrense em particular. Debrucei-me sobre a ação do músico comum, o instrumentista, e não o solista ou o compositor e o arranjador – o mesmo tipo de músico que o sociólogo Philippe Coulangeon chamou de “músico intérprete”.<sup>9</sup> Por outro lado, esse músico era remunerado por seu trabalho, fato esse que as historiadoras Deborah Rohr<sup>10</sup> e Angèle David-Guillou,<sup>11</sup> na esteira de Cyrill Ehrlich,<sup>12</sup> utilizam para defini-lo como músico profissional (não importa se amador, autodidata, popular etc.) – mesmo que esta não seja a definição que os próprios músicos da época tenham dado para si mesmos. É importante ter em mente, aliás, que o trabalho remunerado para os instrumentistas brasileiros do início do século XX esteve vinculado, acima de tudo, ao entretenimento, que acontecia principalmente em ambientes fechados. A exceção mais significativa foi o professorado, que podia

---

<sup>7</sup> GOETSCHER, Pascale; YON, Jean-Claude. Avant-propos. In: GOETSCHER, Pascale; YON, Jean-Claude (Org.). **Directeurs de théâtre – XIXe-XXe siècles**: Histoire d’une profession. Paris: Publications de la Sorbonne, 2008, p. 8.

<sup>8</sup> PISTONE, Danièle. Sociabilités musicales parisiennes: les associations créées dans les années trente. In: PISTONE, Danièle (Org.). **Musiques et musiciens à Paris dans les années trente**. Paris: Honoré Champion, 2000, p. 35.

<sup>9</sup> “Entende-se por músico intérprete o conjunto de instrumentistas, cantores, regentes de orquestra ou de coro que exercem uma atividade remunerada de interpretação musical. Encontram-se excluídos dessa definição os professores, os compositores e os arranjadores quando eles não desempenham nenhuma atividade de interpretação remunerada”, Cf. COULANGEON, Philippe. L’expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes. **Sociologie de l’Art**, 2004/3 (opus 5), p. 79, nota 1.

<sup>10</sup> ROHR, Deborah. **The Careers of British Musicians, 1750-1850**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

<sup>11</sup> DAVID-GUILLOU, Angèle. L’organisation des musiciens dans la Grande-Bretagne du XIX<sup>e</sup> siècle: vers une nouvelle définition de la profession, **Le Mouvement Social**, n. 243, 2013/2, p. 9-18.

<sup>12</sup> EHRlich, Cyrill. **The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century – A Social History**. Oxford: Clarendon Press, 1985.

acontecer tanto em escolas como em residências particulares. No quadro das chances de ocupação profissional para os músicos, naquele momento desenhavam-se oportunidades de emprego em orquestras, bandas e conjuntos variados, ou individualmente, sobretudo em locais como teatros, casas de música, cafés, cinemas, salões de baile e casas gravadoras.

Em seus empregos como instrumentistas, os músicos obtinham colocações sazonais, por exemplo, nas orquestras dos teatros e companhias de operetas, ou mais estáveis nas orquestras das salas de cinema e, mais adiante, nas rádios. Devido ao caráter impermanente ou intermitente<sup>13</sup> das contratações, precisavam construir uma carreira como um verdadeiro *patchwork* de ocupações, combinando diversos tipos de emprego para conseguirem prover sua subsistência.<sup>14</sup> Muitos podiam inclusive expandir suas atividades para além das puramente musicais (como a *performance* e o professorado, ou mesmo a composição) tornando-se editores ou vendedores de partituras e instrumentos – quando não migrando para áreas absolutamente diferentes.

Para os instrumentistas das duas primeiras décadas do século XX não havia garantias de emprego regular de fato, como certamente também aconteceu com outros trabalhadores à época; além disso, inexistia um campo configurado de atividades e o mercado se encontrava em franca transformação (por exemplo, as grandes mudanças trazidas pelo advento do cinema sonoro e falado, do fonógrafo e do rádio).<sup>15</sup> Nesse contexto, as principais fontes de insegurança empregatícia foram de variada ordem,

---

<sup>13</sup> “Intermitente” é uma palavra bastante em voga no atual mundo acadêmico francês para se analisar a condição dos artistas no mundo do trabalho (principalmente no âmbito das artes do espetáculo). Ela parece bastante adequada para se definir o tipo de trabalho dos músicos na primeira metade do século XX no Brasil, como veremos ao longo deste trabalho, sobretudo no Capítulo 2. A noção de intermitência (“alternância e imbricação de períodos de atividade e de períodos de desemprego”, cf. COULANGEON, op. cit., p. 79) é central para a análise das profissões culturais e do estatuto profissional dos artistas. Ver, para o caso francês, entre outros: MENGER, Pierre-Michel. **Les intermittents du spectacle – Sociologie du travail flexible**. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011; GRÉGOIRE, Mathieu. **Les Intermittents du Spectacle – Enjeux d'un siècle de luttes**. Paris: La Dispute, 2013. Esta discussão será retomada no Capítulo 2.

<sup>14</sup> Deborah Rohr é quem fala em carreiras *patchwork* de músicos ingleses. Apropriei-me da imagem. Cf. ROHR, op. cit., p. 120.

<sup>15</sup> Em Porto Alegre, os músicos passariam a tocar nas salas de cinema mudo a partir de 1908, com a sedentarização das exhibições (sobre os primórdios do cinema no Brasil, especialmente em Porto Alegre, ver TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908**. 421 fls. Tese (Doutorado em História) – IFCH, UFRGS, Porto Alegre, 2008.). Pelo menos a partir de 1913 há registros de gravações para discos nessa cidade, cf. VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: [s.n.], 2006, p. 31. O rádio, por sua vez, veria suas primeiras transmissões em Porto Alegre no ano de 1924, e na década seguinte, em 1934 e 1935, com a inauguração das emissoras Difusora e Farroupilha, organizaria orquestras e conjuntos musicais remunerados e estáveis, cf. FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais**. Canoas: Ed. da ULBRA, 2002, p. 153.

como a competição de outros instrumentistas e da música “mecânica”, os problemas financeiros dos teatros ou instituições contratantes, e mesmo a doença. Daí a necessidade, sentida pelos próprios agentes, de auto-organização, com a criação de associações geridas por eles mesmos, como Centro Musical Porto-Alegrense.<sup>16</sup>

Este panorama geral do ambiente de atuação do Centro Musical Porto-Alegrense, entre 1920 e 1933, serviu de gatilho para a formulação da problemática da tese aqui desenvolvida, como vimos. Em 1934, o Centro Musical foi recriado como Sindicato Musical de Porto Alegre. Este, no entanto, precisou ser dissolvido e refundado em 1935 para seguir as disposições da nova legislação à risca, pois nem todos os músicos associados eram portadores de carteira profissional, documento obrigatório, havia pouco instituído,<sup>17</sup> para os que quisessem se sindicalizar.

A partir de 1935, portanto, os músicos porto-alegrenses procuraram seguir a legislação regulatória do pós-1930, que organizou a estrutura sindical. Porém, ao contrário de outras profissões, que ao longo dessa década e da próxima também viram seu exercício profissional regulado por decretos,<sup>18</sup> a profissão de músico só viu seu exercício regulamentado pela lei 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que criou a Ordem dos Músicos do Brasil.

---

<sup>16</sup> Em países mais centrais, como a Inglaterra, um fenômeno similar se deu quase 100 anos antes, por volta de 1830. Em vez do cinema e do rádio, a edição musical e a expansão dos concertos é que levaram a uma transformação do meio musical, “abrindo as portas para uma competição cada vez mais intensa” que fez os músicos se unirem em torno de associações que defendiam seus interesses. Mesmo assim, foram “os músicos provenientes da industrialização da música” que finalmente conseguiram definir o músico profissional como trabalhador assalariado (Cf. DAVID-GUILLOU, op. cit., p. 12 e p. 18).

<sup>17</sup> Decreto 21.174, de 21 de março de 1932, regulamentado pelo decreto 21.580, de 29 de junho de 1932, e alterado pelo decreto 22.035, de 29 de outubro de 1932 (Cf. BIAVASCHI, Magda B. **O direito do trabalho no Brasil, 1930-1942**: a construção do sujeito de direitos trabalhistas. São Paulo: LTR; Jutra, 2007, p. 186-187).

<sup>18</sup> Decreto 20.377, de 8 de setembro de 1931, regulou o exercício da profissão de farmacêutico; decreto 19.408, de 18 de novembro de 1930, criou a Ordem dos Advogados do Brasil, cujos regulamentos foram consolidados pelo decreto 22.478, de 20 de fevereiro de 1933; decreto 23.196, de 12 de outubro de 1933, regulou o exercício da profissão de agrônomo; decreto 23.569, de 11 de dezembro de 1933, regulou as profissões de engenheiro, arquiteto e agrimensor; decreto 24.693, de 12 de julho de 1934, regulou o exercício da profissão de químico; decreto-lei 7.955, de 13 de setembro de 1945, instituiu os Conselhos de medicina. Cf. COELHO, Edmundo C. **As profissões imperiais**: medicina, engenharia e advocacia no Rio de Janeiro, 1822-1930. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 28.

### III.

Definida a problemática inicial da tese como a da profissionalização no campo da música, é preciso apontar a necessidade de ampliar-se o conceito de profissionalização para categorias afastadas das definições ideal-típicas, como é o caso das ocupações artísticas, para que também se possa estudar as formas de auto-organização que tais categorias colocam em prática, bem como sua capacidade de erigir e fazer respeitar barreiras para a entrada em seu campo de atividade, ou suas estratégias no que concerne ao mercado, à concorrência e à liberdade profissional. Note-se, além disso, que o termo “profissionalização” é utilizado aqui para designar um fenômeno histórico e concreto de desenvolvimento da organização profissional de uma dada atividade. Inspiro-me na socióloga Gisèle Sapiro para não me aprofundar nas críticas intestinas da sociologia ao termo.<sup>19</sup>

Apesar de não estar lidando com grupos profissionais no sentido estrito (as ditas profissões liberais), reporte-me a definições canônicas que, além da dimensão teórica dos saberes e práticas transmitidas e formalizadas no quadro de um ensino especializado, elencam como “propriedades profissionais” a constituição de associações profissionais e o conjunto de operações de monopolização do controle da entrada no mercado de trabalho e do andamento das carreiras.<sup>20</sup> Assim, analisarei a trajetória do Sindicato Musical como um grande processo de profissionalização, no sentido de busca por “jurisdição em termos de competição pela *propriedade* do problema e pela *responsabilidade* por sua solução”.<sup>21</sup>

Além disso, apesar do exercício da profissão musical não contar (até os dias de hoje, diga-se de passagem) com mecanismos básicos de exclusão ou fechamento do mercado de prestação de serviços profissionais quando da ausência de credenciamento educacional, isto é, quando da ausência da posse do diploma de nível superior, é importante observar que no mesmo ano de fundação do Sindicato Musical de Porto Alegre (1934) ocorreu um reconhecimento da competência teórica dessa disciplina com a encampação do Conservatório de Música do Instituto de Belas-Artes da cidade

---

<sup>19</sup> SAPIRO, Gisèle. Les professions intellectuelles entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie. **Le Mouvement Social**, n. 214, jan.-mar. 2006, p. 5.

<sup>20</sup> Ver, a esse respeito, estudos clássicos como o de WILENSKY, Harold. The professionalization of Everyone? **American Journal of Sociology**, vol. 70, n. 2, sep. 1964, p. 137-158; e o de FREIDSON, Eliot. **Renascimento do Profissionalismo: teoria, profecia e política**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: EDUSP, 1998. (Clássicos, 12).

<sup>21</sup> COELHO, op. cit., p. 65.

pela Universidade do Rio Grande do Sul. Foi este um movimento de consagração escolar e institucional da música (especificamente a erudita), e cabe perguntar se não se tratou de um instrumento de legitimação prévio ao reconhecimento do estatuto profissional – parte do grande processo de profissionalização buscada pelos músicos neste período. A institucionalização do ensino, sancionando a complexidade das aptidões exigidas aos músicos, reforçaria a profissionalização do mercado de emprego (limitando a concorrência dos músicos amadores, mas por outro lado aumentando o número de candidatos a uma carreira plenamente profissional). Infelizmente, não se teve fôlego para abordar aqui esse tema, que, com as fontes adequadas, poderia render um interessante estudo.

Por outro lado, falar em músicos como profissionais envolve o conhecimento de certas especificidades de seu ofício. Diversas são as competências e qualidades exigidas pelo tipo de trabalho não-alienado desempenhado pelo músico.<sup>22</sup> Este se movimenta entre dois mundos, sendo artista – criando, interpretando –, mas também trabalhador – vendendo sua força de trabalho no mercado.<sup>23</sup> Sua atividade não pode ser definida como mero lazer, apesar de muitas vezes seguidamente prazerosa e muitas vezes sem fins lucrativos, mas também escapa à categorização usual de trabalho remunerado, pois nem sempre o critério econômico é suficiente para diferenciar o amador do profissional. Aliar arte e profissão parece constituir um desafio e uma ambiguidade, tanto para os analistas da matéria quanto para seus protagonistas.<sup>24</sup>

O sociólogo Eliot Freidson sugeriu que, para podermos considerar a atividade artística uma profissão, deveríamos ir além de uma definição que levasse em conta apenas critérios econômicos, “definição por muito tempo dominante, a ponto de nos cegar sobre o alcance teórico da prática contemporânea das artes”.<sup>25</sup> Seria melhor considerar a profissão como “um empreendimento humano organizado visando ao cumprimento de tarefas especializadas às quais se reconhece um valor social”. Tratar-

---

<sup>22</sup> No sentido da ideia marxista clássica de que esse trabalhador não se encontra alienado do produto final de seu trabalho.

<sup>23</sup> Este foi, a propósito, o foco do primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado, em que me debruço sobre as especificidades do “ser músico”, que colocam esse profissional numa posição ambígua e desafiadora, entre artista/artesão e trabalhador/profissional. Cf. SIMÕES (2011), op. cit.

<sup>24</sup> Ver, por exemplo: FREIDSON, Eliot. Les professions artistiques comme défi à l’analyse sociologique (Traduit de l’américain par J.-C. Chamboredon et P.-M. Menger). **Revue française de sociologie**, vol. 27, n. 27-3, 1986, p. 431-443.

<sup>25</sup> Ibid., p. 442.

se-ia do exercício de uma “competência especializada dentro da divisão do trabalho”,<sup>26</sup> ou, conforme apontado por Norbert Elias, de uma função social especializada.<sup>27</sup>

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

- 1) músicos dominam um corpo de conhecimento especializado e técnicas, mas não são exigidos a completar um treinamento *padronizado*; 2) eles fracassaram em assegurar um monopólio legal sobre o campo da *performance* através da exigência de teste e licenciamento de graduados; e 3) eles têm autonomia limitada: precisam rigorosamente coordenar seu tocar sob a direção de um regente, e a função de sua *performance* é muitas vezes controlada pelo cliente.<sup>28</sup>

Para os autores, o sucesso em música poderia ser “medido através de habilidades facilmente observáveis, não através de certificação de conhecimento”, conforme atestado pelo fato de um diploma não ser pré-requisito para a entrada em orquestras. Assim, “em sua ênfase em habilidades observáveis, a música revela sua essencial orientação de ofício: fazer é mais importante do que saber”.<sup>29</sup> Ao contrário de uma formação como a de historiador, por exemplo, cujo aprendizado “compreende exposição a uma ampla variedade de pontos de vistas teóricos concorrentes, treinamento em pensamento independente e em métodos de pesquisa para que o estudante possa criticamente avaliar o trabalho de seus professores e colegas”, a formação do músico estaria baseada num aprendizado de artífice/artesão, ou seja, na “habilidade manifesta de copiar a *performance* do professor: análises críticas das tradições do ofício são desencorajadas, e consentimento mútuo dos procedimentos é a base na qual uma lealdade é estabelecida”.<sup>30</sup> Claro que esse não é o caso no ensino de pós-graduação em música, em que se procura colocar o seu estudo mais próximo das

---

<sup>26</sup> FREIDSON (1986), op. cit., p. 440.

<sup>27</sup> ELIAS, Norbert. Estudos sobre a gênese da profissão naval. Tradução de Sérgio Benevides. In: ELIAS, Norbert. **Escritos & ensaios, 1: Estado, processo, opinião pública**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 89.

<sup>28</sup> FREDERICKSON, Jon; ROONEY, James F. How the Music Occupation Failed to Become a Profession. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 21, n. 2, dez. 1990, p. 191.

<sup>29</sup> Ibid., p. 198.

<sup>30</sup> Ibid., p. 197.

demais áreas acadêmicas, mas em linhas gerais o ensino musical continua dependendo de observação direta e trabalho sob a batuta de um mestre.

Ao contrário de outras profissões, que adotaram os valores do universo nascente do capitalismo industrial, isto é, “conhecimento objetivamente mensurável”, a ocupação musical “se fiou em valores do universo simbólico antigo sem adotar os valores do novo. Por isso, ao longo do tempo a ocupação musical foi sendo percebida como antiquada e mais elitista que as profissões porque fazia uso de valores que tinham perdido sua plausibilidade”.<sup>31</sup> Trata-se de uma boa explicação para o fenômeno: a música erudita sempre foi tachada de elitista, talvez pelo fato de que para ser um músico erudito não basta escolher entre a universidade federal ou particular e seguir o curso até o fim, como é o caso de medicina e direito, por exemplo, que, nesse sentido, têm um acesso mais democrático (pois qualquer um pode, teoricamente, entrar no curso e completá-lo).<sup>32</sup> Para se fazer música erudita é quase preciso preencher no mínimo um pré-requisito fundamental: o aprendizado de um instrumento desde a infância. Historicamente, a educação e a certificação em música seguiram um caminho diferente das demais profissões, pois não passaram a depender de treinamento formal específico e unificado, e de certificação de competência, continuando a se basear em modelos de poder e prestígio. Em outras palavras: “Enquanto as profissões se baseavam em controle estatal, licenciamento, certificação e treinamento padronizado para asseverar suas ideologias, a música se baseava quase que exclusivamente em esteticistas, compositores, romancistas e filósofos para criar um público em busca de satisfação estética”.<sup>33</sup>

A música seria uma semiprofissão para alguns autores, portanto, basicamente por possuir características tanto de ofício quanto de profissão. Seu fracasso em se autonomizar viria, sobretudo, do fato de não conseguir constituir um monopólio sobre sua prática. E esse fracasso justamente “ajudaria a explicar a confusão contemporânea sobre o incerto *status* da música enquanto profissão”.<sup>34</sup> Falar em fracasso, no entanto, é fazer uso de uma expressão um tanto forte, como se houvesse culpa por parte dos músicos pelo fato de a música não ter se tornado uma profissão, pressupondo-se que esse seria o horizonte ideal a ser alcançado. O *status* incerto de que ela goza enquanto

---

<sup>31</sup> FREDERICKSON; ROONEY, op. cit., p. 200.

<sup>32</sup> Não entrarei, aqui, em debates sobre as condições financeiras da família, a escolaridade dos pais etc.

<sup>33</sup> FREDERICKSON; ROONEY, op. cit., p. 202.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 203.

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

Outros sociólogos, no entanto, vão mais além e simplesmente não consideram algumas especializações em música como atividades profissionais. Jack Kamerman, por exemplo, fez uma análise segundo a qual a regência (a atuação do maestro) não constituiria uma profissão, apenas uma ocupação. Isso porque se trataria, em primeiro lugar, de um trabalho “sujeito quase que exclusivamente à avaliação externa”,<sup>35</sup> ou seja, feita por não-músicos (público, crítica, empregadores e empresários). Em segundo lugar, porque um regente nunca precisaria “convencer ninguém de que o licenciamento de seu ofício é crucial para o bem-estar da sociedade em geral ou de qualquer grupo em particular”.<sup>36</sup> Trata-se do argumento de que nenhum maestro jamais foi, nem jamais será (presume-se!), preso por reger sem licença. O mais importante para definir a regência como uma não-profissão, no entanto, seria o fato de que, apesar de haver ensino formal de regência em conservatórios e universidades, o aprendizado continuar acontecendo, como em outros ofícios, sobretudo através da relação mestre-aprendiz com um regente experiente, com intenso treinamento prático.<sup>37</sup>

Um interessante estudo sociológico sobre a estrutura organizacional de orquestras sinfônicas, por outro lado, sugeriu que os músicos destas se proletarizaram a partir do fim do século XIX: “[o] músico começou esse processo como um empresário independente (no jargão musical, um *freelancer*) e, na maioria dos casos, acabou sendo assimilado à classe trabalhadora, vendendo seu trabalho àqueles que

---

<sup>35</sup> KAMERMAN, Jack B. Symphony Conducting as an Occupation. In: KAMERMAN, Jack B.; MARTORELLA, Rosanne (Org.). **Performers & Performances** – The Social Organization of Artistic Work. Massachusetts: Bergin & Garvey, 1983, p. 52.

<sup>36</sup> Ibid., p. 50.

<sup>37</sup> Ibid., p. 45.

têm (ou têm acesso) ao capital”.<sup>38</sup> Grandes orquestras que antes funcionavam como cooperativas de músicos, como a New York Philharmonic (fundada em 1842), abriram mão do controle que tinham sobre si mesmas em troca da estabilidade financeira proporcionada por patronos (os conselhos diretivos ou *board of directors*): os músicos então se tornaram simples empregados.<sup>39</sup>

Falar em músicos como proletários pode trazer à mente a analogia entre a fábrica e a orquestra (que no século XIX chegava a ter mais de cem integrantes). O historiador Lewis Mumford explicou por que a orquestra sinfônica do Oitocentos seria a contraparte ideal da sociedade industrial:

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

Aqui, pois na constituição da orquestra, estava o modelo ideal da nova sociedade. Esse modelo foi adquirido pela arte antes de ser abordado pela técnica. [...] Tempo, ritmo, tom, harmonia, melodia, polifonia, contraponto e mesmo dissonância e atonalidade foram todos utilizados livremente para criar um novo mundo ideal, onde o trágico destino, os desejos sombrios, os heroicos destinos dos homens poderiam ser entretidos mais uma vez. Limitados por suas novas rotinas pragmáticas, dirigidos pela feira livre e pela fábrica, o espírito humano ascendeu a uma nova supremacia na sala de concerto.<sup>40</sup>

Divisão do trabalho, alienação, eficiência. Estes seriam os atributos da nova ordem vivida pelos músicos, sobretudo os que tocassem em orquestras sinfônicas a partir do século XIX. Note-se que o historiador Reginald Nettel, ao analisar a trajetória de músicos bem-sucedidos no livro *The Orchestra in England*, afirmou que a fronteira

---

<sup>38</sup> COUCH, Stephen R. Patronage and Organizational Structure in Symphony Orchestras in London and New York. In: KARMERMAN, Jack B. & MARTORELLA, Rosanne (Org.), op. cit., p. 111.

<sup>39</sup> COUCH, op. cit., p. 114.

<sup>40</sup> MUMFORD, Lewis. **Technics and Civilization**. New York, 1934, p. 202-203. *Apud* SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001, p. 157-158.

entre música como profissão e música como negócio começou a desaparecer.<sup>41</sup> Ele se referia aos primórdios de um âmbito a ser levado em conta fortemente, sobretudo a partir do século XIX: o mundo dos negócios. Nesse sentido, estudiosos (historiadores, musicólogos, sociólogos) se preocuparam em analisar de que maneira os músicos se comportaram e comportam também enquanto empreendedores dedicados a carreiras *freelance*, por exemplo, ou enquanto trabalhadores independentes de patrões ou instituições.<sup>42</sup> A título de exemplo, basta mencionar aqui que o músico seguidamente precisou dividir-se entre várias atividades: instrumentista, compositor, arranjador e, acima de tudo, professor. Em todas, necessitou ser oportunista, no sentido de que desenvolveu a habilidade de perceber oportunidades e tirar vantagem delas. Caso contrário, poderia colocar em risco seu modo de vida. No século XIX, a “economia musical” começou visivelmente a mudar, sendo que “as principais fontes de mudança viriam de avanços técnicos na construção de pianos e na impressão de partituras, e da expansão de estratégias de negócio e *marketing* para vendê-los”.<sup>43</sup> Ao mesmo tempo, surgiu a crítica a esse mundo do negócio musical (constituindo em si uma “dimensão essencial do próprio comércio”), junto com a distinção entre a música séria e a música ligeira, em grande parte contra a natureza altamente comercial da impressão de partituras para amadores pianistas, em oposição ao elevado reino da “música pura”.<sup>44</sup>

No século seguinte, o reinado dos amadores do período anterior começou a ruir (um dos fatores que contribuiu para isso foi o surgimento da gravação).<sup>45</sup> A profissionalização dos músicos se tornou comum, e o crítico musical norte-americano Edward Rothstein resumiu o novo panorama em seu país: “A música se tornou, dizendo de maneira simples, um negócio”.<sup>46</sup> No Brasil o mesmo aconteceu, em especial graças ao grande alcance das rádios e, depois, dos programas musicais das

---

<sup>41</sup> NETTEL, Reginald. **The Orchestra in England: A Social History**. London: J. Cape, 1956, p. 95, *apud* ROHR (2001), op. cit., p. 152.

<sup>42</sup> Cf. WEBER, William. “The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914”. In: WEBER, William (Org.). **The musician as entrepreneur, 1700-1914: managers, charlatans, and idealists**. Bloomington: Indiana University Press, 2004, p. 3-24.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>45</sup> A esse respeito, ver KATZ, Mark. **Capturing sound: how technology has changed music**. Berkeley: University of California Press, 2004; e também ECO, Umberto. *La musique et la machine*. Traduit de l'italien par Jeanne Imhauser. **Communications**, vol. 6, n. 6, 1965, p. 10-19, para quem o disco começa a tornar o estudo musical compulsório do século XIX dispensável, fazendo com que o “executante amador, a jovem de boa família que toca piano em casa, desapareçam”.

<sup>46</sup> ROTHSTEIN, Edward. *The New Amateur Player and Listener*. In: PEYSER, Joan (Org.). **The Orchestra: a Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations**. Milwaukee: Hal Leonard, 2006 [1986], p. 529.

televisões. Talvez não seja possível fazer a mesma comparação em relação à formação dos músicos daqui e de lá, mas um caminho semelhante parece ter sido trilhado, se levarmos em conta as seguintes palavras de Rothstein: “os músicos não são jovens senhoritas elegantemente se divertindo com a última sonata para piano, mas jovens refinados graduados em nossos melhores conservatórios”.<sup>47</sup>

Dadas as peculiaridades da condição do músico e de seu ofício, portanto, esta tese enfatizou o caráter profissional da atividade musical, inserindo-a numa “linhagem trabalhista” (bastante esquecida quando se considera a música enquanto arte), bem como procurou destacar os sinais de diferenciação da condição do músico em relação aos demais trabalhadores.

#### IV.

Como se pode ver, este trabalho procurou se filiar a uma história social (de viés cultural) com caráter sociológico. Um guia que influenciou conceitualmente a delimitação da problemática do presente estudo, portanto, foi a obra de Pierre Bourdieu.<sup>48</sup> Acredito que com a fundação do Sindicato Musical de Porto Alegre (e, antes dele, do Centro Musical Porto-Alegrense) os músicos locais fizeram uma importante tentativa para se firmarem enquanto categoria, ou, usando as palavras do referido sociólogo, enquanto “corpo de produtores de bens simbólicos”, em busca da formação de um “público de consumidores”, procurando o aval de “instâncias de consagração” e de “instâncias de difusão”.<sup>49</sup> Não se trata de um campo artístico autônomo, vale enfatizar (ao menos no caso brasileiro), capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção quanto no consumo de seus produtos: estamos falando de um episódio que ajuda a esclarecer a história da proverbial dificuldade de existência

---

<sup>47</sup> ROTHSTEIN, op. cit., p. 530.

<sup>48</sup> BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; \_\_\_\_\_. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

<sup>49</sup> BOURDIEU (2007), op. cit., p. 99-181.

desse campo em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e no Brasil.<sup>50</sup> Não utilizarei, portanto, a palavra “campo” ao longo do trabalho: a questão relevante parece-me ser entender a música como um espaço de carreiras e estratégias. Daí a ênfase, aqui, no esforço de auto-organização dos músicos porto-alegrenses, para além da existência consolidada ou não de um campo. Por outro lado, interessou sim analisar o tipo de relações existentes com as demais esferas sociais, ou outros campos, bem como de que maneira os músicos examinados mobilizaram seus capitais de relações sociais. “Como Bourdieu conhecidamente descreveu”, lembrou o sociólogo norte-americano Craig Calhoun, “a ideia de que o mundo da arte é o reverso do mundo econômico revela não uma ausência de interesses estratégicos e até mesmo econômicos da arte, mas uma oposição sistemática entre as capacidades de mobilizar capitais culturais e capitais econômicos”.<sup>51</sup> Por outro lado, o esforço de auto-organização dos músicos porto-alegrenses também pode ser encarado como uma estratégia dos mesmos, no sentido de que eles colocaram em prática seu conhecimento da lógica do “jogo social” específico em que viveram – às vezes obedecendo-a de modo mecânico e, outras, agindo de acordo com seus interesses mas “mantendo as aparências de obediência às regras”, conforme já apontado por Bourdieu.<sup>52</sup> Essa noção de estratégia pode ser complementada pelo uso que Giovanni Levi fez da palavra, vendo-a como uma possibilidade de utilização, resistência e transformação das normas sociais.<sup>53</sup> Assim, as noções de trajetória e estratégia criaram um ponto de vista que me permitiu acompanhar de maneira minuciosa a participação de um grupo ou de indivíduos no interior de uma esfera de atividade.

Além da obra de Bourdieu, interessei-me pelo uso que o historiador francês Christophe Charle fez das ideias e do vocabulário bourdieusianos em alguns de seus estudos, que oscilam entre história social, história cultural, história comparada e história das elites.<sup>54</sup> Charle utilizou o método prosopográfico para obter dados mais

---

<sup>50</sup> De fato, Bourdieu usa a noção de “autonomia relativa” ao falar do campo artístico, pois nenhum campo é totalmente autônomo (seus atores vivem em vários campos ao mesmo tempo). Por outro lado, nenhum campo é totalmente heterônomo (submetido somente a determinações externas).

<sup>51</sup> CALHOUN, op. cit., p. xxii.

<sup>52</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 81.

<sup>53</sup> LEVI, Giovanni. **A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII**. Tradução de Cynthia Marques de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 45.

<sup>54</sup> CHARLE, Christophe. Opera in France, 1870-1914: Between nationalism and foreign imports. In: JOHNSON et al, op. cit., p. 243-266; CHARLE, Christophe. Les directeurs de théâtre à Berlin et à Vienne, essai de comparaison avec Paris (vers 1860–vers 1900). In: GOETSCHER, P.; YON, J.-C.

quantitativos (mas também qualitativos) que facilitassem o trabalho de pesquisa sobre o contexto social, político ou ideológico em seus estudos, e que permitissem uma exploração estatística de suas variáveis – foi nesse sentido que sua obra serviu como uma chave de leitura para os dados que fui coletando ao longo da pesquisa.

Muito mais que a obras de Bourdieu e Charle, porém, as pesquisas que guiaram de fato minha análise das fontes foram os livros da historiadora francesa Marie-Ange Rauch, sobre a história do movimento sindical dos artistas franceses, e do sociólogo francês Mathieu Grégoire, sobre a luta dos artistas do espetáculo francês para viverem de seu ofício.<sup>55</sup> Esses trabalhos foram os primeiros, no âmbito do levantamento que realizei (haverá outros, sem dúvida), que de fato se equipararam (qual não foi minha alegria ao descobri-los) não apenas a minha problemática como também a minhas fontes básicas (documentos de sindicatos musicais, assim como livros de atas e estatutos). Ao lado deles, o sociólogo franco-argentino Esteban Buch me possibilitou acompanhar os detalhes e os meandros de uma pesquisa histórico-político-músico-sociológica em progresso, que, apesar de bastante distinta da minha, muito ajudou a me fazer avançar na formulação de questões e a me libertar de amarras conceituais, dando livre curso à narrativa.<sup>56</sup>

Além disso, muito me interessou explorar e aprofundar a análise do que alguns chamaram de “história das profissões” ou “sociologia das profissões”, bem como a grande temática da regulação ocupacional. A música não seguiu o caminho das chamadas “profissões” (na acepção anglo-americana do termo), no sentido de não ser plenamente autônoma e autorregulada, e de não ter sido uma “ocupação que assumiu uma posição dominante na divisão do trabalho e, assim, obteve sucesso ao controlar e determinar a essência do próprio trabalho”, como é o caso da medicina, amplamente estudada por Eliot Freidson.<sup>57</sup> Mesmo assim, viver de música poderia ser considerada

---

(Org.), op. cit., p. 185-206; CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>55</sup> RAUCH, op. cit. e GRÉGOIRE, op. cit.

<sup>56</sup> O livro que Esteban Buch estava escrevendo ao longo do ano que em acompanhei seus seminários na EHESS, em Paris, ainda não ficou pronto, mas um bom exemplo da riqueza e criatividade de seu trabalho pode ser encontrado em BUCH, Esteban. L'Orchestre de Paris et Daniel Barenboim dans l'Argentine du Général Videla (1980): la musique et le silence de la mort. **Relations internationales**, 2014/1, n. 156, p. 87-107. Ou em: \_\_\_\_\_. **L'affaire Bomarzo: Opéra, perversion et dictature**. Traduit de l'espagnol par l'auteur. Paris: EHESS, 2011.

<sup>57</sup> FREIDSON, Eliot. **Profissão médica: um estudo de sociologia do conhecimento aplicado**. Tradução de André de Faria Pereira Neto e Kvieta Brezinova de Moraes. São Paulo: UNESP; Porto Alegre: SIMERS, 2009.

uma ocupação com aspirações a um status profissional: as fundações do Centro Musical e do Sindicato Musical, em Porto Alegre, são indicadoras da vontade dos músicos locais de se oporem aos amadores, de se autorregular e protegerem, constituindo um certo tipo de monopólio. Afinal, como bem observado por Edmundo Campos Coelho, em estudo sobre as profissões que se constituíram durante o Império no Brasil (medicina, engenharia e advocacia), “muito do que as lideranças e as elites profissionais fazem ou deixam de fazer repercute sobre as demais profissões, frequentemente com efeitos profundos”.<sup>58</sup> Isso significa, por exemplo, que o estudo da profissão musical requer atenção para o que ocorreu em outras profissões como elementos constitutivos de seu ambiente institucional. Nesse sentido, a análise de Felipe Almeida Vieira sobre a luta dos médicos pela regulamentação profissional no Rio Grande do Sul durante a década de 1930 precisa ser citada.<sup>59</sup> Médicos, engenheiros e advogados buscaram reconhecimento que os distinguisse, respectivamente, de rábulas, mestres-de-obras e curandeiros ou charlatães. Músicos profissionais também procuravam se distinguir de amadores e, à falta de mérito visível e sabedoria específica, empenhavam-se em obter regulamentos e estatutos que lhes garantissem mercado exclusivo e deferência social. Conforme apontou Freidson, “quase todos os grupos ocupacionais, conscientes de sua situação, de tempos em tempos, se auto-intitulam ‘profissionais’ para fazer um agrado a si próprios ou para tentar persuadir os outros de sua importância”.<sup>60</sup>

Procurei justamente localizar e compreender as dificuldades encontradas pelos músicos neste processo e os conflitos decorrentes. Em linhas gerais, analisei a luta de indivíduos para conseguirem se estabelecer numa profissão de maneira digna e justa, enfatizando os recorrentes ajustes com a configuração social da época. O período de surgimento do Sindicato Musical de Porto Alegre coincidiu, afinal, com importantes mudanças sociais – seja no âmbito trabalhista (sindicalização, promulgação de parte significativa da legislação trabalhista, criação da Justiça de Trabalho, etc.), seja no âmbito da própria vida musical (com a disseminação da gravação, do disco, do cinema sonoro, do rádio, bem como do ensino de música) –, que a meu ver foram definidoras da maneira como a profissão de músico se desenvolveu.

---

<sup>58</sup> COELHO, op. cit., p. 64-65.

<sup>59</sup> VIEIRA, Felipe Almeida. “**Fazer a classe**”: identidade, representação e memória na luta do Sindicato Médico do Rio Grande do Sul pela regulamentação profissional (1931-1943). 221 fls. Dissertação (Mestrado em História) – UFRGS, IFCH, Porto Alegre, 2009.

<sup>60</sup> FREIDSON (2009), op. cit., p. 23-24.

Por fim menciono minha tentativa de filiar este estudo ao que se passou a chamar de História Social da Música, uma área de estudos que vem apresentando importantes análises. Obras citadas acima, como *The Careers of British Musicians*, de Debora Rohr, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century – A Social History*, de Cyril Ehrlich, e *The Musician as Entrepreneur*, organizada pelo historiador americano William Weber, são inspiradoras. A primeira autora, aliás, apontou na introdução de seu livro algo que acabei utilizando como diretriz para a minha pesquisa:

[P]ara se estudar o contexto social da música é necessário primeiro considerar os músicos que criavam música e tomavam decisões sobre a vida musical – seus objetivos econômicos, sociais, profissionais e artísticos, e as condições culturais e materiais sob as quais esses objetivos foram perseguidos.<sup>61</sup>

Através de Rohr reafirmo meu interesse, portanto, nos agentes históricos e em suas ações sociais. Essa historiadora mostrou que os músicos profissionais britânicos gozavam de um status social complexo e ambíguo, que não necessariamente se enquadrava nas categorias sociais existentes. A profissão do músico emergiu, no fim do período estudado por ela (segunda metade do século XIX), na forma de “fragmentos”, sendo que cada uma das partes dessa fragmentada profissão (professores, pianistas, instrumentistas, maestros, compositores, por exemplo) ciosamente procurava resguardar seu próprio status e respeitabilidade, inclusive em relação aos demais colegas de profissão.

Esta tese de doutorado pretendeu, assim, colaborar para iluminar a incompleta imagem histórica que se faz do músico no Brasil, e apesar de ser apenas uma pequena parcela de uma grande paisagem onde se desenvolveram as carreiras e percepções de músicos de diferentes especialidades e *backgrounds*, buscou delinear o contexto musical brasileiro com foco em Porto Alegre a partir de meados da década de 1930. Assim, em vez de pensar os músicos como “meros subordinados” ou como “espiritualmente superiores e separados”, ou seja, como à parte dos demais trabalhadores, procurei mostrar, conforme indicado por William Weber, de que maneira eles atuavam “como agentes realmente ativos da vida musical da sociedade e, portanto, desta como um todo”.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> ROHR, op. cit., p. 1.

<sup>62</sup> WEBER, op. cit., p. 3.

Isto é o que eu chamaria de História Social da Música, se alguma denominação precisasse ser dada. Acredito que seja esse o novo “campo de investigação” de que tratou o historiador José Geraldo Vinci de Moraes na apresentação do Dossiê História e Música da *Revista de História* da USP, em 2007, campo este a ser desenvolvido pela História com seus próprios “instrumentos analíticos e interpretativos” para combater uma dita “surdez dos historiadores”.<sup>63</sup> Surdez que, conforme diagnosticado pela musicóloga francesa Myriam Chimènes em texto para o mesmo dossiê, revela a difícil aproximação dos historiadores com os musicólogos, pois ambos negligenciaram ou ignoraram objetos de estudos que por muito tempo estiveram situados numa “terra de ninguém”.<sup>64</sup>

A novidade desse campo de investigação ainda é atual. Em artigo de 2010, a historiadora Mélanie Traversier chegou a mencionar uma “virada historiográfica” nos estudos de história social e musicologia,<sup>65</sup> coroada em 2008 com a publicação de três volumes dedicados à história do concerto e das sociedades de música na Europa.<sup>66</sup>

No Brasil, estudos sobre a relação entre História e Música, especificamente no âmbito da primeira enquanto disciplina acadêmica, estão se tornando cada vez mais comuns: um exemplo recente e pontual<sup>67</sup> pode ser tomado do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH 2011), que abrigou dois simpósios sobre a temática, intitulados “História & Música Popular” e “História e Música: dilemas e possibilidades de construção do conhecimento”, o XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH 2013), que abrigou um simpósio intitulado “História & Música”, e o XXVIII Simpósio Nacional de História (ANPUH 2015), que abrigou outro simpósio intitulado “História & Música”. Mesmo assim, ainda parece haver pouco interesse pela figura do músico, o produtor dessa música enquanto instrumentista que precisa sobreviver de seu trabalho artístico, que precisa viver de música. De fato, ainda são pouco numerosos os

---

<sup>63</sup> MORAES, J.G.V. “Sons e música na oficina da história”. *Revista de História*, n. 157, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2º sem. 2007, p. 13.

<sup>64</sup> CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas?. *Revista de História*, n. 157, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2º sem. 2007, p. 15-29.

<sup>65</sup> TRAVERSIER, Mélanie. Histoire sociale et musicologie: un tournant historiographique. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2010/2, n. 57-2, p. 190-201.

<sup>66</sup> Os três volumes são: BÖDECKER, Hans Erich; VEIT, Patrice; WERNER, Michael (Orgs). *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920*. Berlim: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008; \_\_\_\_\_. *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920*. Berlim: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008; \_\_\_\_\_. *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920*. Architecture, musique, société. Berlim: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

<sup>67</sup> Outros poderiam ser dados, mais antigos e “descentralizados”, por certo, mas não se buscou, nessa breve introdução, dar conta de todos os trabalhos que vêm sendo produzidos sobre o assunto nas diversas universidades do país, dentre as quais a própria UFRGS.

estudos de história social ou de história do trabalho que abordem esse sujeito histórico. Destacam-se alguns estudos importantes, como o do historiador Avelino Romero Pereira, intitulado *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, que se preocupou com as “condições materiais de produção da música” e a atuação deste compositor à frente do Instituto Nacional de Música, analisando a ação dos músicos como um todo na formação da República brasileira.<sup>68</sup> A tese de André Egg também se debruçou sobre o processo de formação da figura do compositor (detendo-se em Camargo Guarnieri), não vendo-a apenas como uma trajetória pessoal, mas como parte de todo um “sistema musical”, como “representação cultural da nação”.<sup>69</sup> Os estudos de José Geraldo Vinci de Moraes, por outro lado, buscaram mapear e situar historicamente a música (popular) na cidade (de São Paulo), constituindo ótima fonte de diálogo e contraponto.<sup>70</sup>

Estudos acadêmicos mais recentes, como os mestrados em História Social de Flavia Rodrigues Veras (*Tablado e palanque – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro, 1918-1945*)<sup>71</sup> e o de Angélica Ricci Camargo (*Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro, 1936-1945*),<sup>72</sup> para citar apenas dois, confirmam o interesse pelo tema.

## V.

Em relação a procedimentos metodológicos, este estudo se baseou sobretudo em pesquisa documental. As fontes básicas de pesquisa foram encontradas nas próprias instituições a que se referem (nos arquivos do Sindicato dos Músicos, do

---

<sup>68</sup> PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 31.

<sup>69</sup> EGG, André Acastro. **Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri, 1923-1945**. 212 fls. Tese (Doutorado em História) – USP, FFLCH, São Paulo, 2010.

<sup>70</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995; \_\_\_\_\_. **Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

<sup>71</sup> VERAS, Flavia Rodrigues. **Tablado e palanque – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945)**. 136 fls. Dissertação (Mestrado em História) — UFRRJ, ICHS, Seropédica, RJ, 2012.

<sup>72</sup> CAMARGO, Angélica Ricci. **Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional do teatro (1936-1945)**. 224 fls. Dissertação (Mestrado em História) – UFRJ, IH, PPG-História Social, Rio de Janeiro, 2011.

Conservatório de Música e da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre), e podem ser chamadas, por isso, de “fontes institucionais”. Livros de Atas, por exemplo, fazem parte desse tipo de fonte mais burocrática, em que as sessões das reuniões eram registradas com o intuito de fazer a entidade funcionar no dia a dia. Não foram, evidentemente, analisados em busca do que “realmente se passou” (lembramos que sempre são incompletos e, acima de tudo, parciais), mas possibilitaram perceber a atuação da associação ao longo do tempo, sendo possível acompanhar o funcionamento das assembleias, a recorrência de algumas discussões e o silenciar de outras etc. Para uma análise o mais detalhada possível dos livros de atas do Sindicato Musical (constituídos por cadernos de capa dura com folhas pautadas em tamanho ofício), os três volumes referentes ao período focado por esta tese, que intitulei Livro de Atas 1 (1935-1939), Livro de Atas 2 (1939-1947) e Livro de Atas 3 (1947-1960), foram fotografados e transcritos na íntegra num único arquivo Word (que em Times New Roman, tamanho 10, chegou a 249 páginas).<sup>73</sup> Além deles, o Livro de Atas 4 (1960-1967) e o Livro de Atas 5 (1967-1975) foram fotografados para consultas eventuais.

Estatutos também aparecem sob essa rubrica “institucional” e apresentam de que modo a entidade “deveria ser”, sendo um ótimo objeto de análise a ser confrontado à maneira como se dava o funcionamento na prática, além de apresentar informações fundamentais sobre a associação. Neste trabalho, foram analisados os estatutos do Sindicato Musical de Porto Alegre registrados em 1936 e os estatutos do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, de 1966.

Outras fontes institucionais do sindicato também foram utilizadas: a caderneta Endereços de Associados, o Registro de Atas Eleitorais, o Livro de Presença, o Registro de Mensalidades e o Registro de Sócios. Esses documentos foram utilizados, ao lado dos Livros de Atas, para a constituição de uma grande tabela de inspiração prosopográfica dos sócios do sindicato. Esta foi preenchida, ao longo dos quatro anos de elaboração da tese, com o nome de todos os músicos que se sindicalizaram entre 1935 e 1960, qualquer que fosse a duração de sua filiação. Ao lado dessa lista de nomes (761 indivíduos), anexeí colunas com informações variadas: número de matrícula no sindicato, data de admissão, instrumento tocado, idade à filiação, estado civil, data de nascimento (conhecida ou provável), nacionalidade, endereço de

---

<sup>73</sup> Para essa transcrição, contei com a ajuda da historiadora Patrícia Dyonisio de Carvalho.

residência, endereço profissional, participação no Centro Musical, inscrição no Conservatório de Música, participação em concertos da OSPA e uma coluna com “extras” (data de demissão, data de morte, livros em que aparece citado etc.).

Para enriquecer a Tabela, também obtive informações sobre os músicos sindicalizados no Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS, onde consultei, entre outros documentos, três Livros de Matrículas do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, com registros a partir de 1914, e quatro livros de históricos do Curso de Música, com registros entre 1945 e 1959. O Memorial da OSPA também me franqueou um material riquíssimo, como atas e estatutos a partir da fundação da orquestra, bem como programas de concertos, correspondências, fotografias e históricos.

Outro acervo onde encontrei documentos referentes aos músicos sindicalizados de Porto Alegre foi o do Arquivo da Delegacia Regional do Trabalho do Estado do Rio Grande do Sul (DRT-RS), guardado pelo Núcleo de Documentação Histórica da Universidade Federal de Pelotas, composto por fichas individuais para o preenchimento da carteira profissional. Infelizmente, porém, são poucas as fichas de músicos já digitalizadas e disponibilizadas ao pesquisador (segundo a historiadora Beatriz Loner, “o total de documentos é de 627.213 fichas, com dados e fotos individuais, distribuídas em 12.736 cadernos ou livros”),<sup>74</sup> mas as que encontrei trouxeram informações valiosas sobre por exemplo a data de chegada de alguns músicos estrangeiros ao Brasil.<sup>75</sup>

Através dessa grande Tabela, que também recebeu aportes de fontes variadas ao longo da pesquisa (jornais, livros, sites), empreendi uma análise que destacou os elementos de regularidade e singularidade, os traços comuns e diferenciais entre os músicos sindicalizados. Percebi a recorrência de certas questões, que foram analisadas ao longo dos capítulos. Note-se que a dita tabela de inspiração prosopográfica se fez presente em todo o trabalho, em menções específicas a trajetórias de sócios ou relatos biográficos, por exemplo, sempre no intuito de mostrar (*show, don't tell*, como dizem os anglófonos) como de fato se dava o trabalho musical dos sujeitos sociais concretos em questão. Não me pareceu relevante reproduzir a tabela na íntegra, em anexo, por

---

<sup>74</sup> LONER, Beatriz Ana. O acervo sobre o trabalho do Núcleo de Documentação Histórica da UFPel. In: SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). **Trabalho, justiça e direitos no Brasil: pesquisa histórica e preservação das fontes**. São Leopoldo: Oikos, 2010, p. 19.

<sup>75</sup> Encomendei a pesquisa à historiadora Mônica Renata Schmidt, pois me encontrava impossibilitada de ir a Pelotas pessoalmente.

tratar-se de material extenso e de difícil paginação, elaborado para uso pessoal e, portanto, sem cuidado com formatação e padronização dentro das normas técnicas. De todo modo, ela foi rigorosamente essencial para uma série de descobertas e observações que serão encontradas ao largo de todo o trabalho. Vale esclarecer, já que se falou em prosopografia, ou método das biografias coletivas, que esta pode iluminar o estudo dos processos históricos “buscando revelar as características comuns (permanentes ou transitórias) de um determinado grupo social em dado período histórico” e ajudando a “elaborar perfis sociais de determinados grupos sociais, categorias profissionais ou coletividades históricas, dando destaque aos mecanismos coletivos – de recrutamento, seleção e de reprodução social – que caracterizam as trajetórias sociais (e estratégias de carreira) dos indivíduos”.<sup>76</sup> Apesar de este não ser um estudo prosopográfico propriamente dito, beneficiei-me imensamente de certas técnicas desse método tão interessante.

Também aparecerão “fontes legislativas” ao longo do trabalho: os decretos e leis que constituíram a legislação trabalhista no período enfocado e que serviram de referência aos agentes históricos estudados. “Fontes judiciais”, ações trabalhistas que opuseram os músicos a seus empregadores, por outro lado, foram fundamentais para o desenvolvimento desta tese e talvez representem uma verdadeira novidade em sua temática. Encontrei quatro ações individuais e dois dissídios coletivos envolvendo músicos, impetrados na Justiça do Trabalho, preservados no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul. Todos passaram por uma análise que buscou perceber a versão de cada uma das partes envolvidas, com vistas a tentar compreender as diferentes maneiras como o trabalho no âmbito musical era considerado, bem como de que modo evoluíram as reivindicações dos músicos com o passar do tempo. Um dos grandes temas deste trabalho, aliás, graças a esses processos, será a discussão em torno da figura do artista versus a do trabalhador, comum a quase todos os julgados.

Além dessas fontes, a revisão bibliográfica serviu para enriquecer a compreensão do fenômeno aqui estudado – a profissionalização e a sindicalização no campo da música – por meio de comparações, cotejos e confrontos com realidades vividas por outros tipos de trabalhadores na mesma época, no Brasil ou outros países. A imprensa diária foi utilizada pontualmente para recuperar colunas e matérias de

---

<sup>76</sup> HEINZ, Flavio M. (Org.). **Por outra história das elites**. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 9.

jornais que trouxessem dados sobre as assembleias das associações, as questões candentes para a categoria ou fatos e acontecimentos relevantes.

## VI.

Procurei considerar o Sindicato Musical de Porto Alegre como um todo, a fim de destacar sua trajetória enquanto instituição. Em vários momentos a ênfase recaiu sobre os músicos associados, suas trajetórias e estratégias (individuais ou coletivas) para se colocarem no mundo do trabalho. Evitei pensar o Sindicato Musical como uma instituição sem rosto representando indivíduos sem nome. Também evitei, por outro lado, tomar os músicos como sujeitos destacados de uma realidade social específica. Além disso, atentei para o equívoco de confundir os músicos com as instituições por eles criadas, por um lado, e também o de confundir os músicos sindicalizados com o conjunto dos músicos profissionais da cidade de Porto Alegre. Essa precaução já havia sido feita por Claudio Batalha, que, com outros objetivos, alertou para o reducionismo de se opor “de forma dicotômica indivíduo e classe, não militantes e militantes, não trabalho e trabalho, vida cotidiana e vida associativa”.<sup>77</sup> Por outro lado, “se a parte não pode ser tomada pelo todo, há na parte elementos do todo”.<sup>78</sup> E é por isso que, apesar dos sempre precários dados quantitativos e qualitativos disponíveis, o olhar minucioso e microscópico a que me propus se beneficiou da considerável estabilidade e longevidade do Sindicato Musical.

A exposição foi organizada em quatro capítulos. No primeiro, o foco de estudo foi a continuidade entre o Centro Musical Porto-Alegrense e o Sindicato Musical de Porto Alegre. Investiguei o motivo da mudança da entidade associativa para um sindicato de categoria profissional, mostrando como este último procurou se adequar às determinações da legislação trabalhista do pós-1930. Também analisei de que modo foram regidas as relações de trabalho entre os músicos e seus empregadores nos períodos anterior e posterior à Consolidação das Leis do Trabalho. Assim, o Capítulo 1 se debruçou sobre a maneira como o Sindicato Musical se constituiu, como ele se

---

<sup>77</sup> BATALHA, Claudio H. M. Vida associativa: por uma nova abordagem da história institucional nos estudos do movimento operário. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 8, dez. 1997, p. 91.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 94.

ajustou às diversas leis e decretos que regularam o trabalho musical em particular e a sindicalização em geral, e de que maneira se moldou ou não à legislação trabalhista.

O Capítulo 2 foi dedicado ao modo como o Sindicato Musical se estruturou, de que maneira se autorregulou e atuou. Analisei, para tanto, seus Estatutos e Livros de Atas, destacando as grandes discussões que orientaram sua trajetória, como o agenciamento de trabalho para o sócios, a criação de uma tabela de pagamentos, a exclusividade sindical, a política em relação aos chamados “estrangeiros”, a fiscalização do trabalho em casas de diversões (através da aplicação de multas, demissões e restrições) e o registro de músicos e conjuntos.

No Capítulo 3, procurei mostrar como a Justiça do Trabalho se tornou um ator importante (talvez fundamental, talvez suplementar), no jogo social realizado pelo Sindicato e pelos músicos porto-alegrenses daquele período, como de resto por todo o “mundo do trabalho” da época. Para tanto, analisei quatro processos trabalhistas individuais impetrados na cidade de Porto Alegre.

No Capítulo 4, expus como o Sindicato dos Músicos, além de representar os associados em ações individuais impetradas na Justiça do Trabalho, também entendeu representá-los em ações coletivas. Dois dissídios coletivos foram o ponto de partida para a análise de como os músicos tentaram fazer valer seus direitos no âmbito da Justiça do Trabalho através da criação de novas condições de salário.

## CAPÍTULO 1

### OS MÚSICOS PORTO-ALEGRENSES E A LEGISLAÇÃO TRABALHISTA

Em 15 de setembro de 1934, músicos porto-alegrenses que se disseram representantes da terça parte dos profissionais do ramo na cidade se reuniram no salão da Confeitaria Coroa, à rua da Ladeira (atual General Câmara), porque acreditaram nas “vantagens resultantes para a classe com a sua organização de acordo com as leis vigentes”.<sup>1</sup> Nesse dia, decidiram fundar o Sindicato Musical de Porto Alegre. A justificativa dos próprios envolvidos para a criação da entidade deixa bem claro a consciência da necessidade de reconhecimento da categoria pela legislação da época. Veremos, a seguir, o que isso quis dizer na prática.

Antes, precisamos ter em mente que entre 1920 e 1933 estes mesmos músicos tiveram uma importante experiência associativa com o Centro Musical Porto-Alegrense. A continuidade entre as duas associações é clara: ambas têm, hoje, seus documentos arquivados na mesma prateleira (no mesmo livro, às vezes) do atual Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul (Sindimus/RS), sucedâneo de ambas. Mesmo sem a posse dessa informação, digno de nota foi o atafalho do primeiro secretário do novo sindicato, que, no Livro de Presença das sessões, fez a chamada dos “músicos, compositores, regentes e cantores presentes à sessão da ‘Fundação’ do *Centro* Musical de Porto Alegre”.<sup>2</sup> Qual a diferença, afinal, entre um Centro e um Sindicato? Eles logo descobririam. Nesse primeiro momento, porém, ainda parecia haver certa confusão.

#### I. O Centro Musical Porto-Alegrense

Como num parêntese, podemos acompanhar um pouco a trajetória do antecessor do sindicato, para responder à pergunta acima com mais propriedade. Fundado em 31 de janeiro de 1920 (e atuante até 1933), o Centro Musical Porto-Alegrense foi um exemplo de associação de caráter mutualista, criada para auxiliar seus sócios, músicos profissionais, com ações assistencialistas e previdenciárias. É

---

<sup>1</sup> Livro de Atas 1, 15/09/1934.

<sup>2</sup> Livro de Presença, 15/09/1934. A ênfase é minha.

importante observar que o Centro Musical não foi uma agremiação musical pioneira na cidade. O século XIX já vira o florescimento de associações musicais, sendo a mais duradoura a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense, atuante entre os anos de 1877 (ou 1878, há divergência entre os autores) e 1896.<sup>3</sup> No século XX, em 1910, a cidade de Porto Alegre vira a fundação de uma Sociedade Musical Porto-Alegrense e em 1920, de um Centro de Cultura Artística e um Centro dos Alunos do Conservatório de Música. Em 1924, surgiram uma Sociedade de Canto Coral e, em 1925, uma Sociedade Musical de Porto Alegre. Em 1927, despontou uma Sociedade Rio-Grandense de Cultura Musical. Todas essas entidades tinham caráter assistencialista ou de divulgação artística. E todas existiram por pouco tempo.<sup>4</sup>

O Centro Musical, por sua vez, parece ter feito uso de estratégias mais eficazes para colocar seus sócios no mercado musical e cultural da cidade, pois foi a única entidade das mencionadas acima que sobreviveu à década de 1920 e adentrou a de 1930. Buscou guiar seus associados através de fins bem definidos:

- Art. 1º – O Centro Musical Porto-Alegrense, fundado nesta Capital aos 31 de janeiro de 1920, tem por fins:
- a) elevamento moral da classe;
  - b) manter união entre os músicos desta capital;
  - c) propugnar seus direitos e legítimas aspirações;
  - d) auxiliar seus associados em caso de doença;
  - e) constituir pecúlios para acudir as famílias dos sócios em caso de falecimento destes;
  - f) angariar funções.<sup>5</sup>

O que pude observar, ao seguir a trajetória do Centro Musical ao longo de mais de uma década de existência, foi a crescente consciência da necessidade de união entre os músicos, seja para o fornecimento de auxílios (em caso de doença e desemprego, por exemplo), seja para reivindicações junto ao governo (pedidos de subvenções para concertos e orquestras, entre outros).<sup>6</sup> Essa necessidade de união,

---

<sup>3</sup> Para as associações do século XIX, ver FERREIRA, A. D. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940; CORTE REAL, A. T. **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1984; LUCAS, M. E. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, J. H. e GONZAGA, S. (Org.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980, p. 150-167; RODRIGUES, C. M. L. **Institucionalizando o ofício de ensinar: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)**. 236 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

<sup>4</sup> Para as associações do século XX, ver SIMÕES (2011), op. cit.

<sup>5</sup> ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1926).

<sup>6</sup> Essa consciência “crescente” pôde ser acompanhada, entre outros indícios, através das diferentes versões dos estatutos do Centro, que culminaram com a formulação do Artigo 1º mencionado acima.

aliás, também foi sentida por outros centros musicais do país, como os que existiram nas capitais carioca e paulista (e possivelmente em outras cidade brasileiras): o Centro Musical do Rio de Janeiro, criado em 1907, e o Centro Musical de São Paulo, de 1913.<sup>7</sup> Ela foi buscada principalmente através de determinações que encorajavam os músicos a tomar parte em orquestras compostas exclusivamente por indivíduos ligados ao Centro. Essa estratégia, que se manteve até 1926 (quando foi concedida aos sócios a liberdade de exercício profissional, sem a proibição de participarem de orquestras com elementos externos ao Centro) foi retomada pelo Sindicato Musical e será comentada em detalhe no Capítulo 2. Na década de 1920, porém, a tentativa de reserva de mercado e regulamentação das contratações de músicos fracassou.

Por outro lado, uma atuação exitosa do Centro Musical se deu através do agenciamento de concertos sinfônicos, executados e regidos por seus associados, que aconteciam em locais públicos ou em conhecidos teatros da capital gaúcha. Através desses concertos, o Centro buscou tornar sua orquestra conhecida, fazê-la ser vista, funcionando como uma espécie de vitrine do trabalho, que posteriormente poderia ser contratado. Quase se pode considerar tradicional, aliás, essa prática de tocar gratuitamente visando desenvolver contatos e ligações profissionais.<sup>8</sup> Era de fato aceitando muitas vezes trabalhar por remunerações modestas ou inexistentes, e sem direitos garantidos por contratos,<sup>9</sup> que os músicos construía gradativamente um capital de relações próprio a assegurar, posteriormente, sua plena integração na profissão. O Centro Musical se preocupou, portanto, em divulgar seu trabalho e fixar-se como “a” orquestra de referência da cidade, mais completa e refinada que as congêneres que tocavam em clubes, cinemas e bares. É importante observar, aqui, que parece haver uma diferença de *status* entre as orquestras de teatros e centros de

---

Cf. ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1920); ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1923); ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1926).

<sup>7</sup> Cf. ESTEVES, Eulícia. **Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941**. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996; BELARDI, Armando. **Vocação e arte: memórias de uma vida para a música**. São Paulo: Manon, 1986.

<sup>8</sup> Para se constatar como a prática é continuada ao longo da História, consultar exemplos no capítulo dedicado ao patronato, “*Patronage*”, em ROHR, Deborah. **The Careers of British Musicians, 1750-1850**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 40-61. O historiador Étienne Jardin também confirma a existência dessa prática na França do século XIX, quando os músicos organizavam concertos que lhes proporcionavam mais um capital “simbólico” do que rendimentos reais. Basicamente, o *concert* parisiense visava granjear alunos para aquele que se apresentasse e/ou vender suas partituras e composições, quando fosse o caso. (JARDIN, Étienne. **Les concerts parisiens à la lumière du droit des pauvres (1822-1848)**. Séminaire “Musique et sciences sociales”. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 04/11/2013, comunicação oral).

<sup>9</sup> Somente em 1928, em todo caso, é que a legislação brasileira, através do decreto 5.492, de 16 de julho, tornou os contratos obrigatórios.

diversões, por um lado, e as orquestras de concertos e festivais sinfônicos, por outro. O Centro Musical trabalhava no sentido de desenvolver o gosto da população pelo segundo tipo de formação orquestral, supostamente mais valorosa e qualificada, com seu repertório erudito e sinfônico, mas não havia uma clara linha divisória entre os dois empregos: os mesmos músicos tocavam nos dois tipos de orquestras. A maioria dos sócios do Centro Musical também trabalhava nas orquestras das chamadas “casas de diversões” da capital gaúcha, isto é, em cinemas, teatros, cafês e restaurantes, entre outras, com seus repertórios mais palatáveis e ligeiros. Apesar da diferença de *status* entre orquestras de centros de diversões e orquestras de concertos e festivais sinfônicos, e apesar do Centro Musical se apresentar ao público porto-alegrense sobretudo como formador de um gosto musical tido como elevado, seus sócios precisaram recorrer a diversos expedientes para sobreviver de música e a grande maioria necessitou tirar seu sustento do emprego em centros de diversões, que, ao que tudo indica, se constituíram como os mais regulares contratantes, com funções diárias ou semanais, bem ao contrário das apresentações esporádicas de orquestras sinfônicas extraordinariamente formadas na capital ou das apresentações por temporada (e, portanto, com prazo para acabar) das companhias líricas itinerantes que passavam pelo Estado e requeriam a participação de instrumentistas locais para seus espetáculos. Essa configuração do mercado musical parece ter se mantido ao longo das décadas de 1930 e 1940 (a necessidade de ter vários empregos será analisada no capítulo seguinte).

Percebe-se, aqui, que o Centro Musical parecia entender haver uma separação entre duas frentes de ação: uma interna, voltada à união entre os sócios, e outra externa, voltada à organização de concertos e o reconhecimento do público – eventualmente com reivindicações para a categoria. Outra providência significativa tomada pelo Centro foi a criação de uma Tabela de Preços e Horários com o objetivo de reger as atividades musicais dos associados, numa tentativa de regulamentação do mercado de trabalho e de reação aos baixos salários então praticados. No entanto, devido à falta de preparo e à inexperiência dos músicos envolvidos em várias questões, sobretudo financeiras e estatutárias, o Centro se engessou nas próprias regras e não conseguiu encontrar a maneira de dosar a regulamentação do exercício da profissão com a liberdade profissional (lembramos que o Rio Grande do Sul foi marcado, na época, pelo dogma positivista da liberdade do exercício profissional, em

vigor até 1928, quando Getúlio Vargas se tornou governador).<sup>10</sup> Além disso, não havia uma legislação reguladora ou entidade certificadora que obrigasse os empregadores a seguir as ordenações da entidade, como as determinações de que só deveriam contratar elementos deste para as funções musicais da cidade e que precisariam seguir uma tabela de preços. Assim, muitos sócios preferiram um caminho alternativo, independente, e acabaram pedindo demissão.

De todo modo, os principais músicos da cidade na época, que se destacavam como professores, membros de associações musicais e instrumentistas ou regentes de orquestras de centros de diversões ou de orquestras sinfônicas eventualmente organizadas, participaram da agremiação, a qual, por outro lado, não procurou excluir os músicos estrangeiros de Porto Alegre. A única exigência era a residência na cidade por mais de três meses. Buscou-se algum tipo de controle do mercado local, necessário para se poder usufruir de *status* profissional, mas os músicos estrangeiros não foram considerados uma ameaça. O assunto é relevante e complexo: ele reaparecerá no capítulo seguinte, no qual se verá que os estrangeiros passaram de “colegas” a “concorrentes”. Certo é que os músicos italianos se destacaram nas diretorias do Centro Musical, bem como alguns alemães, espanhóis e tchecoslovacos.<sup>11</sup>

O Centro nada buscou, por outro lado, no sentido de organizar um controle sobre a formação dos músicos, provavelmente por acreditar que as instituições de ensino da época eram suficientes nesse sentido, ou simplesmente por se colocar numa tradição de considerar o músico como um artista que precisava demonstrar perícia performática, independentemente de formação. Tampouco pretendeu obter a autoridade para tomar providências contra músicos não qualificados, apesar de, com o passar dos anos, começar a selecionar seus membros segundo critérios de competência profissional. Em linhas gerais, portanto, o Centro Musical Porto-Alegrense pode ser considerado uma associação que buscou reconhecimento para os músicos que já viviam de música na capital gaúcha. É preciso reconhecê-lo como uma

---

<sup>10</sup> O tema da liberdade profissional, aliás, preocupou outras categorias de trabalhadores na época. Ver, por exemplo, a análise de Beatriz Weber sobre diferentes práticas de cura no contexto de liberdade profissional. Cf. WEBER, Beatriz Teixeira. **As artes de curar: medicina, religião, magia e positivismo na República Rio-Grandense, 1889-1928**. Santa Maria/Bauru: Editora UFSM/EDUSC, 1999.

<sup>11</sup> A tradição musical da cidade era em grande parte estrangeira, desde o século XIX. Estudos que destacaram alguns músicos dessa tradição são: LUCAS, op. cit.; RODRIGUES (2000), op. cit.

importante experiência dos músicos porto-alegrenses no mundo do trabalho. Experiência que levou, na década seguinte, à fundação de um sindicato.

## II. De Centro a Sindicato

No tocante à continuidade entre o Centro Musical e o Sindicato Musical, dos 56 nomes que assinaram a lista de presença da Assembleia de Instalação da segunda entidade (em setembro de 1934, como vimos), 28 tinham sido sócios registrados<sup>12</sup> da primeira, portanto metade dos presentes. Várias nacionalidades se misturavam: 34 brasileiros, 11 italianos, 4 alemães, 3 argentinos, 1 tcheco-eslovaco, 1 polonês, 1 russo e 1 português. A mescla era bastante representativa de uma cidade de aspecto um tanto cosmopolita, que, por outro lado, se expandia industrial e urbanisticamente. Após decidirem criar uma instituição que organizasse a “classe”, os músicos, através do presidente apontado para dirigir os trabalhos da reunião, João Ernesto Max Bischoff, deram por “instalado o Sindicato Musical de Porto Alegre”, por unanimidade de votos. Em seguida, um projeto de estatutos (não encontrado) foi submetido a debates, sendo “discutidos e votados, artigo por artigo”. Já de acordo com esses estatutos, procedeu-se à eleição da primeira diretoria e todos os eleitos foram imediatamente empossados. A estrutura administrativa do sindicato ficou definida em um presidente, um secretário, um tesoureiro e um conselho fiscal, com suplentes.<sup>13</sup>

A criação do Sindicato Musical vinha sendo pensada havia algum tempo, quem sabe desde a dissolução do Centro Musical, em 1933,<sup>14</sup> pois anexadas ao Livro de Atas que deu início ao registro oficial das reuniões da entidade foram encontradas duas cartas com datas anteriores à fundação, ambas ofícios endereçados ao Ilmo. Sr. João Bischoff, pianista ativo nas diretorias do Centro Musical e presidente da mesa da Assembleia de Instalação de 15 de setembro de 1934, citada acima. A primeira carta,

---

<sup>12</sup> É possível que um número maior de músicos, sobre os quais não foram encontrados registros formais, tivesse participado do Centro Musical Porto-Alegrense.

<sup>13</sup> Para todo este parágrafo: Livro de Atas 1, 15/09/1934, e Livro de Presença, 15/09/1934.

<sup>14</sup> O último registro escrito do Centro Musical Porto-Alegrense data de 25 de julho de 1933. Cf. SIMÕES (2011), p. 200.

datada de 29 de junho de 1934,<sup>15</sup> vinha do Centro Musical do Rio de Janeiro, fundado em 1907, reconhecido de utilidade pública em 1931 e sindicato profissional em 1932.<sup>16</sup> A segunda, com data de 20 de julho de 1934,<sup>17</sup> era do Sindicato Musical de São Paulo.<sup>18</sup> As duas missivas respondiam a cartas enviadas por Bischoff solicitando informações sobre o processo de “reconhecimento de organização sindical” e uma cópia dos estatutos dos congêneres carioca e paulista. Além de felicitações e votos de êxito da iniciativa gaúcha por parte dos dois sindicatos, a entidade paulista aproveitou para enviar uma cópia do “texto da nova lei de sindicalização”, que revogava a Lei 19.770 de 19 de março de 1931, pela qual seus antigos estatutos haviam sido redigidos – para se adequar à nova lei, portanto, o Sindicato Musical de São Paulo estava em processo de elaboração de novos estatutos. Não encontrei as solicitadas cópias dos estatutos dos centros do Rio de Janeiro e de São Paulo no Arquivo do Sindimus/RS, mas o importante a observar, aqui, é a circulação de informações entre os músicos brasileiros, que buscavam orientação e respaldo junto a colegas de outros estados.

Em Porto Alegre, as próximas quatro sessões do Sindicato Musical (22/09, 29/09, 12/10 e 28/11) trataram de assuntos próprios à categoria, conhecidos dos músicos que haviam participado do Centro Musical: direito de escolha dos conjuntos musicais ao agenciar-se uma apresentação, organização de um grande festival musical para cobrir as despesas de oficialização do sindicato junto ao Ministério do Trabalho,<sup>19</sup> posterior constatação do fracasso financeiro do festival e decisão de organizar-se uma temporada oficial de concertos sinfônicos para o próximo ano, bem como emissão de ofícios de advertência a sócios que não compareceram ao dito festival sem justificativa e ofícios de agradecimentos. Num primeiro momento, portanto, os músicos envolvidos na criação do sindicato se preocuparam sobretudo com questões musicais, como a organização de concertos e festivais. Continuavam

---

<sup>15</sup> CENTRO Musical do Rio de Janeiro. **Carta ao Ilmo. Sr. João Bischoff**. Rio de Janeiro, 29 jun. 1934.

<sup>16</sup> O Centro Musical do Rio de Janeiro foi reconhecido com sindicato da classe pelo Ministério do Trabalho em 1932, e recebeu sua carta sindical em 1941, tornando-se Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro. Teve papel muito ativo no processo de regulamentação da profissão no Brasil. Cf. ESTEVES, op. cit.

<sup>17</sup> SYNDICATO Musical de S. Paulo. **Carta ao Ilmo. Sr. João Bischoff**. São Paulo, 20 jul. 1934.

<sup>18</sup> O Sindicato Musical de São Paulo foi reconhecido pelo Ministério do Trabalho em 1941 e recebeu sua carta sindical no mesmo ano. Cf. Processo DRT-SP 672.890/63 (TRT-SP 203/63-A).

<sup>19</sup> O Festival foi “grande”, a meu ver, porque contou com a participação de uma orquestra sinfônica (com 43 membros), da orquestra “Ayram Pacheco” (5 membros), da orquestra de Paulo Coelho (14 membros) e da Orquestra Típica Florida (6 membros). Cf. Livro de Atas 1, 28/11/1934.

fazendo jus à denominação anterior, *Centro Musical*? Por outro lado, também apareciam questões relativas à regulamentação do mercado de trabalho, como a determinação de quem podia agenciar as apresentações. Qual a diferença, afinal, entre um Centro e um Sindicato?

A primeira dessas diferenças foi determinada pelo Decreto 24.694, de 12 julho de 1934 (cuja cópia havia sido enviada pelo sindicato paulista), que afirmava que os sindicatos eram representantes de categorias profissionais, não apenas associações que reuniam indivíduos com interesses em comum. Segundo o Artigo 2º alínea “a” deste decreto, os sindicatos eram de fato considerados órgãos “de defesa da respectiva profissão e dos direitos e interesses profissionais dos seus associados”. Neste ponto, o Sindicato Musical estava afinado com a legislação, pois se dizia representante de uma categoria profissional, como veremos em seus estatutos. Por outro lado, o decreto de julho de 1934 também determinava a necessidade de carteira profissional expedida de acordo com a legislação vigente para os trabalhadores que quisessem se sindicalizar:

Artigo 38 – Somente poderão sindicalizar-se os empregados que possuírem carteira profissional expedida de acordo com a legislação federal vigente.

Parágrafo único. Os sócios dos sindicatos de empregados já reconhecidos, que não tiverem carteira profissional, deverão, sob pena de serem excluídos, legalizar a sua situação dentro do prazo de seis meses, contados da data da publicação deste decreto.

Neste outro ponto, o recém fundado Sindicato Musical de Porto Alegre ficou em haver, pois esquecera de apresentar as devidas carteiras profissionais de seus associados. Assim, precisou ser dissolvido e reorganizado para obter os desejados reconhecimento e oficialização. O aviso enviado pelo sindicato paulista, portanto, não havia sido considerado de maneira satisfatória, ao que tudo indica. Mesmo assim, os músicos gaúchos não se desencorajaram e, numa chamada publicada na imprensa em 19 de maio de 1935, todos os sócios foram convidados a comparecer a uma Assembleia Geral Extraordinária (o Livro de Atas não marcava nenhuma sessão desde a última mencionada, em 28/11/34), a ser realizada no dia 23 de maio de 1935, “MUNIDOS DE CARTEIRA PROFISSIONAL OU RECIBO COMPROVANTE”, palavras em destaque no anúncio.<sup>20</sup> Neste dia, a dissolução foi oficializada e o motivo para tanto,

---

<sup>20</sup> Recorte colado no Livro de Atas 1 logo acima da sessão do dia 23/05/1935.

exposto: “em virtude de 60% dos sócios fundadores não terem o comprovante – necessário – da profissão”.<sup>21</sup>

A propósito, a instituição das carteiras de trabalho,<sup>22</sup> segundo Angela de Castro Gomes, criara “um instrumento capaz de exercer um controle bem eficaz sobre a massa trabalhadora”, pois “só poderiam recorrer aos órgãos da Justiça existentes aqueles que fossem sindicalizados”, tornando-se a sindicalização, portanto, “abertamente estimulada”, para dizer o mínimo.<sup>23</sup> Em outras palavras, instituiu-se a lógica do “Só ‘*quem tem ofício*’ – quem é trabalhador com carteira assinada e membro de um sindicato legal – ‘*tem benefício*’”.<sup>24</sup> Nesse momento, portanto, o Sindicato Musical pareceu fazer parte do que a historiadora chamou de “sindicalismo atrelado ao Ministério do Trabalho” ou “sindicalismo oficial”,<sup>25</sup> que aceitava a nova ordem institucional sob a égide da política governamental. A tradição associativa que vinha desde a época do Centro Musical não era combativa, de fato, e seu sucedâneo, o Sindicato Musical, aderiu à política social do regime do pós-1930. Note-se que o historiador Marcelo Badaró Mattos afirmou, por sua vez, que os “setores sem qualquer tradição sindical” foram os que mais aderiram ao modelo de sindicato oficial controlado pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio,<sup>26</sup> observação confirmada pelo caso dos músicos porto-alegrenses – que desde o início procuraram se adequar à letra da lei, como acabamos de ver. No caso dos artistas cariocas, conforme estudado por Flavia Ribeiro Veras, o mesmo aconteceu: a Casa dos Artistas, transformada em Sindicato dos Artistas em 1931, também satisfaz a “um modelo corporativista de diálogo cortês com o Estado”.<sup>27</sup>

Assim, em 23 de maio de 1935, após a dissolução do Sindicato Musical criado em 1934, uma nova entidade de mesmo nome foi refundada. Com uma nova “Ata da sessão da Assembleia de Instalação = Reorganização”, a relação dos associados com

---

<sup>21</sup> Livro de Atas 1, 23/05/1935.

<sup>22</sup> A Carteira de Trabalho foi estabelecida pelo Decreto 21.175, de 21 de março de 1932, regulamentado pelo Decreto 22.035, de 29 de outubro de 1932.

<sup>23</sup> GOMES, Angela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 167.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 176 e 165.

<sup>26</sup> MATTOS, Marcelo Badaró. **O sindicalismo brasileiro após 1930**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 13.

<sup>27</sup> VERAS, Flavia Rodrigues. **Tablado e palanque** – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945). 136 fls. Dissertação (Mestrado em História) — UFRRJ, ICHS, Seropédica, RJ, 2012, p. 51.

carteira profissional e a cópia dos estatutos, o Sindicato Musical de Porto Alegre pôde dar enfim início a sua trajetória oficial, em harmonia com a novíssima legislação em vigor, que dizia, no artigo 8º do Decreto 24.694: “O pedido de reconhecimento de qualquer sindicato deverá ser acompanhado de cópia da ata da instalação, da relação copiada do livro de registro dos associados, e dos respectivos estatutos, autenticados, todos pela mesa que houver presidido a sessão de instalação”. O reconhecimento tardou um pouco a chegar (não se sabe por quê, os documentos não revelaram nada a respeito): em julho de 1936, o presidente recebeu um telegrama do Rio de Janeiro enfim comunicando que o Sindicato havia sido reconhecido oficialmente no dia 6 de julho daquele ano.<sup>28</sup>

Por outro lado, o Sindicato Musical procurou se diferenciar do antecessor Centro Musical definindo-se, em seus Estatutos, como um órgão de “representação” da categoria, como veremos no Capítulo 2. É interessante observar, a esse respeito, que por volta da mesma época os médicos do Rio Grande do Sul também organizaram um Sindicato Médico (criado em 1931 e reconhecido em 1936, depois que a Constituição de 1934 reformou a Lei de Sindicalização de 1931 para incluir a sindicalização dos “profissionais liberais”<sup>29</sup>). Segundo o historiador Felipe Vieira, os médicos criaram um sindicato acima de tudo para reivindicar a regulamentação profissional em oposição à “liberdade profissional” vigente no Estado, mas também com o objetivo de ocupar um lugar complementar ao da existente Sociedade de Medicina (entidade “estritamente científica”), enquanto órgão de “representação”.<sup>30</sup>

A noção de representação da categoria talvez seja fundamental para se entender a fundação do Sindicato Musical. Voltamos, aqui, à pergunta chave deste capítulo: por que se tornar sindicato? O status associativo havia sido adotado com a criação do Centro Musical, em 1920, num momento em que os músicos acharam necessário realizar a todo custo a unidade da profissão. Alcançado esse objetivo, a associação precisou obter os meios de se tornar realmente representativa. Tornando-se sindicato, ela teria legalmente mais poderes e mais liberdade que uma associação –

---

<sup>28</sup> Livro de Atas 1, 12/07/1936.

<sup>29</sup> VIEIRA, Felipe Almeida. “Fazer a classe”: identidade, representação e memória na luta do Sindicato Médico do Rio Grande do Sul pela regulamentação profissional (1931-1943)”. 221 fls. Dissertação (Mestrado em História) — UFRGS, IFCH, Porto Alegre, 2009, p. 52.

<sup>30</sup> Ibid., p. 53.

mesmo que atrelada ao Ministério do Trabalho.<sup>31</sup> Além disso, principalmente a partir de 1941, com a criação da Justiça do Trabalho, a representação pretendida pelo Sindicato Musical passaria a fazer mais sentido ainda, ou melhor, o termo representar também passaria a significar “representar o sindicalizado em juízo”, como veremos sobretudo no Capítulo 3.

É preciso mencionar, no entanto, que não foi encontrado nenhum documento do Sindicato Musical comentando, explicando ou simplesmente mencionando a transformação da associação anterior em sindicato. Mesmo assim, é possível inferir que a mera unidade dos músicos, alcançada com o Centro Musical, não tenha sido suficiente para garantir o sucesso de ações em favor de um verdadeiro reconhecimento social e legal da categoria. Lembremos, a propósito, que a própria legislação excluía de suas benesses aqueles que não se sindicalizassem. Tornando-se Sindicato, o Centro Musical poderia buscar maior credibilidade para seus sócios, inserindo os músicos na grande comunidade dos trabalhadores. Também poderia colocá-los, com mais importância ainda, ao alcance da legislação social do período pós-1930 – da qual Marcelo Badaró Mattos destacou quatro núcleos básicos, sendo três os mais importantes para o tema discutido nesta tese: as “leis trabalhistas propriamente ditas, que regulavam jornadas e condições de trabalho, férias, descansos semanais remunerados, pisos salariais etc.”; a “legislação sindical, que instituiu o modelo de sindicato único por categoria e região [...]” e as “leis que instituíam a Justiça do Trabalho, encarregada de arbitrar os conflitos de natureza trabalhista”.<sup>32</sup>

Os tempos, afinal, haviam mudado: tratava-se, para os músicos porto-alegrenses, de definir a música como um setor econômico regido pelas leis do mundo do trabalho. Aos poucos, como veremos principalmente ao longo dos próximos capítulos, eles se familiarizaram com as significativas mudanças que se operaram a partir de 1930 e se apropriaram dos direitos adquiridos, buscando fazê-los valer na prática. Por outro lado, também trataram de ver o próprio músico como um trabalhador assalariado, contratado por um empregador responsável por condições de salubridade e emprego decentes. Este será um combate que inclusive levará o

---

<sup>31</sup> Por volta da mesma época, com alguns anos de primazia, em 1927, a Union des Artistes, associação francesa que congregava a profissão, passou pelo mesmo processo de sindicalização. As análises da historiadora francesa Marie-Ange Rauch a respeito dessa transição foram fundamentais para a concepção deste capítulo como um todo. Cf. RAUCH, Marie-Ange. **De la cigale à la fourmi: Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)**. Paris: Éditions de l’Amandier, 2006, p. 127 e ss.

<sup>32</sup> MATTOS, op. cit., p. 11-12. O quarto núcleo seria a “legislação previdenciária”.

sindicato a entrar com ações na Justiça do Trabalho, na tentativa de criar uma nova visão sobre aquele que até então era sempre chamado de “artista”, representante, portanto, do mundo da arte (supostamente o reverso do mundo econômico).

Voltando à questão da adequação à legislação do pós-1930, ela pode ser retraçada nos Livros de Atas principalmente nos primeiros anos do Sindicato Musical, ao longo dos quais esse conjunto normativo mudou bastante. Vejamos alguns exemplos:

O sr. presidente diz que se informaria se a nova lei de sindicalização já está em vigor e os nossos estatutos dentro da referida lei e em caso afirmativo os nossos Estatutos serão conferidos à risca.<sup>33</sup>

O sr. presidente declara que foi informado pela Inspeção do Trabalho que devemos reformar os nossos Estatutos de conformidade com a nova lei de sindicalização dentro do prazo de 6 (seis) meses.<sup>34</sup>

O motivo [para a convocação da assembleia] é ter sido publicada na imprensa local uma portaria do Exmo. Sr. Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio prorrogando os mandatos das diretorias das associações sindicais, até a sua adaptação à nova lei que reformou o decreto 24.694.<sup>35</sup>

A seguir, foram tratados assuntos referentes à manifestação dos nossos estatutos e sua adaptação à Lei 1.402, de 5 de Julho de 1939.<sup>36</sup>

O citado Decreto-lei 1.402, de 1939, que regulou “a associação em sindicato”, estabeleceu uma nova estrutura sindical, mas esta logo foi alterada pelo Decreto-lei 2.381, de 9 de julho de 1940, que criou um “quadro das atividades e profissões” a ser seguido para o enquadramento sindical. Em 1941, o sindicato, para continuar seguindo a legislação à risca, procurou se adequar ao estabelecido por este decreto-lei,<sup>37</sup> segundo o qual os músicos profissionais fariam parte do grupo “Trabalhadores em empresas de difusão cultural e artística” enquanto “músicos profissionais”.

Assim, em janeiro desse mesmo ano de 1941, o sindicato entrou com um pedido de ratificação de seu “reconhecimento como sindicato representativo da sua categoria profissional, tomando a denominação de Sindicato dos Músicos Profissionais, e com jurisdição sobre o território do Estado do Rio Grande do Sul, que

---

<sup>33</sup> Livro de Atas 1, 12/09/1939.

<sup>34</sup> Livro de Atas 1, 22/09/1939.

<sup>35</sup> Livro de Atas 2, 23/05/1940.

<sup>36</sup> Livro de Atas 2, 05/07/1940.

<sup>37</sup> Livro de Atas 2, 24/01/1941.

constituirá, então, sua base territorial”.<sup>38</sup> O processo era um tanto demorado, pois em agosto deste ano ainda foi preciso comparecer à Delegacia Regional do Trabalho “a fim de tomar conhecimento sobre providências a serem tomadas por esta entidade no processo de ratificação do reconhecimento deste Sindicato”.<sup>39</sup> No final do ano de 1941, novos estatutos, adaptados à nova legislação, foram reconhecidos e, com a expedição da Carta Sindical (a carta de reconhecimento expedida pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio), a entidade passou a ser denominada Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre.<sup>40</sup> Note-se que a base territorial oficializada em 1941 foi o município de Porto Alegre, portanto, e não o estado como um todo – o que só ocorreria em 1985, quando passou a entidade passou a chamar-se Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul.<sup>41</sup>

Em outro âmbito de adequação à legislação vigente, o Sindicato dos Músicos também passou a exigir o cumprimento da lei que ele tão escrupulosamente procurava seguir. Em 1943, por exemplo, enviou um ofício ao coronel Coriolano de Andrade, comandante da Escola Preparatória de Cadetes de Porto Alegre, solicitando o pagamento do imposto sindical por parte dos músicos da banda militar:

O sr. Presidente, em seu ponderado e conciso ofício, abordou com acerto o tema sobre o imposto sindical, comunicando-me que, quando os músicos da Escola de Cadetes estivessem tocando em serviço da Escola, estavam isentos do imposto, porém, quando estivessem tocando em funções particulares, estariam sujeitos ao imposto sindical, de que trata o artigo 2 do decreto-lei 4.298, de 14 de Maio de 1942.<sup>42</sup>

O invocado Decreto-lei 4.298, que dispunha sobre o recolhimento e a aplicação do imposto sindical, regulando o decreto que o criou, em 1940,<sup>43</sup> vinha de fato sendo seguido pelo Sindicato dos Músicos desde 1942, quando o Regulamento Interno do Sindicato decretara que ficava “expressamente proibido aos associados” exercerem suas atividades sem terem pago o imposto sindical.<sup>44</sup> No caso da fiscalização aos músicos da Escola de Cadetes, o coronel responsável pela banda

---

<sup>38</sup> Livro de Atas 2, 24/01/1941.

<sup>39</sup> Livro de Atas 2, 29/08/1941.

<sup>40</sup> CARTA Sindical do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, 05/12/1941.

<sup>41</sup> SINDICATO dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul. **Jornal on-line**. Disponível em: <<http://www.sindimusirs.com.br/jornal.htm>>. Acesso em: 8 jul. 2010.

<sup>42</sup> Livro de Atas 2, 03/05/1943.

<sup>43</sup> Decreto-lei 2.377, de 8 de julho de 1940, que “Dispõe sobre o pagamento e a arrecadação das contribuições devidas aos sindicatos pelos que participam das categorias econômicas ou profissionais representadas pelas referidas entidades”.

<sup>44</sup> Livro de Atas 2, 30/03/1942.

respondeu que “Se os músicos da Banda da E.P.P.A executam sua arte fora da Escola em caráter particular, isto constitui fato alheio à alçada do comando e feito sem o seu conhecimento e consentimento” e que, portanto, caso o sindicato tivesse conhecimento de “que os músicos desta Escola tocam em festas ou diversões, em caráter particular, parece que a eles deverá dirigir-se, a fim de cobrar o imposto sindical individualmente, nos termos da legislação em vigor”.<sup>45</sup> Não dispomos de maiores informações sobre a efetiva fiscalização do pagamento do imposto sindical por parte do Sindicato, mas ele parece ter existido, ao menos no sentido do envio de denúncias à DRT. Seja como for, a entidade se preocupou com a questão, pedindo inclusive auxílio a colegas de outras profissões, como um convite ao Sindicato dos Empregados no Comércio para uma sessão conjunta que tratasse do assunto.<sup>46</sup>

Outra característica importante da relação do Sindicato dos Músicos com a legislação, como se pode ver, foi o intenso intercâmbio com outras entidades sindicais, tanto no sentido de obter informações variadas sobre a aplicação e a interpretação das leis, quanto no de demonstrar aos demais organismos sindicais que o Sindicato dos Músicos representava trabalhadores como os demais. A entidade com que mais houve troca foi o Centro Musical do Rio de Janeiro, a quem sempre se recorria quando surgiam dúvidas específicas no tocante ao trabalho dos músicos. Alguns exemplos:

Foi lido um ofício do Sr. Joaquim Fonseca, secretário do Sindicato Musical do Rio de Janeiro, em resposta ao nosso ofício 108.<sup>47</sup>

Uma carta ao Sr. Joaquim Fonseca, secretário do Centro Musical do Rio de Janeiro comunicando que nos remeteu a “Revista do Trabalho” onde traz publicado o Decreto-lei 1.402, conforme nosso pedido.<sup>48</sup>

Mas não foi apenas com colegas de categoria profissional que o Sindicato dos Músicos se correspondeu. Entre 1935 e 1960, também foram recebidos ofícios dos seguintes sindicatos: União Sindical dos Trabalhadores Porto-Alegrenses, Sindicato dos Auxiliares do Comércio, União Sindical, Sindicato dos Operários e Empregados em Tramways e Classes Anexas, Associação Profissional dos Trabalhadores das Empresas Telefônicas do Rio Grande do Sul, Sindicato dos Trabalhadores na Indústria de Calçados de Porto Alegre, Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias

---

<sup>45</sup> Livro de Atas 2, 03/05/1943.

<sup>46</sup> Livro de Atas 2, 24/08/1942.

<sup>47</sup> Livro de Atas 1, 01/06/1939.

<sup>48</sup> Livro de Atas 2, 13/11/1939.

Gráficas de Porto Alegre, Sindicato dos Empregados no Comércio, Sindicato dos Despachantes Aduaneiros, Sindicato dos Professores do Ensino Secundário, Sindicato dos Atores Teatrais de São Paulo, Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias, Metalúrgicas, Mecânicas e de Material Elétrico de Porto Alegre, Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Construção e Mobiliário, Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias do Vestuário, Sindicato dos Trabalhadores de Construção Civil e de Mármore e Granitos, Confederação Nacional dos Trabalhadores na Indústria. Quase sempre trataram-se de ofícios comunicando a posse de uma nova diretoria, convidando para assistir a sessões solenes e desejando felicitações variadas (Natal, Ano Novo, aniversário). Infelizmente, não tive acesso aos ofícios em questão, pude apenas acompanhar o registro de recebimento dos mesmos nos Livros de Atas. Mesmo sem apresentarem questões nitidamente reivindicatórias ou trabalhistas, claramente são indicadores da inserção do Sindicato dos Músicos no grande universo sindical da época.

### **III. O Sindicato e a Legislação Trabalhista**

Em outro âmbito, também interessa analisar de que modo foram regidas as relações individuais e coletivas de trabalho entre os músicos e seus empregadores, nos períodos anterior e posterior à Consolidação das Leis do Trabalho, marco que unificou toda a legislação trabalhista da época e inseriu os direitos trabalhistas na legislação brasileira.

No período anterior à CLT, as relações de trabalho dos músicos foram reguladas pelo Decreto 5.492, de 16 de julho de 1928 (conhecido como Lei Getúlio Vargas, porque da lavra do então deputado federal rio-grandense), que dispunha sobre a “organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais”. Seu Artigo 3º considerava como “artistas e auxiliares das empresas teatrais” uma série de categorias, como o elenco artístico e os bailarinos, mas também “o regente da orquestra e os músicos que a constituem”. Seu Artigo 4º afirmava, complementarmente, que “A presente lei também se aplica aos músicos civis e organizados ou contratados por associações particulares ou pelo poder público e a serviço destes”. Ou seja, os músicos do Centro Musical (ativo à época do Decreto) se viram diretamente envolvidos pelas novas determinações – apesar de não haver

menções à dita lei em seus livros de atas (e tampouco nos do Sindicato Musical). Outra categoria diretamente tocada pela Lei Getúlio Vargas foi a dos atores. Segundo a historiadora Flavia Ribeiro Veras, foi ela que “retirou o trabalho do artista legalmente da marginalidade, reconhecendo para a categoria uma série de direitos e a possibilidade de recorrer à justiça por questões trabalhistas”.<sup>49</sup> De fato, a lei determinou o Código Civil para dirimir os litígios entre as partes envolvidas em contratos teatrais.

Note-se que a Lei Getúlio Vargas afetou diretamente os músicos porque organizou a prestação dos serviços prestados por eles a empresários. Por outro lado, essa organização das empresas de diversões e de locação de serviços teatrais precisou ser regulamentada pelo Decreto 18.527, de 10 de dezembro de 1928. Ficaram delimitadas, então, “as cláusulas obrigatórias dos contratos, estabelecendo as obrigações dos artistas, auxiliares e empresários, determinando que todas as empresas estrangeiras que funcionassem no Brasil registrassem seus contratos e deliberando sobre a questão dos direitos autorais”,<sup>50</sup> segundo a historiadora Angélica Ricci Camargo. No caso dos músicos, ficou definida inclusive a duração da jornada de trabalho:

Art. 40 – Os músicos que constituírem as orquestras dos teatros e cinematógrafos não são obrigados a mais de cinco horas de trabalho em cada 24 horas, salvo o disposto no artigo subsequente.

Art. 41 – Além da obrigação estabelecida no § 2º do Art. 36, os músicos das orquestras dos teatros submeter-se-ão também a um ensaio de leitura ou de junção em cada peça nova a ser encenada pela empresa de que forem contratados.

§ 1º – O ensaio de leitura ou de junção terá a duração máxima de duas horas.

§ 2º – O trabalho prestado além deste horário será remunerado de acordo com o disposto no art. 36.<sup>51</sup>

Neste ponto é que os músicos se viram diretamente afetados. Portanto, alguns anos antes de diversas outras categorias, para as quais a duração da jornada de

---

<sup>49</sup> VERAS, op. cit., p. 22.

<sup>50</sup> CAMARGO, Angélica Ricci. Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX. **Baleia na rede – Estudos em arte e sociedade**, UNESP, Marília, vol. 9, n. 1, 2012, p. 40.

<sup>51</sup> Art. 36 – Os artistas e auxiliares teatrais poderão, entretanto, prestar serviços além do limite estabelecido, mediante remuneração especial que o empresário pagará a tanto por hora de trabalho excedente, de acordo com a média horária das retribuições mensais de cada artista ou auxiliar.

§ 1º – Para efeitos deste artigo, a média horária é constituída pelo quociente resultante da divisão da § 2º – Excetuam-se da exigência deste e do artigo anterior o trabalho, mesmo extraordinário, que os artistas e auxiliares teatrais são obrigados a prestar nos ensaios gerais realizados para a censura, nos termos dos regulamentos policiais vigentes.

trabalho foi disciplinada por meio de decretos apenas na década de 1930, como os trabalhadores no comércio (Decreto 21.186, de 1932), na indústria (Decreto 21.364, de 1932), nas farmácias (Decreto 23.084, de 1933), nas casas de penhores e congêneres (Decreto 23.316, de 1933), nos bancos e casas bancárias (Decreto 23.322, de 1933), nos transportes terrestres (Decreto 23.766, de 1934), em hotéis, pensões, restaurante e estabelecimentos congêneres (Decreto 24.696, de 1934), entre outros. Na mesma década, um decreto específico, o de número 23.152, de 15 de setembro de 1933, também regulou “a duração do trabalho dos empregados em casas de diversões e estabelecimentos conexos”. Os trabalhadores envolvidos eram aqueles que, como empregados, exercessem atividades em “estabelecimentos teatrais, cinematográficos, de radiodifusão, esportivos e outros que explorem qualquer gênero de diversão ou recreação franqueada ao público ou destinado a associados”. Eram considerados empregados, portanto, para os efeitos deste decreto, os “indivíduos que, mediante salário, exercerem funções artísticas, técnicas ou manuais, ou fizerem o serviço de bilheteria nos estabelecimentos a que alude o Art. 1º”. Excetuavam-se os que trabalhassem “por conta própria ou por empreitada” ou que “desempenhassem números artísticos isolados, sem o caráter de emprego permanente”. Especificamente sobre o trabalho dos músicos, este decreto (e o de dezembro de 1928, também, como visto) determinou uma jornada de trabalho inferior à jornada padrão das outras categorias:

Art. 7º – A duração normal do trabalho efetivo dos músicos não excederá seis horas, sendo para os que trabalharem em teatro destinadas duas dessas horas a ensaio e as quatro restantes aos espetáculos.

§ 1º – Toda vez que, por conveniência especial, o trabalho em espetáculos públicos exceder quatro horas diárias, o excesso de tempo dará aos músicos direito a remuneração adicional fixada conforme o art. 12.

§ 2º – A duração do trabalho dos músicos poderá ser elevada a oito horas diárias, desde que não ultrapasse trinta e seis horas semanais, respeitado o disposto no parágrafo anterior.

A jornada de trabalho aumentou de cinco para seis horas, mas a jornada de trabalho de fato diminuiu em uma hora, pois as duas horas de ensaios passaram a ser contadas dentro da duração regular do trabalho (4 + 2, e não 5 + 2). Todos os artistas tinham que ter horas de ensaio, parte constitutiva da profissão, não custa lembrar. Mas por que apenas os músicos se viam, por assim dizer, privilegiados com menos horas de trabalho? Não fica claro, nas leis, o motivo da concessão. Certo é, no entanto, que a limitação do tempo de trabalho, ou a jornada de trabalho especial, pode ser

considerada um ganho. Segundo análise para os dias de hoje, por exemplo, algumas categorias profissionais, “por seu forte poder sociopolítico, foram capazes de ampliar direitos trabalhistas, com redução da carga horária, como no caso dos bancários. Outras, em razão do desgaste a que são submetidas no ambiente laboral, tiveram sua jornada reduzida como medida de saúde, por exemplo a dos operadores cinematográficos”.<sup>52</sup> É possível que a limitação da duração do trabalho dos músicos, portanto, tenha uma explicação de “natureza biológica”, por “elimin[ar] ou reduz[ir] os problemas psicofisiológicos oriundos da fadiga”.<sup>53</sup> O trabalho físico intenso e repetitivo envolvido na execução de qualquer instrumento, bem como a concentração constante e necessária, podem ter levado a essa conquista (segundo Angélica Ricci Camargo, destacaram-se, nesse sentido, “as ações da SBAT [Sociedade Brasileira de Autores Teatrais] e da Casa dos Artistas na elaboração de propostas e na procura de contatos políticos que possibilitassem sua concretização”).<sup>54</sup>

Conquista, porém, que pode ter sido apenas no papel, é preciso observar, pois mais difícil é a avaliação do cumprimento da lei. Segundo a pesquisadora Eulécia Esteves, que estudou a trajetória do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, a Lei Getúlio Vargas

a princípio deixou os músicos bastante animados, principalmente aqueles que desejavam, há tempos, frear a atuação dos organizadores de orquestra e achavam que a sua aplicação traria bons resultados nesse sentido. Ficaram tão satisfeitos que enviaram aos srs. Gilberto de Andrade [censor teatral, a quem foi confiada a regulamentação da lei Getúlio Vargas] e Getúlio Vargas um ofício em agradecimento aos relevantes benefícios prestados à classe musical; mas, logo no primeiro mês da lei em vigor, eles começaram a ver que nem tudo eram flores...<sup>55</sup>

Em 1929, por exemplo, a diretoria do Centro Musical do Rio de Janeiro lamentou que a categoria tivesse ficado “completamente iludida com a lei Getúlio Vargas”. Mesmo assim, ainda acreditava que “os contratos feitos coletivamente eram elementos de que se devia prevalecer o Centro para a segurança da vitória de sua

---

<sup>52</sup> PASSOS, Michelle Barreto. Duração do trabalho, flexibilização e saúde do trabalhador . **Revista Jus Navigandi**, Teresina, ano 19, n. 3914, 20 mar. 2014. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/27050>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

<sup>53</sup> Apud MEDEIROS JÚNIOR, Wilson N. A jornada extraordinária de trabalho, especificamente sobre o trabalho extraordinário na atividade bancária. **Conteúdo Jurídico**, Brasília, DF: 18 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.conteudojuridico.com.br/?artigos&ver=2.49463&seo=1>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

<sup>54</sup> CAMARGO (2011), op. cit., p. 49.

<sup>55</sup> ESTEVES, op. cit., p. 90.

causa”.<sup>56</sup> Uma das principais reivindicações do Centro carioca à época, de fato, foi o cumprimento das horas de trabalho dos músicos.<sup>57</sup>

Seja como for, o Decreto-Lei 2.308, de 13 de junho de 1940, é que unificou a duração da jornada de trabalho, estabelecida em oito horas diárias, devendo ser respeitadas, no entanto, as exceções disciplinadas nas leis anteriores.<sup>58</sup> Nesse momento, portanto, a regulação da jornada dos músicos, considerada de maneira especial pela legislação, continuava regida pelo decreto de 1933, que determinava a jornada de seis horas e incluía a regulação das horas de ensaios para os que trabalhassem em teatros. Veremos, no Capítulo 2, que para os músicos não empregados em teatros (havia os que tocavam em emissoras de rádio, em clubes, em boates etc.), o Sindicato também se preocupou em determinar obrigações e direitos a respeito dos ensaios.

Apesar de terem sua jornada de trabalho regulada por decretos, os músicos nem sempre tinham o direito de invocá-los a seu favor, pois eram vistos como trabalhadores eventuais, ocasionais e até “biscateiros” (como veremos no Capítulo 3). Em processo aberto no Departamento Nacional do Trabalho em 1936 (DNT 27.992-36), por exemplo, o Centro Musical do Rio de Janeiro obteve um parecer contrário da procuradoria do DNT, que disse que, a seu ver, o músico que abrisse o processo “não tinha direito a garantias das leis trabalhistas pelo fato de trabalhar por conta própria”.<sup>59</sup> Lembremos que os trabalhadores “por conta própria” eram de fato excluídos das garantias do 23.152, de 1933, que regulara “a duração do trabalho dos empregados em casas de diversões e estabelecimentos conexos”. O parecer foi publicado no Diário Oficial da União em 14 de junho de 1937: “O presente processo dever ser arquivado, pois, como se infere da informação de fls. [s/n], do senhor inspetor fiscal, os ‘músicos trabalham *sempre* por conta própria, mediante contrato etc.’, com caráter nitidamente instável, estando assim, excluídos da sanção do Decreto 23.152 [...]”.<sup>60</sup> Para Eulícia Esteves, o desfecho foi “a vitória para os proprietários de

---

<sup>56</sup> ESTEVES, op. cit., p. 96.

<sup>57</sup> Ibid., p. 97.

<sup>58</sup> Decreto-Lei 2.308, de 13 de junho de 1940, que “Dispõe sobre a duração do trabalho em quaisquer atividades privadas, salvo aquelas subordinadas a regime especial declarado em lei e dá outras providências”.

<sup>59</sup> ESTEVES, op. cit., p. 125.

<sup>60</sup> DIÁRIO Oficial da União (DOU), 14/06/1937, Seção 1, p. 27. Ênfase do original. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2213033/pg-27-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-14-06-1937/pdfView>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

hotéis, cassinos, dancings e emissoras de rádio na luta que travavam com o sindicato desde a promulgação dos atos governamentais que haviam instituído, por exemplo, as férias e a obrigatoriedade da assinatura nas carteiras profissionais”.<sup>61</sup> Veremos, principalmente no Capítulo 3, que após a implantação da Justiça do Trabalho, e principalmente a partir da segunda metade da década de 1940, as coisas começaram a mudar e os músicos passaram a ser reconhecidos judicialmente como trabalhadores em pleno gozo de seus direitos. De momento, vale mencionar que a primeira ação vencida por um músico de que se tem notícia data de janeiro de 1940. O instrumentista era sócio do Centro Musical do Rio de Janeiro e obteve “ganho de causa na questão que moveu contra o proprietário do Dancing Avenida, com a assistência do sindicato, tendo-lhe sido paga a importância de 450 mil réis de férias vencidas”.<sup>62</sup> O sindicato carioca, satisfeito com o resultado obtido, não perdeu tempo e no dia seguinte ao veredicto fez questão de mostrar a outros empregadores que tinha um precedente a seu favor: decidiu enviar “cartas à rádio Mayrink Veiga, à Companhia Hotéis Palace e ao Dancing Brasil, perguntando se já tinham sido concedidas as férias dos instrumentistas”. Como se pode ver, os músicos estavam aprendendo bem a entrar no jogo social de sua época.

Após a Lei Getúlio Vargas e o Decreto 23.152, de 1933, e especialmente a partir de 1934, segundo análise do jurista Luiz Roberto Rezende Puech para a *Revista do Trabalho*,<sup>63</sup> surgiram postulados que afastaram “as dúvidas restantes” e colocaram “os artistas de teatro e congêneres, como os demais trabalhadores, sob a égide das leis trabalhistas”.<sup>64</sup> Em ordem cronológica, foram eles: § 2º do Artigo 121 da Constituição de 1934,<sup>65</sup> parágrafo único do Art. 1º da Lei 62, de 5 de junho de 1935,<sup>66</sup> e artigo 136

---

<sup>61</sup> ESTEVES, op. cit., p. 125.

<sup>62</sup> Ibid., p. 129-130.

<sup>63</sup> Importante mensário que, segundo Magda Biavaschi foi “estratégica para o momento em que se constituía no Brasil o novo Direito Social, com papel fundamental em suas fases de constituição e consolidação. A seleção dos temas e dos textos que divulgava imbricava-se com os acontecimentos da época, nacionais e internacionais”. BIAVASCHI, op. cit., p. 142-143.

<sup>64</sup> PUECH, Luiz Roberto Rezende. Os artistas de teatros e congêneres em face da Legislação do Trabalho no Brasil. **Revista do Trabalho**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 12, dez. 1944, p. 683.

<sup>65</sup> Constituição de 1934, § 2º do Artigo 121: Para o efeito deste artigo, não há distinção entre o trabalho manual e o trabalho intelectual ou técnico, nem entre os profissionais respectivos.

<sup>66</sup> Lei 62, Art. 1º: É assegurado ao empregado da indústria ou do comércio, não existindo prazo estipulado para a terminação do respectivo contrato de trabalho, e quando for despedido sem justa causa, o direito de haver do empregador uma indenização paga na base do maior ordenado que tenha percebido na mesma empresa.

da Constituição de 1937.<sup>67</sup> Todos esses preceitos, de acordo com Puech, “equiparam de maneira expressa, para os efeitos da tutela ao trabalho, as formas variadas da atividade humana, sem distinção entre o trabalho intelectual, técnico ou manual”.<sup>68</sup>

Nesse período, portanto, os músicos (e os artistas em geral, aos quais quase sempre apareciam vinculados) passaram a receber a proteção da legislação social existente, “não obstante se admitisse sempre, sem discussão”, lembrou o citado jurista, “os preceitos da antiga Lei Getúlio Vargas e do Regulamento respectivo, na parte em que não se chocassem com os novos preceitos, de proteção mais ampla”.<sup>69</sup> Puech fez restrições à Lei Getúlio Vargas, que teria perdido a “atualidade” com a legislação do pós-1930, que “trouxera garantias fundamentais ao trabalhador, certificando-o de suas obrigações, e em consequência prescindindo da rigidez de preceitos mais enérgicos, de ação mais intensificada”, que, “na verdade, condenavam-se à inconstitucionalidade”.<sup>70</sup>

O jurista se referia aos dispositivos da referida Lei que deixavam às partes a livre estipulação das multas devidas em caso de infração do contrato de trabalho, que asseguravam a rescisão dos contratos de trabalho no caso de enfermidade dos artistas por mais de trinta dias e que impunham como penalidade o desemprego dos artistas pelo período de um ano.<sup>71</sup> Tais preceitos, aliás, continuaram vigorando inclusive depois da implementação da CLT, em maio de 1943.<sup>72</sup>

Em relação à CLT, é preciso mencionar que ela estendeu a esfera de ação de quase todos os seus dispositivos aos trabalhadores de teatros e congêneres (dentre os quais os músicos). Seu 35º artigo determinava:

Art. 35 – Os bailarinos, músicos e artistas de teatros, circos e variedades, têm direito à carteira profissional, cujas anotações serão feitas pelos estabelecimentos, empresas ou instituição onde prestam seus serviços, quando diretamente contratados por alguma dessas entidades,

---

Parágrafo único – Para os efeitos da presente Lei, não se admitem distinções relativamente à espécie de emprego e à condição do trabalhador, nem entre o trabalho manual, intelectual, ou técnico, e os profissionais respectivos.

<sup>67</sup> Constituição de 1937, artigo 136: O trabalho é um dever social. O trabalho intelectual, técnico e manual tem direito a proteção e solicitude especiais do Estado. A todos é garantido o direito de subsistir mediante o seu trabalho honesto e este, como meio de subsistência do indivíduo, constitui um bem que é dever do Estado proteger, assegurando-lhe condições favoráveis e meios de defesa.

<sup>68</sup> PUECH, op. cit., p. 683.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Ibid., p. 684.

<sup>72</sup> Decreto-lei 5.452, de 1º de maio de 1943.

desde que se estipule em mais de sete dias o prazo de contrato, o qual deverá constar da carteira.

Mas nem todos os dispositivos da CLT eram aplicáveis aos artistas. O parágrafo único do Artigo 507 determinou, por exemplo, a não aplicação das normas sobre prorrogação de contratos de trabalho por tempo determinado a essa categoria:

Parágrafo único - Não se aplicam ao trabalho de artistas os dispositivos dos artigos 451 e 452 que se referem à prorrogação ou renovação do contrato de trabalho de artistas de teatro e congêneres.

Os artistas, portanto, eram considerados à parte, havendo uma diferença, para a lei, entre eles e os “artistas de teatro e congêneres”, que gozavam, por sua vez, dos direitos determinados pelos artigos 451 e 452:

Art. 451 - O contrato de trabalho por prazo determinado que, tácita ou expressamente, for prorrogado mais de uma vez passará a vigorar sem determinação de prazo.

Art. 452 - Considera-se por prazo indeterminado todo contrato que suceder, dentro de 6 (seis) meses, a outro contrato por prazo determinado, salvo se a expiração deste dependeu da execução de serviços especializados ou da realização de certos acontecimentos.

A questão é complexa e será analisada mais a fundo principalmente no Capítulo 3, pois a confusa redação do Artigo 507 levou a diversas ações trabalhistas entre músicos (que queriam ser considerados como trabalhadores de teatro e congêneres) e seus empregadores (que queriam considerá-los como artistas). Vale apontar, neste momento, que a própria CLT, em seu Artigo 3º, não permitia distinções da espécie de trabalhador ou do gênero de atividade exercida, conforme apontado pelo jurista Luiz Roberto Rezende Puech, já em 1944<sup>73</sup>:

Art. 3º – Considera-se empregado toda pessoa física que prestar serviços de natureza não eventual a empregador, sob a dependência deste e mediante salário.

Parágrafo único – Não haverá distinções relativas à espécie de emprego e à condição de trabalhador, nem entre o trabalho intelectual, técnico e manual.

A demanda de ser considerado um empregado como os outros, ou pelo menos entre os outros, vinha desde antes da CLT. Um exemplo eloquente de como os empregadores tratavam os músicos antes da Consolidação data de 1935, trazido pela pesquisadora Eulícia Esteves em relação aos músicos do Centro Musical do Rio de Janeiro (na época, 1935, já reconhecido como sindicato):

---

<sup>73</sup> PUECH, op. cit.

[T]inha sido enviada uma carta ao gerente do Cassino Copacabana na qual o presidente do Centro pedia para que a Companhia Hotéis Palace levasse em consideração as normas estabelecidas pelo decreto 23.152 de 15 de setembro de 1933, que regulava sob novas bases a duração do trabalho dos empregados em casas de diversões e fixava em seis horas diárias a jornada dos músicos (incluindo ensaios e apresentações), e também fizesse as devidas anotações nas carteiras profissionais dos professores que ali trabalhavam, conforme o decreto 22.035 de 29 de outubro de 1932. Mas a iniciativa, como tantas outras, não deu bons resultados. Em junho, veio a resposta do diretor da companhia, que alegava não ter responsabilidades de patrão para com os músicos, porque estes, segundo ele, seriam empregados dos diretores da orquestra, que os contratavam e negociavam os seus salários.<sup>74</sup>

Havia lacunas na legislação em relação aos músicos e seus empregadores: os advogados desses aproveitavam-nas para que seus clientes não tivessem que arcar com as obrigações trabalhistas. O diretor da Companhia Hotéis Palace, na resposta à carta do Centro, lembrou aos músicos que o decreto de 1933 regulava apenas os profissionais que fossem “empregados”, ao passo que os músicos que tocavam no Cassino Copacabana exerciam suas funções “com todas as características de ‘empreitada’ ou ‘conta própria’”, tanto que a Companhia não tinha, nem procurava ter “interferência com fiscalização, horário de entrada, saída, falta ou quaisquer outros atos atinentes ao trabalho, pois ela não se preocupa com a individualidade do profissional”.<sup>75</sup> Os argumentos dos empregadores e seus advogados de certo modo se repetirão nas décadas seguintes, mesmo depois da CLT, como veremos nos capítulos 3 e 4. Por hora, limito-me a destacar as ambiguidades e dificuldades em torno da condição do artista em geral e do músico em particular.

Outra especificidade da condição do músico foi trazida à tona pela lei sobre acidentes de trabalho. Segundo Eulícia Esteves, “de acordo com os proprietários dos estabelecimentos de diversão, o músico também não se encaixava na definição de empregado contida no decreto 24.637 de 10 de julho de 1934”, que estabelecia as obrigações resultantes dos acidentes de trabalho ou doenças profissionais, porque trabalhava “por conta própria”.<sup>76</sup> Os músicos cariocas se viram excluídos dessa lei e, em 1935, por exemplo, se sentiram obrigados a fundar a própria Caixa de Seguros de Acidentes de Trabalho para registrar seus sócios e criar um fundo de reserva para indenizações, “valendo-se do parágrafo 4º do artigo 5º [do Decreto 24.637, de 1934],

---

<sup>74</sup> ESTEVES, op. cit., p. 120-121.

<sup>75</sup> Ibid., p. 121.

<sup>76</sup> Ibid., p. 122-123.

que determinava que, em casos particulares, como os dos serviços de estiva e congêneres, o registro seria organizado pelos sindicatos profissionais das respectivas classes”.<sup>77</sup>

Outro preceito, por sua vez, veio reger a rescisão de contratos de trabalho dos artistas de teatro e congêneres em 20 de março de 1944: o Decreto-lei 6.353, que “Corrige erros datilográficos e de impressão e dá nova redação a dispositivos da Consolidação das Leis do Trabalho”. Para o jurista Puech, tratou-se de um verdadeiro retrocesso, por trazer um dispositivo “anacrônico, de caráter punitivo tão rigoroso”.<sup>78</sup>

§2º – Em se tratando de contrato de artistas de teatros e congêneres, o empregado que rescindi-lo sem justa causa não poderá trabalhar em outra empresa de teatro ou congêneres, salvo quando receber atestado liberatório, durante o prazo de um ano, sob pena de ficar o novo empresário obrigado a pagar ao anterior uma indenização correspondente a dois anos do salário estipulado no contrato rescindido.<sup>79</sup>

O problema em relação a esse novo dispositivo (aqui sigo Puech) é que ele regulava apenas os casos de rescisão dos contratos de trabalhos dos artistas quando esses eram culpados e, mais grave ainda, instituiu a proibição de trabalhar – que se chocava com uma das garantias que a Constituição instituiu indistintamente a todos, o direito de subsistência mediante o próprio trabalho, impondo a “ociosidade forçada, justamente quando se recomenda o trabalho como dever social”.<sup>80</sup> A proibição de trabalhar também ia de encontro ao texto da própria CLT, que proibia suspensões por período superior a trinta dias.<sup>81</sup> A historiadora Flavia Ribeiro Veras afirmou que o atestado liberatório (a garantia de ter cumprido o contrato com o empregador anterior) constituiu o “maior benefício para os empresários”, reforçando a relação de “dependência dos artistas para com os empresários”.<sup>82</sup>

Em 1944, o jurista Puech não se limitou a apontar a fragilidade do novo dispositivo da CLT, ele também indicou um caminho a ser seguido:

Justo seria que a Consolidação, em sua reforma resultante do recente Decreto-lei 6.353, trouxesse a ampliação, verdadeiramente necessária, das garantias aos trabalhadores artistas, dentro de uma regulamentação

---

<sup>77</sup> ESTEVES, op. cit., p. 123.

<sup>78</sup> PUECH, op. cit., p. 685.

<sup>79</sup> O parágrafo único do Artigo 480 da CLT passou a vigorar como §1º, acrescentando-se ao referido artigo um §2º, com a redação acima.

<sup>80</sup> PUECH, op. cit., p. 685.

<sup>81</sup> Art. 474 – A suspensão do empregado por mais de 30 (trinta) dias consecutivos importa na rescisão injusta do contrato de trabalho.

<sup>82</sup> VERAS, op. cit., p. 66.

específica de seu trabalho especializado, com a perfeita compreensão da penosidade, da periculosidade e da insalubridade a que estão sujeitos em suas múltiplas atividades, e em que desgastam estes trabalhadores a saúde, a mocidade, as forças físicas.<sup>83</sup>

Não se fará, aqui, uma análise em torno dessas questões (que retornarão nos capítulos subsequentes), bastante profundas e longevas (os dispositivos em questão só serão revogados pela Lei 6.533, de 24 de maio de 1978). Mas é preciso destacar que o dispositivo em debate se referia a “artistas de teatro e congêneres”. Artistas, portanto. Um bom motivo para que os músicos quisessem se afastar desse grupo e se aproximar de outro, o dos empregados.

A condição dos artistas voltou a ser regulada através da Lei 101, de 17 de setembro de 1947, que “Subordina ao Ministério do Trabalho Indústria e Comércio os contratos entre trabalhadores de teatro, cinema, rádio e circo e os respectivos empregadores”. Mais uma vez, os artistas foram considerados à parte, sem o usufruto de certos direitos determinados pela CLT para o restante dos trabalhadores:

Art. 1º – O registro dos contratos entre trabalhadores de teatro, cinema, rádio, circo e de quaisquer casas de espetáculos e diversões públicas, passa a ser de exclusiva competência do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio.

Parágrafo único – Nenhum contrato teatral poderá ser celebrado no prazo inferior a 120 dias, não se aplicando, entretanto, ao trabalho de artistas os dispositivos dos artigos 451 e 452, da Consolidação das Leis do Trabalho, que se referem à prorrogação ou renovação do contrato de trabalho de artistas e congêneres.<sup>84</sup>

Confirmava-se a prerrogativa dos artigos 451 e 452, acima mencionados. Veremos que a ambiguidade da condição do artista, que apesar de reconhecido pela legislação trabalhista não podia gozar de todos os seus dispositivos, levou os músicos porto-alegrenses a se verem (ou ao menos a se dizerem publicamente) “apenas” como músicos de orquestras, empregados subordinados, para usufruírem de todos os direitos disponíveis aos demais trabalhadores.

Por fim, a determinação governamental que mais afetou os músicos aqui estudados foi, em 1º de maio de 1941, a inauguração da Justiça do Trabalho – que “entrava em funcionamento para assegurar a aplicação de leis do trabalho, já existentes desde a Primeira República, que encontrariam um texto, em 1943, na

---

<sup>83</sup> PUECH, op. cit., p. 685.

<sup>84</sup> Lei 101, de 17 de setembro de 1947.

Consolidação das Leis do Trabalho (CLT)”, segundo a historiadora Ângela de Castro Gomes.<sup>85</sup>

Após o Capítulo 2, em que acompanharemos a organização interna do Sindicato Musical, através de seus Estatutos e Livros de Atas, os Capítulos 3 e 4 analisarão de que modo os músicos porto-alegrenses se valeram dessa “justiça especial”, voltada essencialmente “para o atendimento do cidadão comum”, pensada para ser de “fácil acesso” e orientada “pelo princípio de conciliação entre as partes”. Nesses capítulos é que me ocuparei do funcionamento da Justiça do Trabalho. Por enquanto, assinalo que graças a ela é que os músicos conseguirão ser reconhecidos legalmente como trabalhadores.

---

<sup>85</sup> GOMES, Angela de Castro. Retrato falado: a Justiça do Trabalho na visão de seus magistrados. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 37, jan.-jun. 2006, p. 61.

## CAPÍTULO 2

### CONTROLE E REGULAÇÃO DO TRABALHO MUSICAL EM PORTO ALEGRE

Este capítulo se dedica a expor o modo como o Sindicato Musical se estruturou “por dentro”, ou seja, de que maneira se autorregulou e atuou. Para tanto, foram analisados seus Estatutos e Livros de Atas, destacando as grandes discussões que orientaram sua trajetória, como o agenciamento de trabalho para os sócios, a criação de tabelas de pagamentos, a exclusividade sindical, a política em relação aos chamados “estrangeiros”, a fiscalização do trabalho (através da aplicação de multas, demissões e restrições), a distribuição dos serviços para os associados e a tentativa de obter auxílio estatal para a subvenção de uma orquestra sinfônica na capital gaúcha.

A partir de 1935, após a nova fundação em 23 de maio (ver Capítulo 1), o Sindicato Musical de Porto Alegre começou a compor sua estrutura e regulamentação interna através da elaboração de estatutos. Estes, debatidos, discutidos e votados na assembleia de reorganização, foram enviados ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (processo DNT 17498/1935) e finalmente aprovados por despacho em 2 de junho 1936,<sup>1</sup> adquirindo uma forma final em 4 de setembro de 1936, com as devidas alterações igualmente aprovadas pelo Ministério.<sup>2</sup> Estavam compostos por cinquenta artigos, datilografados em dez páginas de ofício, e tiveram vigência pelo menos até o final de 1941, quando um processo de ratificação e de novos estatutos foi aberto junto ao Ministério, que passou a reconhecer o sindicato sob a denominação de Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, como vimos no Capítulo 1.<sup>3</sup>

Para o primeiro ano da fundação definitiva, 1935, não dispomos de uma cópia do regulamento interno da associação. Mas a forma final de 1936 é conhecida e contém algumas informações fundamentais sobre a instituição e sobre a categoria por ela representada.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> CARTA Sindical do Sindicato Musical de Porto Alegre, 01/07/1936.

<sup>2</sup> ESTATUTOS do Sindicato Musical de Porto Alegre, 1936.

<sup>3</sup> CARTA Sindical do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, 05/12/1941.

<sup>4</sup> Uma indicação para o tratamento atento e detalhado de estatutos como fontes de pesquisa pode ser encontrada em BATALHA, Claudio H. M. Vida associativa: por uma nova abordagem da história institucional nos estudos do movimento operário. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 8, dez. 1997, p. 96.

Grande parte desses estatutos pode ser vista como uma simples formalidade que seguia a legislação, numa redação que parece seguir fórmulas preestabelecidas. É o caso do Artigo 1º, que apenas informa a constituição do sindicato “em conformidade com a legislação em vigor”, e do Artigo 2º, que apresenta os fins do sindicato de maneira bastante burocrática. A generalidade dos itens listados quase não permite saber sobre a categoria profissional a que se referem, não fosse por algumas palavras do último item:

Artigo 2º:

Os fins do sindicato são:

- a) defender os direitos e os interesses profissionais dos seus associados e da classe;
- b) colaborar com o Estado, no estudo e solução dos problemas que, direta ou indiretamente, se relacionarem com os interesses da profissão;
- c) representar seus interesses, os de seus associados e os da profissão dos mesmos, assisti-los em todos os casos previstos nas leis vigentes, prestando-lhes, quando necessário, assistência judiciária;
- d) adotar medidas de utilidade e beneficência para com os seus associados, de acordo com os regulamentos que forem elaborados;
- e) não permitir que, sob pretexto algum, sejam entabuladas, a sua revelia, negociações sobre assuntos de exclusivo interesse da classe e
- f) regular o trabalho, estabelecendo a distribuição e duração dos serviços, honorários e números de professores, fazendo executar as partituras de conformidade com as instrumentações.<sup>5</sup>

*Partituras e instrumentações* são mencionadas no item “f”: tratava-se, agora sim, de uma agremiação de músicos. No entanto, o ingresso no sindicato e o reconhecimento coletivo enquanto membro da categoria era restrito, conforme o Artigo 3º, a “músicos, regentes, cantores e instrumentistas” acima dos catorze anos de idade que tivessem “capacidade profissional” e cujas candidaturas fossem propostas “por um associado quite”. A fronteira de recrutamento era bastante ampla, portanto, pois abrangia músicos de todos os tipos, desde que profissionalmente capazes — apesar de não haver menção a como esta capacidade profissional seria aferida, salvo através da palavra do sócio que propusesse o novo membro. Por outro lado, os músicos são chamados de “professores”, costume que em 1920 o Centro Musical já adotava para se referir a seus sócios. Essa designação não tem origem muito nítida, apesar de ser corrente ao menos desde o século XIX,<sup>6</sup> mas parece derivar do fato de que, numa época em que não havia uma regulamentação da profissão, ser um

---

<sup>5</sup> ESTATUTOS do Sindicato Musical de porto Alegre (1936), Artigo 2º.

<sup>6</sup> LUCAS, M. E. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: DACANAL, J. H. e GONZAGA, S. (Org.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

“professor de música” era o atestado das capacidades musicais do indivíduo. Ou seja, o Centro Musical e o Sindicato Musical eram formados por músicos, não por melômanos.

É importante notar, além disso, que por mais genéricos que fossem os fins do Sindicato Musical, eles se diferenciavam, e muito, dos fins de seu antecessor, o Centro Musical. Em 1936, o sindicato fez uso de palavras como “defender”, “representar” e “regular”, que remetiam ao vocabulário do mundo do trabalho. Dez anos antes, em 1926, o Centro Musical ainda se guiava por fórmulas típicas de associações mais preocupadas com a sociabilidade de seus membros e com a propaganda de sua arte específica, como “elevamento moral da classe” e “união entre os músicos da capital”.<sup>7</sup> A musicóloga Danièle Pistone chama a atenção para o fato de que associações que destacavam a importância da convivialidade inelutavelmente usavam termos como “agrupar, unir” na definição de seus fins, ou optavam por termos como “cultivar, encorajar, disseminar, desenvolver”.<sup>8</sup> Nesse aspecto, portanto, o Sindicato Musical claramente se diferenciou desse tipo de organização, destacando o caráter profissional de seus fins. Ao mesmo tempo, se distanciou das associações de socorro mutualista, colocando-se como defensor de uma categoria profissional em prol da obtenção de direitos.

Ao lado do Artigo 3º, os dois últimos itens do Artigo 2º, citado acima, representaram, nesse primeiro momento, o ponto forte da organização coletiva dos músicos e de sua incipiente prática sindical: a busca do controle e da regulação do mercado de trabalho. Uma estratégia que os músicos vislumbraram para isso, portanto, foi a exclusividade sindical: o dever de trabalhar apenas com colegas sindicalizados. Assim como o Sindicato Musical seguia as fórmulas e experiências do mundo sindical brasileiro na elaboração de seus estatutos, como vimos acima e veremos também no restante deste capítulo, convém mencionar, a título de comparação, que na França do mesmo período, entre 1919 e 1936, o “controle sindical ou profissional do mercado”, ou seja, a exclusividade sindical, também constituiu o primeiro “horizonte de emancipação” da luta sindical dos artistas

---

<sup>7</sup> Cf. SIMÕES (2011).

<sup>8</sup> PISTONE, Danièle. “Sociabilités musicales parisiennes: les associations créées dans les années trente”. In: PISTONE, Danièle (Org.). **Musiques et musiciens à Paris dans les années trente**. Paris: Honoré Champion, 2000, p. 40.

intérpretes, segundo o sociólogo Mathieu Grégoire.<sup>9</sup> Não se pode afirmar, por certo, que houve influência profissional entre os dois lados do Atlântico (e nem este é o objetivo da presente pesquisa), mas a coincidência temporal não deixa de chamar a atenção.

## I. Em busca da exclusividade sindical

Para colocar em prática essa estratégia, o controle e a regulação do mercado de trabalho foram discriminados pelo sindicato no Capítulo 7º dos estatutos, intitulado “Disposição Gerais”. Os seis capítulos anteriores, bastante convencionais, determinavam a estrutura da instituição, apresentando seus fins (Capítulo 1º), os direitos e deveres dos sócios (Capítulo 2º), as penalidades aplicáveis aos infratores, a organização das assembleias (Capítulo 3º), o exercício da administração e o organograma dos cargos (Capítulo 4º), a constituição do patrimônio social (Capítulo 5º) e uma breve menção a uma “seção de diversões” para os associados (Capítulo 6º), num total de 35 artigos que descreviam o funcionamento da agremiação.

No Capítulo 7º, o artigo 39 determinava que “Compete ao sindicato exclusivamente a direção e organização de todas as funções permanentes<sup>10</sup> de qualquer espécie e as avulsas contratadas por empresas teatrais, de diversões públicas etc.”. Mesmo assim, era “permitido aos associados idôneos agenciarem funções avulsas de acordo com a tabela de preço do Sindicato, comunicando à administração, por escrito, para efeito de porcentagens” (Artigo 40). Note-se que, num primeiro momento, a comissão do sindicato sobre “todas as reuniões e bailes” foi de 2%<sup>11</sup> e 1% sobre “todas as funções avulsas”,<sup>12</sup> havendo inclusive menção a fiscalizações dessa cobrança.<sup>13</sup>

Na prática, isso significava que os músicos associados passavam ao sindicato ou a membros do sindicato o direito de representá-los e agenciá-los junto a

---

<sup>9</sup> GRÉGOIRE, Mathieu. **Les Intermittents du Spectacle – Enjeux d’un siècle de luttes**. Paris: La Dispute, 2013, pp. 21-59 (Chapitre premier, “La corporation comme horizon d’émancipation (1919-1936)”).

<sup>10</sup> Assim eram considerados os serviços que excediam dez dias (Cf. Estatutos de 1936, Artigo 38).

<sup>11</sup> Livro de Atas 1, 07/02/1936.

<sup>12</sup> Livro de Atas 1, 24/03/1937.

<sup>13</sup> Livro de Atas 1, 27/09/1937.

contratantes avulsos ou permanentes. Nesses trabalhos, haveria uma “escala de serviços” entre os músicos e uma “tabela de preços” a ser seguida, ambas motivo de muita discussão ao longo das assembleias, como veremos a seguir.

O primeiro movimento da diretoria do sindicato no sentido dessa regulação, de acordo com os livros de atas, foi a votação de uma tabela de preços e o envio ao maestro alemão Max Brückner de um aviso de que ele precisaria “entender-se diretamente com a diretoria” para a realização de concertos nos festejos do Centenário da Revolução Farroupilha – promovidos pela Prefeitura Municipal e contando com uma Exposição que foi considerada por muitos um dos grandes acontecimentos festivos da história de Porto Alegre –,<sup>14</sup> e que deveria chamar sócios do sindicato para atuar como instrumentistas de sua orquestra.<sup>15</sup> O Sindicato claramente estava atuando como fiscalizador dos eventos musicais da cidade, notificando maestros ou organizadores de concertos, e também como defensor dos interesses de seus associados, cumprindo o papel de regulador de serviços, estabelecendo honorários e o número de músicos dos conjuntos contratados. Tal papel, talvez modesto, orientou seus primeiros anos de vida, na esteira daquilo que seu antecessor imediato, o Centro Musical, fez ao longo de toda a década de 1920 e nos primeiros anos da década de 1930.<sup>16</sup>

Os livros de atas são uma rica fonte para se constatar a abundância de pedidos de orquestras ou de autorização para agenciar conjuntos orquestrais com sócios do sindicato. Na esmagadora maioria das vezes, algum sócio se apresentava como “encarregado” ou “organizador” do grupo a ser agenciado. Não é possível saber se todos os pedidos foram aceitos e autorizados, mas nota-se o respeito ao Artigo 40 dos Estatutos, acima mencionado. Sobre esse tema, alguns registros são bastante sucintos e telegráficos, como: “Deu entrada um ofício (concerto) pró festejos centenário Carlos Gomes assinado pelo sr. C. Baldino e maestro Milton Calazans”.<sup>17</sup> Ou: “O sr. Júlio Oliva comunica ser o encarregado da orquestra para a temporada ‘Farrapos’ de Roberto Eggers”<sup>18</sup>, e ainda: “O Maestro Brückner entrega ao Sindicato uma função no Cine Imperial com orquestra de 25 professores, ficando encarregado de [gerenciar] os

---

<sup>14</sup> Cf. FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre ano a ano: cronologia histórica, 1732-1950**. Porto Alegre: Letras&Vida, 2012, p. 231.

<sup>15</sup> Livro de Atas 1, 07/06/1935.

<sup>16</sup> Cf. SIMÕES (2011), op. cit.

<sup>17</sup> Livro de Atas 1, 21/04/1936.

<sup>18</sup> Livro de Atas 1, 10/08/1936.

negócios os srs. Júlio Oliva e Carlito Lippmann”.<sup>19</sup> Outros discriminam os participantes: “O consócio D’Aló como contratante e encarregado da orquestra para a temporada de Revista no Teatro Coliseu, pediu de acordo com os Estatutos organização da orquestra pelo sindicato. Foram escalados os associados Sílio Grandi, Alfredo Hauck Filho, Alcides Marques de Oliveira, Francisco Xavier dos Santos, Lúcio Gomes, José Francisco dos Santos, Ernani Fogaça. Os membros somente poderão abandonar a função com um aviso prévio por escrito de 5 (cinco) dias de antecedência”.<sup>20</sup>

Como vimos, o Sindicato regia-se por estatutos que afirmavam sua prerrogativa exclusiva de organização e direção de orquestras, mesmo quando os concertos não eram propostos por ele: “Foi discutida a proposta do maestro Peyser para a realização de um concerto sinfônico no dia 3 de setembro próximo, pagando o maestro Peyser ao Sindicato a importância de 1:000#000 (um conto de réis) fornecendo o Sindicato os professores necessários, gratuitamente”.<sup>21</sup> De fato, era essa função gerencial exclusivista que se destacava, o Sindicato se tornava o intermediário dos músicos, sublocando seus serviços. Aparentemente havia bastante trabalho, pois nem sempre os pedidos eram aceitos, como foi o caso de uma recusa de orquestra sinfônica para o concerto inaugural da Associação Rio-Grandense de Música:

O Sindicato, por falta absoluta de tempo não podendo apresentar uma orquestra em forma, resolveu não fazer a apresentação da orquestra sinfônica, ficando entretanto resolvido convidar o 1º secretário da referida Associação para um entendimento no sentido da organização de um Concerto Sinfônico que será levado a efeito no dia 15 de maio vindouro no Theatro São Pedro. Esse concerto será levado o efeito sob patrocínio da Associação Rio-Grandense de Música.<sup>22</sup>

Apesar da alegada falta de tempo, é de se perguntar se a recusa em ceder uma orquestra ao concerto inaugural de uma associação musical não se deveu a certo temor de concorrência – apesar de a nova associação congregar principalmente os músicos que se formavam no Conservatório de Música (era dirigida pelo professor Ênio de Freitas e Castro) e que tinham, portanto, uma educação bastante formal.

Outro exemplo de negativa de serviços ocorreu em relação à companhia de bailados de Lya Bastian Meyer junto ao Club Haydn: “ficou resolvido enviar-se

---

<sup>19</sup> Livro de Atas 1, 26/08/1936.

<sup>20</sup> Livro de Atas 1, 27/07/1936.

<sup>21</sup> Livro de Atas 1, 18/08/1936.

<sup>22</sup> Livro de Atas 1, 21/03/1938.

ofícios à mesma assim como ao Club Haydn, comunicando que o Sindicato não fornecerá os elementos necessários para completar a orquestra do referido Club para estas funções. Os associados que desrespeitarem esta determinação da Diretoria estarão sujeitos às penalidades prescritas nos estatutos”.<sup>23</sup> Apesar de Lya B. Meyer ser uma bailarina de renome à época, tendo sido a “primeira gaúcha a cruzar o oceano para estudar balé” e tendo criado a primeira escola oficial de dança no Rio Grande do Sul,<sup>24</sup> é preciso apontar que o Club Haydn, tradicional conjunto orquestral da cidade (fundado em 1897 e atuante até 1968), era constituído por amadores, o que talvez se chocasse com as diretrizes do Sindicato, representante de uma categoria profissional que, além disso, proibia seus sócios de tocarem com não-sócios.<sup>25</sup>

Não foi apenas ao longo da segunda metade da década de 1930 que o Sindicato Musical se dedicou ao papel de agenciador, esse se estendeu ao longo de toda a década seguinte, conforme indicam menções breves ou mais extensas nos livros de atas:

Foi lida uma requisição de orquestra (26 professores), assinado pelo sr. Nilo Ruschel, presidente da comissão de festejos do bicentenário de Porto Alegre, para a apresentação da Fantasia-Ballet, de autoria do maestro Walter Schultz. Foram escalados os seguintes professores: [...].<sup>26</sup>

Achando-se presente os membros que compõem a Junta Governativa foi aberta a sessão declarando o sr. Presidente que a Exma. dra. Lia Bastian Meyer lhe havia solicitado, verbalmente, uma orquestra de 30 professores para atuar nos próximos bailados “Copelia” que a referida sra. pretende levar a efeito, em virtude de que convocou esta sessão afim de organizar o conjunto para os referidos bailados, que ficou assim constituído: [...].<sup>27</sup>

O maestro Léo Schneider, requisitou por intermédio do sr. Júlio Oliva, uma orquestra de 21 professores deste Sindicato, para atuarem, em um Concerto Sacro a realizar-se no próximo mês no Teatro São Pedro.

O tenor Demétrio Ribeiro, organizador da Companhia Lírica que deverá estrear no próximo mês no Teatro São Pedro, requisitou por intermédio do sr. Júlio Oliva, uma orquestra de 30 professores, solicitando preços para um espetáculo, e igualmente para dez espetáculos.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Livro de Atas 1, 01/07/1937.

<sup>24</sup> Cf. MACHADO, Janete Rocha. Lya Bastian Meyer: a grande dama do ballet clássico de Porto Alegre. *Anais do XI Encontro Estadual de História*, Rio Grande, jul. 2012, p. 494.

<sup>25</sup> O Club Haydn “tinha como objetivo principal a realização de concertos regulares e a divulgação da música erudita, pautando-se por um propósito externo, por assim dizer, voltado sobretudo para o público, e não por um propósito interno, voltado para a categoria dos músicos – tanto que os membros do Club Haydn eram sobretudo instrumentistas amadores, que não tiravam da música seu meio de subsistência”. Cf. SIMÕES (2011), p. 117.

<sup>26</sup> Livro de Atas 2, 08/07/1940.

<sup>27</sup> Livro de Atas 2, 15/06/1942.

<sup>28</sup> Livro de Atas 2, 18/05/1943

Foi recebido um ofício do Orfeão Rio-Grandense com data de hoje, solicitando orquestras para as temporadas de concertos e lírica a serem realizadas no corrente ano.<sup>29</sup>

A Diretoria tomou conhecimento dos ofícios do Orfeão Rio-Grandense datados de 16 a 30 do corrente requisitando duas orquestras, sendo uma para a Temporada Lírica Oficial, e a outra para atuar na temporada de concertos sinfônicos a realizar-se no período de 24 de agosto a 30 de setembro, sob a direção do maestro Carlos Estrada.<sup>30</sup>

A seguir o Sr. presidente interino disse aos presentes o motivo da sessão extraordinária e apresentou o Bordereau do Teatro S. Pedro referente ao grande concerto sinfônico realizado pela orquestra deste sindicato no dia 20 do corrente. Como é do conhecimento de todos o referido concerto foi levado a efeito por iniciativa do maestro Pablo Komlós [e dos] professores Carlos Barone Mario Silveira Peixoto e Clotário Barbosa.<sup>31</sup>

Foi lido um ofício do Orfeão Rio-Grandense com data de 8 do corrente solicitando a organização de uma orquestra de 34 professores para atuar na Temporada Lírica Oficial de 1947, a iniciar no dia 27 do mês em curso.<sup>32</sup>

Foram lidos dois ofícios do Orfeão Rio-Grandense, solicitando a organização de uma orquestra de 49 professores para atuar no Ciclo Sinfônico de 1948 a iniciar-se no dia 20 do corrente.<sup>33</sup>

Por solicitação verbal do sr. cônego Leopoldo Pedro Hoff, maestro de capela do arcebispado de Porto Alegre, foi organizada uma orquestra de 32 professores para tomar parte em todas as solenidades do Vº Congresso Eucarístico Nacional realizado nesta capital nos dias 23, 24, 26, 28, 29, 30 e 31 de outubro.<sup>34</sup>

Foi recebido do Orfeão Rio-Grandense um ofício solicitando a organização de uma orquestra de 35 professores para atuar na Temporada Lírica Oficial do Estado, a iniciar-se a 13 do corrente.<sup>35</sup>

A partir do fim da década de 1940, como veremos a seguir, o Sindicato orientou suas ações preponderantemente para a representação dos músicos no universo da Justiça do Trabalho (implantada oficialmente em 1941),<sup>36</sup> mas ainda ao longo dos anos 1950 eram mencionadas organizações de concertos e festivais:

---

<sup>29</sup> Livro de Atas 2, 09/01/1945

<sup>30</sup> Livro de Atas 2, 21/05/1945.

<sup>31</sup> Livro de Atas 2, 26/08/1946.

<sup>32</sup> Livro de Atas 3, 09/06/1947.

<sup>33</sup> Livro de Atas 3, 09/04/1948.

<sup>34</sup> Livro de Atas 3, 09/11/1948.

<sup>35</sup> Livro de Atas 3, 09/09/1949.

<sup>36</sup> Datam de meados dos anos 1940 as ações trabalhistas que opuseram músicos a seus empregadores, como se verá no Capítulo 3, que enfocará essa mudança na ação do Sindicato Musical.

Foi recebido um ofício do Orfeão Rio-Grandense solicitando a organização de uma orquestra de 28 professores para a temporada lírica em Caxias do Sul por ocasião da Festa da Uva de 1950.<sup>37</sup>

Foi lido um ofício da Federação Espírita do Rio Grande do Sul com data de 16 de junho e assinada pelo sr. Francisco Spinelli vice-presidente da referida Federação; solicitando a organização de uma orquestra de 44 professores, para realizar dois (2) Concertos Sinfônicos nos teatros Imperial e São Pedro nos dias 7 e 14 de julho sob a regência da maestrina Giannella de Marco.<sup>38</sup>

Foi lido um ofício do Instituto de Belas Artes, solicitando a colaboração deste Sindicato nos concertos realizados pelo maestro Jean Mac Nab.<sup>39</sup>

Um ofício do sr. João Baptista de Campo Mello Filho, empresário teatral, solicitando a organização de uma orquestra para a temporada lírica a ser realizada este ano – agosto – no Teatro S. Pedro.<sup>40</sup>

O Sindicato Musical se preocupava em organizar e gerenciar o trabalho de seus sócios, portanto, mas esperava da parte desses, em troca, um certo comprometimento – registrado nos estatutos de forma bastante convencional, como já assinalado (o Capítulo 2º destes era intitulado “Direitos e Deveres dos Sócios” e tinha 8 artigos, do 3º ao 10º). Desses deveres, destaco o item “g” do Artigo 8º, que dizia que o associado tinha a obrigação de “cumprir fielmente os contratos que fizer”, havendo penalidades (suspensão ou eliminação) para os que infringissem as determinações dos estatutos. Tal redação bastante genérica, que no fundo afirmava a necessidade de honrar os compromissos assumidos, é melhor compreendida quando complementada com o artigo 44, que elencava o que “não é permitido aos associados”:

- a) abandonar, sem ordem da administração, o seu lugar na orquestra ou conjunto;
- b) fazer parte de qualquer conjunto enquanto não cumprir as penalidades impostas;
- c) tomar parte em conjuntos organizados ou dos quais façam parte elementos estranhos ao Sindicato, SALVO ORDEM POR ESCRITO DA ADMINISTRAÇÃO;
- d) tomar parte em conjuntos ou orquestras de empresas contratantes de serviços teatrais ou contratantes avulsos que tenham interesse direto em outras que se componham de profissionais estranhos ao Sindicato, SALVO ORDEM POR ESCRITO DA ADMINISTRAÇÃO;
- e) negar seus serviços quando solicitados pela administração em favor da coletividade ou de algum de seus membros;

---

<sup>37</sup> Livro de Atas 3, 09/03/1950.

<sup>38</sup> Livro de Atas 3, 10/07/1950.

<sup>39</sup> Livro de Atas 3, 19/05/1952.

<sup>40</sup> Livro de Atas 3, 26/07/1955.

f) tomar parte em qualquer função da qual seja interessado ou faça parte qualquer associado eliminado do Sindicato.<sup>41</sup>

Honrar os contratos musicais queria dizer, acima de tudo, comparecer aos ensaios e apresentações, e nunca abandonar seu lugar na orquestra ou conjunto sem comunicar aos superiores do Sindicato. Cabe lembrar, neste ponto, que toda apresentação envolve uma parte visível e outra invisível, por assim dizer. A parte invisível, longe do alcance do olhar do público, é constituída pela prática diária do instrumentista, em sua própria casa, e pelos ensaios, que são a prática em conjunto no local de trabalho. A apresentação (ou espetáculo), única parte propriamente visível ao público, é a que ocupa a menor parte do tempo de trabalho do músico, apesar de ser a mais importante.<sup>42</sup> E pode-se apontar, também, que há uma diferença de peso nas faltas a ensaios e apresentações dependendo do instrumento tocado. A ausência de um violino numa orquestra sinfônica, onde tocam mais quinze violinistas, é bastante diferente da ausência do único violino de uma típica de tango. No tocante ao item “a” do artigo 44, que poderia ser um item de contrato, sua presença se justificava porque aparentemente era bastante comum haver faltas e atrasos. Em virtude de “constantes reclamações ao sindicato pelo maestro Brückner”, por exemplo, a diretoria resolveu por unanimidade impor multas “a cada professor que comparecer com atraso aos ensaios ou concertos e [...] por cada vez que falte ao ensaio ou concerto sem justificção prévia ao maestro ou representante do sindicato”.<sup>43</sup> A frequência dos músicos talvez não fosse tão simples de ser verificada (haveria um encarregado do controle de presença?), tanto que uma comissão foi nomeada para “tratar assuntos de orquestras em casos de deserções”.<sup>44</sup> As sanções a faltas e atrasos eram reguladas por uma ata que impunha uma multa de cinco mil réis a quem comparecesse com atraso aos ensaios ou concertos, e outra de dez mil réis aos que faltassem aos mesmos sem justificção. Em caso de reincidência, haveria suspensão do envolvido.<sup>45</sup> Mais adiante, em 1942, um Regulamento Interno sancionaria as mesmas penas.<sup>46</sup> Quanto aos fatores que motivavam essas deserções, talvez eles sejam um pouco mais

---

<sup>41</sup> ESTATUTOS de 1936, Artigo 44. A ênfase é do original.

<sup>42</sup> A proporção entre a parte visível e a invisível, que pode variar dependendo do tipo de formação musical e de apresentação, corresponde, num dos extremos, à proporção entre as partes emersa e submersa de um iceberg (1/7 e 6/7).

<sup>43</sup> Livro de Atas 1, 20/10/1935.

<sup>44</sup> Livro de Atas 1, 21/04/1936.

<sup>45</sup> Livro de Atas 1, 20/10/1935.

<sup>46</sup> Livro de Atas 2, 30/03/1942.

complexos de rastrear. Veremos logo mais que o biprofissionalismo ou multiprofissionalismo dos músicos porto-alegrenses à época parece ter motivado esse tipo de prática – tocar na Rádio Farroupilha e na Banda Municipal, por exemplo, faria o músico ter que se deslocar entre os empregos sem atraso, ou contar com a compreensão de seus superiores, que teriam que marcar os horários de trabalho em turnos ou horários não coincidentes. Veremos também, no Capítulo 3, que a demissão motivada por um atraso a ensaio de um músico da Rádio Farroupilha levou inclusive a uma ação judicial.

Neste momento da análise, o que chama a atenção, no citado Artigo 44, é o uso da caixa alta (“SALVO ORDEM POR ESCRITO DA ADMINISTRAÇÃO”) em dois itens (“c” e “d”), que são complementados pelo último item (“f”). Os três diziam respeito, no fundo, à mesma coisa: os sócios não podiam tocar com não sócios, que por sua vez não poderiam ser chamados para orquestras compostas por sócios. Note-se, portanto, que certo controle do mercado de trabalho era feito sobretudo pela tentativa de “isolamento” dos músicos não associados ao sindicato. Objetivava-se, assim, pressionar esses não sócios a se associarem, sem dúvida. Pelo menos até meados da década de 1940 esta foi uma das questões mais importantes discutidas nos livros de atas. Ela aparecia na forma de “casos”, ou denúncias em relação a sócios que se envolviam nesse tipo de prática (tocar com não sócios, ou com sócios que haviam sido eliminados). A primeira ocorrência desse tipo data de 1935, por ocasião dos referidos festejos do Centenário da Revolução Farroupilha, em que foi montado um cassino, grande destaque da exposição instalada no Parque Farroupilha. Os sócios discutiram o “caso Casino” da Exposição, mencionando a “vinda de colegas profissionais estranhos a este Sindicato”.<sup>47</sup> Segundo o pesquisador Hardy Vedana, um “cassino em forma de navio” foi construído à época, e “quem lá tocou, vinda de São Paulo, foi a orquestra de Clóvis Mamede”.<sup>48</sup> Dada a magnitude do evento e a importância da presença da música no citado estabelecimento e ao longo de toda a exposição, que durou quatro meses (de 20 de setembro de 1935 a 15 de janeiro de 1936),<sup>49</sup> o Sindicato esboçou um movimento no sentido de solicitar preferência a seus associados nas funções musicais das comemorações – alguns meses antes, inclusive, recém-fundado, se mobilizara para enviar “um memorial ao sr. prefeito e à comissão

---

<sup>47</sup> Livro de Atas 1, 14/09/1935.

<sup>48</sup> VEDANA, op. cit., p. 119.

<sup>49</sup> FRANCO, op. cit., p. 231-232.

de festejos do Centenário Farroupilha comunicando que estamos com o Sindicato Musical de Porto Alegre em formação”.<sup>50</sup> Mas nada foi obtido junto aos “poderes competentes”, pois a “comissão de festejos” informou que “nada ser[ia] possível em vista do Sindicato não ser reconhecido pelas autoridades federais”.<sup>51</sup>

É bastante provável que nada fosse possível mesmo que o Sindicato já tivesse sido reconhecido pelas autoridades federais – o que aconteceria em julho de 1936 –,<sup>52</sup> tendo em vista o pouco que mudaria com esse reconhecimento formal. Interessa apontar, por outro lado, o fato de o citado Clóvis Mamede, líder da orquestra paulista que ocupou o espaço dos músicos locais no cassino da Exposição Farroupilha, ter se filiado ao sindicato em outubro de 1936, fornecendo como endereço de residência o Hotel Centenário, à rua Sete de Setembro. Outros membros da orquestra de Clóvis Mamede também se tornaram sócios do sindicato: Eduardo A. Poyares (saxofone, piano, clarinete e bandoneon), Carlos Alberto Spagiari (violino), Anselmo Libero Pisani (contrabaixo), Flamarion Gimenez (trombone), Álvaro Araújo (piano), José da Costa Viellas (banjo), Francisco Dorce (piano), Francisco Sergi Filho (pistom, bandoneon, violino), Pedro Vidal Ramos (tuba, trombone) e Deynisio Luiz Gonçalves (violino, saxofone). Todos registraram como endereço profissional o “Casino Farroupilha – Recinto de Exposições” e, alguns, como endereço residencial, hotéis (o Hotel Centenário ou o Cidade Hotel) ou pensões (na rua Pantaleão Telles, nº 812, ou na rua Venâncio Aires, nº 588).

O Sindicato dos Músicos de fato conseguiu, afinal, pressionar o conjunto a se filiar e a cumprir a norma de exclusividade sindical. O cassino da exposição, apesar de ser um local temporário construído para o grande Centenário Farroupilha, permaneceu ativo por mais tempo do que os quatro meses do restante da exposição: sindicalizar os músicos paulistas que se estabeleceram na capital gaúcha por certo tempo era muito importante, portanto. Clóvis Mamede, o líder do conjunto, esteve vinculado ao sindicato pelo menos até setembro de 1938, quando foi demitido do quadro social (sem indicação do motivo, mas provavelmente por falta de pagamento das mensalidades, senão por mudança de cidade). Sabemos, nas palavras do jornalista e pesquisador Arthur de Faria, que em maio de 1937 Mamede de fato ainda estava na capital gaúcha, pois “trinta mil pessoas [foram] ver o jazz de Clóvis Mamede tocando

---

<sup>50</sup> Livro de Atas 1, 07/06/1935.

<sup>51</sup> Livro de Atas 1, 17/09/1935.

<sup>52</sup> CARTA Sindical do Sindicato Musical de Porto Alegre, 01/07/1936.

em festa promovida pela *Folha da Tarde* – então com um ano de vida – em parceria com a Difusora”.<sup>53</sup> Um mês depois, em abril de 1937, o *Correio Paulistano* destacava a presença do conterrâneo paulista em terras gaúchas, publicando uma foto ampliada da sua orquestra no Casino Farroupilha (datada de 1935) abaixo do título “Um ‘jazz’ paulista em Porto Alegre”, onde afirmava, com orgulho:

Há quase um ano atua em Porto Alegre, no Casino Farroupilha, e na PRH-2 (Rádio Farroupilha), o “Jazz Melody”, um conjunto composto, na sua maioria, de elementos paulistas, e dirigido por um paulista: Clóvis Mamede.

O “Jazz Melody”, cujo cantor é o popularíssimo Januário de Oliveira, que acaba de fazer uma curta, porém vitoriosa temporada em nossa capital, é considerado como um dos melhores de todo o Brasil, podendo “medir forças” com os melhores do Rio de Janeiro e São Paulo.<sup>54</sup>



**Figura 1:** A foto da Orquestra de Clóvis Mamede no Casino Farroupilha, em 1935, utilizada pelo *Correio Paulistano* em 1937 (Fonte: VEDANA, op. cit., p. 109).

Clóvis Mamede teve sua condição de músico regularizada com êxito pelo sindicato, mas o Artigo 44 e a proibição de trabalho com elementos estranhos à entidade nem sempre eram resolvidas com tanta presteza. Na verdade, raras vezes a

<sup>53</sup> ARTHUR DE FARIA / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – ACADEMIA.EDU. **Uma História da Música Popular de Porto Alegre**. Capítulo IX: A Era do Rádio, p. 32. Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

<sup>54</sup> UM “jazz” paulista em Porto Alegre. **Correio Paulistano**, São Paulo, 10 abr. 1937, p. 12. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=090972\\_08&pagfis=17732&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=090972_08&pagfis=17732&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#)>. Acesso em: 22 set. 2015.

questão foi interpretada de maneira tão clara. Uma irregularidade registrada em ata, também datada de 1935, pode ser um bom exemplo:

Foram apontados como incurso no artigo 44 letra C dos Estatutos os consócios Jayme Torres do Valle, Walter Gonçalves, Carlos Gomes Ferreira e Airam Pacheco e seu conjunto. A Diretora informou e autorizou o Conselho Fiscal a investigar a exatidão dessa acusação.<sup>55</sup>

Esses sócios estavam tocando com não sócios, portanto – o que em si não consiste uma estranheza, afinal o artigo 44 havia sido redigido justamente porque essa prática ocorria. O interessante é que um dos denunciados era o próprio presidente do Sindicato! Airam (ou Ayram) Pacheco Ferreira, eleito em 23 de maio de 1935, foi o primeiro dirigente da fase “oficial” da entidade (lembramos que a fundação de 1934 precisou ser cancelada). Certamente não poderia alegar desconhecimento dos estatutos da agremiação. Natural de Rio Pardo, era conhecido no meio musical da cidade. Havia sido aluno do curso de piano no Conservatório de Música e tocara, entre 1926 e 1930, na Confeitaria Rosicler e, entre 1927 e 1928, fora membro do Jazz Band Guarani. Trabalhava como pianista na Rádio Difusora Porto-Alegrense (fundada havia pouco, em outubro de 1934) à frente de uma Orquestra Típica.<sup>56</sup> Todos os acusados deviam tocar na mesma orquestra, e por isso incorriam na mesma irregularidade (além do piano de Airam Pacheco, havia o violino de Jayme Torres do Valle, a bateria de Walter Gonçalves e os sopros de Carlos Gomes Ferreira). Certo é que o presidente Airam Pacheco foi o único a se explicar em sessão registrada em ata, dizendo que convidara para tomar parte em seu conjunto um elemento estranho por não haver outro do Sindicato desocupado na ocasião, pois todos os demais estavam tocando na temporada lírica oficial.<sup>57</sup> A justificativa foi aceita, principalmente porque o músico em questão (não foi possível descobrir que instrumento tocava) já havia entrado com pedido de ingresso no Sindicato. Alguns anos mais tarde, em 1939, talvez já vacinado por essa experiência, o próprio Airam se adiantaria e comunicaria em assembleia “ter trabalhado em uma função com elementos estranhos ao Sindicato para a qual [fora] convidado às 11 ½ da noite e não ter tido tempo para pedir licença à Diretoria”.<sup>58</sup> Desta vez, fica claro nas entrelinhas de sua confissão que os músicos

---

<sup>55</sup> Livro de Atas 1, 31/10/1935.

<sup>56</sup> No Livro de Atas, há menção à “Orquestra Ayram Pacheco”, que além do pianista contava com mais quatro músicos.

<sup>57</sup> Livro de Atas 1, 06/11/1935.

<sup>58</sup> Livro de Atas 2, 10/10/1939.

tinham a possibilidade (ou necessidade) de recorrer a bicos ou cachês para complementar suas rendas, através de convites que poderiam surgir mais ou menos de última hora. Além de ficar claro, também, a existência de todo um repertório compartilhado ou de uma formação básica bastante comum a todos, pois para alguém sair de casa às 23h30 para tocar, sem ensaio, não basta a boa vontade.

A estratégia de pressão à exclusividade sindical parecia funcionar num primeiro momento, portanto, e também havia interesse em denunciar as irregularidades, conforme se vê em outra ata:

O Conselho Fiscal com a palavra, por intermédio do sr. Júlio Oliva, acusa existirem elementos estranhos nos conjuntos: “Paulo Coelho” – Rádio Farroupilha, e Club Caçadores, onde os associados Alcides Marques de Oliveira, Barbieri, Lapuente exercem suas atividades com elementos também estranhos ao Sindicato, os quais estão infringindo o artigo 44 alínea “c” dos Estatutos. O sr. Presidente pede à assembleia opinar sobre o assunto e também sobre a vinda de um pianista que irá trabalhar no conjunto do qual é encarregado o associado José Pinto de Carvalho. A assembleia, por unanimidade, em virtude da gravidade do assunto resolve transferir para o dia 1<sup>o</sup> de outubro de 1936 às 3 horas a continuação dos trabalhos.<sup>59</sup>

A falta foi considerada grave, portanto, e os envolvidos acabaram chamados a se explicar. Paulo Coelho era outro conhecido pianista da cidade, que dirigia a orquestra com seu nome na Rádio Farroupilha e em casas de diversões da capital. Tinha estado à frente da orquestra do Café Colombo (c. 1930) e da orquestra do Club Caçadores (c. 1934), entre outras.<sup>60</sup> O Clube dos Caçadores, por sua vez, era um cabaré ilustre do centro da cidade, em que os sócios Alcides Marques de Oliveira, Oscar Rocha Barbieri e Eduardo Lapuente deviam estar tocando ao lado de músicos que não eram sócios do Sindicato. Além deles, o sócio José Pinto de Carvalho também era suspeito de ter chamado um pianista externo à entidade. A denúncia foi apurada e confirmada, pois no dia seguinte três sócios se apresentaram para fazer uso da palavra: Paulo Coelho, José Pinto de Carvalho e Marino dos Santos, esse último talvez representando os ausentes Oliveira, Barbieri e Lapuente. A “pena” recebida não passou de um lembrete:

A assembleia geral por unanimidade resolveu conceder o prazo de 10 (dez) dias aos elementos não sindicalizados integrantes dos referidos conjuntos para a admissão no Sindicato. Findo este prazo os elementos associados estarão sujeitos às penalidades vigentes dos Estatutos, caso não

---

<sup>59</sup> Livro de Atas 1, 30/09/1936.

<sup>60</sup> VEDANA, op. cit., p. 79.

seja satisfeita esta deliberação. Serão remetidos aos chefes de orquestras e respectivos de acordo com o artigo 44 letra C dos Estatutos.<sup>61</sup>

A resolução atendia aos interesses do Sindicato naquele momento, que acreditava ser possível pressionar os músicos da cidade a ele se filiarem. Ou quem sabe criava a possibilidade de coagir seus sócios a se recusarem a tocar com não sócios. Mais um caso do tipo é mencionado em ata, com um voto de louvor: o sócio-fundador Júlio Oliva, membro da Comissão Fiscal e ativo na vida associativa, abandonou suas funções de violinista numa orquestra por tocarem nela elementos eliminados do Sindicato.<sup>62</sup> Em 1938, seguiam as fiscalizações:

Foi dado o prazo de 5 (cinco) dias, a partir da data da expedição dos avisos aos associados componentes do Jazz Royal e conjuntos e orquestras da Rádio Sociedade Gaúcha, para o cumprimento do artigo 44 (quarenta e quatro) alínea C dos Estatutos, findo o prazo referido devendo os mesmos serem punidos de acordo com os mesmos.<sup>63</sup>

O Jazz Royal, que passou para a história musical da cidade como Royal Jazz Band e, mais tarde, como Orquestra Rojabá (ROyal JAaz BAnd),<sup>64</sup> foi novamente denunciado no ano seguinte, dessa vez por um sócio identificado em ata, o pianista alemão Otto Siebrecht, que vinha exercendo a função de zelador da sede do Sindicato (sem vencimentos, segundo o Livro de Atas, e recebendo para tanto uma chave):<sup>65</sup>

Uma denúncia do Sr. Otto Siebrecht contra o Jazz Royal no qual trabalham elementos eliminados do Sindicato. Foi deliberado comunicar ao Sr. Alvim Beroldt, diretor daquele conjunto, que se no prazo de 30 (trinta) dias não forem tomadas providências, os sindicalizados que forem parte da orquestra serão eliminados.<sup>66</sup>

O mesmo Otto já havia feito outra acusação de mesmo teor, tendo denunciado a orquestra do “Dancing Benjamin”, notificando à Diretoria que lá trabalhava “um elemento não sindicalizado e outro elemento inscrito no Sindicato como baterista e que naquele Dancing trabalha[va] como pianista”. Na ocasião, como tocar um instrumento diferente daquele com que se havia feito a inscrição no Sindicato não era um caso contrário aos Estatutos, o pianista pôde continuar trabalhando no Dancing,

---

<sup>61</sup> Livro de Atas 1, 01/10/1936.

<sup>62</sup> Livro de Atas 1, 29/11/1938.

<sup>63</sup> Livro de Atas 1, 10/06/1938.

<sup>64</sup> A mudança de nome para Rojabá consta na ata de 19 de dezembro de 1939. Ver também VEDANA (op. cit.) e ARTHUR DE FARIA / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – ACADEMIA.EDU. **Uma História da Música Popular de Porto Alegre**. Capítulo IV: A Era do(s) Jazz. Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

<sup>65</sup> Livro de Atas 1, 30/12/1938.

<sup>66</sup> Livro de Atas 1, 10/10/1939.

mas o encarregado da orquestra foi comunicado de que não poderia atuar com músicos não sindicalizados.<sup>67</sup> No caso do Jazz Royal, o encarregado da orquestra, o sócio Alvin Beroldt, baterista, pediu audiência numa sessão da comissão executiva do Sindicato para expor o caso. Disse que

sendo diretor do “Jazz Royal” e tendo recebido comunicação do Sindicato notificando-o haver denúncia contra aquela orquestra por trabalharem na mesma elementos demitidos do Sindicato, ele, Beroldt, fazia questão que ditos elementos fossem readmitidos como sócios. Pedia para que o associado Oscar Gonçalves fosse readmitido como novo sócio isento de qualquer pagamento e os srs. Ulysses Bernardi e Délcio Dauber pagariam novas joias, comprometendo-se o sr. Beroldt a pagar as mensalidades dos associados que trabalham em sua orquestra.<sup>68</sup>

A explicação foi aceita e deliberou-se que os envolvidos teriam um prazo de sessenta dias para reingressar no Sindicato. Sob a aparência de um simples caso de denúncia de sócios tocando com não sócios, algumas coisas chamam a atenção aqui, nas entrelinhas. Por um lado, a fiscalização em relação a “elementos estranhos” parece vir de cima para baixo, ou seja, ela partia diretamente da direção do Sindicato ou de sócios com cargos nesta. Ainda se estava muito longe da força dos padeiros, por exemplo – o “grupo de trabalhadores da cidade que combinava maior continuidade organizativa à maior persistência na luta por direitos sociais, durante as três primeiras décadas do século”, segundo o historiador Alexandre Fortes.<sup>69</sup> Para estes, a desobediência às regras do sindicato implicava uma forte reação coletiva:

O sr. “Machadinho”, por exemplo, liderou a paralisação de uma padaria que estava empregando um “intruso”, sob o argumento de que: “esse homem não pode trabalhar com nós, ele não é sindicalizado, ele não é sócio do sindicato, e isso é um mau elemento, né...”<sup>70</sup>

Também se estava longe do emblemático caso francês, em que os músicos podiam ser chamados de “traidores” quando “falhavam à disciplina sindical” e tocavam com não sindicalizados ou em estabelecimentos que constavam inclusive de um *Index* composto por empregadores que infringiam as regras ou tarifas mínimas estabelecidas pelo sindicato.<sup>71</sup> Note-se, porém, que apesar da clara diferença entre a

---

<sup>67</sup> Livro de Atas 1, 12/09/1939.

<sup>68</sup> Livro de Atas 2, 13/11/1939.

<sup>69</sup> FORTES, Alexandre. Da solidariedade à assistência: estratégias organizativas e mutualidade no movimento operário de Porto Alegre na primeira metade do século XX. **Cadernos AEL**, v. 6, n. 10/11, 1999, p. 196.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 198. Uma hipótese para explicar essa diferença entre músicos e padeiros pode ser a dificuldade dos músicos de se identificarem como trabalhadores.

<sup>71</sup> GRÉGOIRE, op. cit., p. 33 e p. 31.

situação sindical dos músicos nos dois países, os estatutos do sindicato francês no quesito exclusividade sindical, na mesma época, eram bastante parecidos com os do congênere brasileiro: “Salvo autorização prevista [pelos estatutos], todo sócio deve velar escrupulosamente a trabalhar apenas com colegas sindicalizados”.<sup>72</sup> Lembremos o “SALVO ORDEM POR ESCRITO DA ADMINISTRAÇÃO” comentado acima, que determinava o que não era permitido aos músicos do sindicato porto-alegrense. Vale mencionar, numa breve comparação entre a regra francesa e a brasileira, que a primeira baseava-se muito mais no papel de cada sócio para a constituição da força do sindicato e da exclusividade preconizada do que em sanções e fiscalizações vindas de cima (que existiam, por certo, porém muito mais no sentido de expor os empregadores em falta do que no de punir os músicos). No caso brasileiro, a prática da denúncia, nos casos aqui mencionados, parece muito mais efetiva do que o autocontrole por parte dos próprios sócios, preconizado, como apontado, pelo congênere francês.<sup>73</sup> No período entreguerras, por outro lado, a “quase totalidade” dos músicos era sindicalizada na França, e tentava “fazer do sindicato uma força inabalável” através de uma “cláusula número um”, que preconizava a contratação exclusiva de sindicalizados, que aliás levou à primeira greve da categoria em território francês, em 1919.<sup>74</sup> Em Porto Alegre, onde não dispomos de censos e estatísticas suficientes para avaliar com maior precisão o quociente de músicos sindicalizados, essa arma de organização coletiva para tentar privar os empregadores de mão de obra não desembocou em greve.<sup>75</sup> Mas ela se mostrou efetiva em setores, como o dos trabalhadores das pedreiras, que já em 1917 tentavam impor o controle da mão de obra no local de trabalho e organizavam greves quando suas reivindicações não eram atendidas pelo patronato.<sup>76</sup>

De resto, trata-se de uma estratégia difícil. Também chamada de *closed shop* no mundo anglo-saxão,<sup>77</sup> ela implica a solidariedade de todos, sem exceção. Num

---

<sup>72</sup> Para a citação dos estatutos de músicos franceses (Archives de la Fédération du spectacle CGT, 65 J 51) ver GRÉGOIRE, op. cit., p. 45.

<sup>73</sup> A diferença entre os dois casos talvez possa ser considerada secular e estrutural, portanto.

<sup>74</sup> GRÉGOIRE, op. cit., p. 27.

<sup>75</sup> Anos antes, em 1921, o Centro Musical reivindicara a aplicação de uma Tabela de Preços (e não a exclusividade sindical) e fora acusado de provocar uma greve na capital gaúcha (greve, no entanto, que nunca aconteceu). Para mais detalhes sobre esse episódio, ver SIMÕES (2011).

<sup>76</sup> SILVA JR., Adhemar L. Os Sindicatos na Idade da Pedra. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, jan.-jun. 2002, p. 100.

<sup>77</sup> Para o caso norte-americano, um bom artigo sobre a prática de *closed-shop* entre músicos e de boicote a não-membros é o de COMMONS, John R. Types of American Labor Unions – The

mesmo movimento, trata-se de impor um controle sobre a própria categoria para garantir o controle sobre os empregadores, conforme indicado pelo sociólogo Mathieu Grégoire.<sup>78</sup> Esse autocontrole, ou melhor, essa autorregulação, supõe esforços constantes da organização sindical no sentido de garantir a obediência às regras, mesmo que por meio de violência. Para o historiador Adhemar Lourenço da Silva Jr., que dedicou um artigo ao tema da violência sindical, “chega a ser cansativo inventariar os conflitos de trabalho relacionados à imposição do *closed shop*”, que implica grandes doses de disciplina.<sup>79</sup> Não se tem registros de violência na aplicação da exclusividade sindical buscada pelos músicos de Porto Alegre, mas, como se viu, a prática da denúncia era comum e provavelmente incentivada. A nomeação de inspetores e delegados sindicais, aliás, era comum a outros setores de atividade e a outros estados brasileiros, como por exemplo junto aos operários da construção civil da cidade de Santos, que “formavam o grupo mais combativo da cidade” e que “buscavam assegurar que somente os sindicalizados [fossem] contratados (*closed shop*)”, e aos estivadores da mesma cidade, que deram “início a uma longa luta pelo controle do mercado de trabalho, passando a exercer o *closed shop* a partir de 1930”.<sup>80</sup>

## II. Rotatividade, intermitência e biprofissionalismo

Em outro âmbito de análise, também chama atenção o fato de os envolvidos na denúncia mencionada acima (contra o sócio Alvin Beroldt e o Jazz Royal) serem músicos demitidos e, portanto, já terem sido sócios.<sup>81</sup> Acompanhando-se as atas de perto, de fato, nota-se a enorme rotatividade dos membros do Sindicato: eles eram constantemente eliminados e readmitidos. O grande motivo para tanto era o atraso no

---

Musicians of St. Louis and New York. *The Quarterly Journal of Economics*, vol. 20, n. 2, mai. 1906, pp. 419-442.

<sup>78</sup> GRÉGOIRE, op. cit. p. 33 e p. 35.

<sup>79</sup> SILVA JR., op. cit., p. 100.

<sup>80</sup> SILVA, Fernando Teixeira da; GUTAHY, Maria Lucia Caira. “Trabalho e Cultura na Cidade Portuária de Santos (Brasil), 1890-1920”. *El Taller de Historia*, Cartagena (Colômbia), vol. IV, n. 4/2012, p. 21, p. 22 e p. 25.

<sup>81</sup> O texto da ata, conforme mencionado acima: “sendo diretor do ‘Jazz Royal’ e tendo recebido comunicação do Sindicato cientificando-o haver denúncia contra aquela orquestra por trabalharem na mesma elementos demitidos do Sindicato, ele, Beroldt, faria questão que ditos elementos fossem readmitidos como sócios. Pedia para que o associado Oscar Gonçalves fosse readmitido como novo sócio isento de qualquer pagamento e os srs. Ulysses Bernardi e Délcio Dauber pagariam novas joias, comprometendo-se o sr. Beroldt a pagar as mensalidades dos associados que trabalham em sua orquestra”.

pagamento das mensalidades.<sup>82</sup> Mais difícil é dizer o que levava os músicos a não pagá-las. Em 20 de setembro de 1938, por exemplo, 62 sócios foram eliminados de uma só vez, todos por atraso superior a quatro meses no pagamento das mensalidades. Inúmeros foram os casos desse tipo, sendo esse o registro mais recorrente nos livros de atas. Igualmente comum era o registro de pedidos de readmissão e revisão de penas. Note-se que, curiosamente, a cada readmissão o sócio recebia um novo número de inscrição. Daí a “salada numérica” nos Registros de Sócios: muitos deles tinham três números de matrícula, outros tinham quatro, e pelo menos um chegou a ter seis números diferentes. Um exemplo eloquente é o do sócio Walter Gonçalves, que foi demitido pela segunda vez por falta de pagamento e, ao ser readmitido como sócio, não pagou a nova joia de admissão, tendo saldado apenas os meses em atraso até a nova entrada. Depois disso, não pagou mais nada, sendo então demitido pela segunda vez. Assim, o Sindicato deliberou e decidiu só deixá-lo fazer parte novamente do quadro social depois de pagar “duas joias e mais os recibos atrasados, até a data da eliminação”.<sup>83</sup>

A prática de eliminação e readmissão foi mantida ao longo de todas as décadas enfocadas por este estudo. Em 25 de julho de 1942, por exemplo, foi demitido um grupo de 53 sócios. Em 9 de abril de 1946, um grupo de 29 sócios acabou eliminado. O número mais impressionante é o do dia 27 de março de 1959, em que 84 sócios foram eliminados. Nesta data, ficou determinado que os que quisessem ser readmitidos deveriam pagar dois anos (!) de mensalidades atrasadas e um ano adiantado da nova proposta. A taxa de inadimplência devia ser altíssima.<sup>84</sup> Ao que tudo indica, a grande rotatividade no quadro social do Sindicato devia causar certos problemas à entidade, que subitamente se via sem receitas importantes que formavam a base de seu patrimônio social (constituído majoritariamente pelas mensalidades, pela renda proveniente das joias e pelo produto da venda de carteiras e diplomas aos sócios).<sup>85</sup> Numa primeira análise, essa rotatividade pode ser um indicador da pouca coesão entre os músicos, que não deviam se sentir fazendo parte de “algo maior” que despertasse sentimentos de solidariedade ou de renúncia (do valor das mensalidades,

---

<sup>82</sup> Somente no primeiro de ano da entidade é que parece ter vigorado o §1 do Artigo 7º dos Estatutos, que afirmava que os sócios não poderiam ser penalizados pela falta de pagamento de mensalidades em caso de “aposentadoria, invalidez ou falta de trabalho” (Cf. ESTATUTOS de 1936).

<sup>83</sup> Livro de Atas 1, 11/08/1939.

<sup>84</sup> Os livros de Registros de Mensalidades, incompletos demais, não puderam ser considerados para auxiliar nesta análise.

<sup>85</sup> ESTATUTOS de 1936, Artigo 32.

no caso) em prol da luta por direitos para a categoria, ou, mais grave ainda, que não se sentissem de fato representados pela entidade.<sup>86</sup>

Como vimos, a grande coesão exigida pela prática da exclusividade sindical pressupõe forte adesão de seus membros às propostas do sindicato. A proibição aos associados de tocar com não sócios não deixa de lembrar o movimento observado em profissões liberais clássicas como a medicina, em que também se tratou de fechar o mercado de trabalho. As profissões liberais usaram de meios absolutamente diversos, por certo, erguendo barreiras de entrada por meio de mecanismos como o licenciamento e o controle da formação, entre outros. Mas quer se trate de impor uma exclusividade sindical ou uma licença, o que está em jogo é um controle sobre a própria categoria, uma solidariedade *inter pares* oposta ao livre jogo do mercado ou à liberdade profissional. No caso dos médicos gaúchos sindicalizados, por exemplo, eles também seguiam uma determinação que dizia que os associados não deveriam manter qualquer tipo de “relação profissional” com “charlatães” e “aventureiros”, correndo o risco de serem expulsos da entidade.<sup>87</sup>

Por outro lado, a característica “rotatividade” dos sócios do Sindicato, expulsos e readmitidos porque não pagavam as mensalidades, talvez seja indicativa do alto grau de intermitência de seus trabalhos. É bastante provável que tal circulação seja a ponta do iceberg de um fato mais complexo e indicador de coisas mais profundas. Afinal, eles deixavam de pagar a mensalidade porque afirmavam estar sem trabalho. Quando voltavam a encontrar trabalho, era comum voltarem a se associar. As constantes eliminações e readmissões dos músicos sindicalizados poderiam não ser mais que a decorrência natural de uma intermitência constitutiva da profissão musical, ou seja, da alternância e da imbricação de períodos de atividade e de desemprego,

---

<sup>86</sup> Note-se, a título de curiosidade, que a Casa dos Artistas, no Rio de Janeiro, fundada em 1918 e transformada em Sindicato dos Profissionais de Teatro em 1931 (em 1937, passou a se chamar Casa dos Artistas – Sindicato dos Profissionais de Teatro, Cinema, Rádio, Circo e Variedades no Distrito Federal), enfrentava problemas similares de inadimplência entre seus sócios. Segundo Flavia Ribeiro Veras a entidade constantemente “ameaçava excluir ou de fato excluía membros do corpo de sócios e fazia campanhas visando o abono das dívidas e o reingresso dos membros se estes se compromete[ssem] a realizar o pagamento em dia”. A situação das artes do espetáculo talvez vivessem um mesmo momento em todo o país, hipótese que precisaria ser aprofundada. Cf. VERAS, Flavia Rodrigues. **Tablado e palanque** – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945). 136 fls. Dissertação (Mestrado em História) — UFRRJ, ICHS, Seropédica, RJ, 2012, p. 27-28.

<sup>87</sup> VIEIRA, Felipe Almeida. **“Fazer a classe”**: identidade, representação e memória na luta do Sindicato Médico do Rio Grande do Sul pela regulamentação profissional (1931-1943). 221 fls. Dissertação (Mestrado em História) – UFRGS, IFCH Porto Alegre, 2009, p. 136.

conforme definido pelo sociólogo Philippe Coulangeon.<sup>88</sup> Por outro lado, também se observa certa incompreensão por parte do sindicato, que parecia não perceber essa característica (a qual, examinada sob nosso ponto de vista, é fácil chamar de “intermitência”). Pois como podia querer que os sócios pagassem as mensalidades se eles não trabalhavam o tempo todo? Não seria melhor pensar em outro tipo de contribuição? A título de comparação, vale mencionar que foi a partir da compreensão de que os momentos de desemprego eram constitutivos à profissão que os artistas intérpretes franceses começaram a lutar por um sistema de seguro desemprego específico para a categoria, que passou a ser chamada de os “intermitentes do espetáculo”.<sup>89</sup> No caso porto-alegrense, se não era contra uma intermitência sistemática que o Sindicato dos Músicos se armava, ele ao menos vinha procurando chamar a atenção das autoridades para a crise de desemprego que assolava a categoria. A partir do início da década de 1930, de fato, observou-se uma mudança profunda que começou a invadir a atividade musical e a transformar a maneira como se dava o consumo da música pelo público: o advento do cinema sonoro e falado modificou a natureza do espetáculo cinematográfico, que antes empregava músicos para acompanhar as películas mudas. À medida que as salas se equiparam, as orquestras e grupos musicais foram dispensados. O Centro Musical, antecessor do Sindicato, tentou fazer algo a respeito, pedindo inclusive a intervenção do governo no auxílio a seus associados, mas nada conseguiu, chegando em 1933 a uma extinção quase que por “morte natural”.<sup>90</sup>

O livro de atas do Sindicato dos Músicos não chega a mencionar esses fatores como causadores de desemprego e crise. Mesmo assim, a imprensa local deu bastante destaque ao fato, em 1938. O *Correio do Povo* chegou inclusive a falar em “tragédia social” ao referir-se à situação dos músicos depois do advento do “sonoro”. O presidente do Sindicato foi entrevistado e suas palavras foram reproduzidas no jornal:

— Somos 168 no Sindicato — prossegue o sr. Carlito Lippmann. — Destes, 77 estão sem trabalho. É impossível ao Sindicato auxiliá-los porquanto não contamos com outra renda a não ser a ínfima contribuição de cada associado. O desemprego é, sem dúvida, o índice mais alarmante da precariedade da nossa situação. É preciso considerar também que os

---

<sup>88</sup> COULANGEON, Philippe. L’expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes. **Sociologie de l’Art**, 2004/3 (opus 5), p. 79.

<sup>89</sup> Os dispositivos de seguro desemprego para a categoria passaram a vigorar de fato na França a partir da década de 1960. Cf. MENGER, Pierre-Michel. **Les intermittents du spectacle – sociologie du travail flexible**. Paris: Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, 2011.

<sup>90</sup> Sobre o impacto do cinema sonoro para os músicos da cidade de Porto Alegre, ver SIMÕES (2011).

vencimentos dos que trabalham variam de 300 a 600 mil réis, o que é irrisório, não permitindo um nível de vida compatível nem mesmo com a simples condição humana, quanto mais com a nossa função de cultora da arte.<sup>91</sup>

Cerca de 45% dos sócios estavam sem trabalho, portanto. O violinista Carlos Lippmann, preocupado, chegou a mencionar colegas que se viam obrigados a deixar a profissão:

Nós, de uma maneira ou de outra, ainda continuamos fieis à vocação, procurando dignificá-la, nesta hora de provação. Isso é sempre uma grande satisfação interior, compensa todas as deficiências materiais. Mas e os que abandonaram a música e não conseguiram uma situação satisfatória noutras atividades? Esses são os que vivem a maior tragédia.<sup>92</sup>

Além disso, com o surgimento da rádio comercial, apesar de um primeiro impulso com a contratação de orquestras, aos poucos o novo mercado foi se revelando mais restrito do que se imaginaria, contratando menos músicos do que o desejável. Não foi possível encontrar nenhum trabalho específico sobre esse impacto negativo, mas uma matéria de página inteira do mesmo *Correio do Povo*, em 1940, seguiu noticiando a “crise da classe dos músicos de Porto Alegre”.<sup>93</sup> Em termos mais amplos, os músicos cariocas apelaram para o governo federal através de um memorial ao ministro do Trabalho, solicitando uma medida que garantisse a “obrigatoriedade de orquestras nas estações de rádio e nos cinemas” em todo o território nacional. Vários músicos porto-alegrenses foram entrevistados pelo jornal, todos eles sindicalizados. O violinista Bortolo Toniolo assim se manifestou a respeito do tema:

— No Rio, fala-se em crise dos músicos. Pode dizer que é desespero. Sim. Isso mesmo. Conheço amigos meus que abandonaram a profissão. Não que lhes faltasse capacidade. Simplesmente porque não encontram emprego. Existem por aí alguns quartetos transformados em orquestras. Os que deles fazem parte podem considerar-se felizes. Trabalham esses conjuntos nos dancings noturnos, percebendo o necessário apenas para viver. O rádio não lhes proporciona nenhuma outra oportunidade.<sup>94</sup>

Outro violinista, Carlos Cancelli, também confirmou a alta taxa de desemprego na profissão:

— Nem teatro nem cinemas a gente encontra para dar um espetáculo. Os músicos, isto é, os empregados dentro da profissão, ganham pouco. Mal

---

<sup>91</sup> ARTE e Chomage, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 dez. 1938.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> EM crise a classe dos músicos de Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 jun. 1940. (Agradeço ao pesquisador Marcello Campos pelo compartilhamento dessa fonte).

<sup>94</sup> Ibid.

dá para viver. Eu dirigia uma companhia de teatro. Tentei obter uma casa para trabalhar. Não me foi possível. Assim aconteceu com outros que aqui vieram. Diante disso, a gente é obrigada a continuar gastando. E para gastar, é preciso haver trabalho...<sup>95</sup>

O músico apresentou uma solução, que ecoava a proposta dos colegas cariocas e também retomava a ideia de subvenção estatal já pensada pelo Centro Musical na década de 1920 (acima mencionada):

Temos aqui estabelecimentos que bem podiam ter uma orquestra, pois vivem repletos. Maior seria o movimento se substituíssem o rádio pela orquestra. A mecanização da música motivou a crise existente entre os músicos. O governo deve amparar a classe.<sup>96</sup>

Outro músico entrevistado para a matéria sobre a crise da categoria foi o secretário do Sindicato Musical, o saxofonista Marino dos Santos, que fez um diagnóstico ainda mais sombrio da situação:

— O músico não pode viver em Porto Alegre sem que lute com uma série de dificuldades. Alguns saem de situações difíceis com o produto do que puderam juntar nos “bons tempos”. A maioria trabalha hoje para comer amanhã. Quando não trabalha é preciso recorrer às “lágrimas do Cahy”... para não desesperar.<sup>97</sup>

Outro colega, o baterista Américo Leite de Castro, também entrevistado pelo jornal, foi taxativo: “Você compreende que assim ninguém pode continuar na profissão. Eu hoje não me preocupo mais com isso. Cavei um emprego na imprensa. E vou vivendo”. O pianista Paulo Coelho, quem sabe um dos músicos mais conhecidos da capital gaúcha à época, também foi entrevistado pelo jornal. Entre outras coisas, disse o seguinte:

Eu, graças a Deus, não tenho razão de queixa. Mesmo porque trabalho, ininterruptamente, durante dez horas por dia, para ganhar o necessário ao meu sustento. Colegas há, porém, que se encontram na miséria. Outros abandonaram a profissão. Transformaram-se, alguns – gente de competência musical – em empregados de armazéns... Atualmente, não contamos com muita coisa. Alguns ocupam cargos em estações de rádio. Mas é uma minoria quase insignificante, os mais privilegiados.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> EM crise a classe dos músicos de Porto Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 jun. 1940.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Ibid. As “lágrimas do Caí” podem ser um eufemismo para o vício da bebida. A região do Caí de fato abrigava várias pequenas fábricas de cerveja e alambiques, havendo inclusive uma cachaça da marca “Lágrimas do Forromeco”. Cf. HISTÓRIAS do Vale do Caí. **1700 – Fábrica de Bolinhas de Natal**. Disponível em: <<http://historiasvalecai.blogspot.com.br/2013/02/1700-fabrica-de-bolinhas-de-natal.html>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

<sup>98</sup> EM crise a classe dos músicos de Porto Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 jun. 1940.

Trabalhar dez horas por dia para conseguir o ganha-pão não era o melhor dos mundos, sem dúvida, mas melhor ter algum emprego do que nenhum – ou do que simplesmente ter que desistir da carreira. Casos de “abandono da profissão” de fato saltam aos olhos nos Livros de Atas do Sindicato dos Músicos – que também podem ser uma boa indicação da intermitência da profissão musical. Nos momentos em que ficavam sem “colocações”, era comum os sócios pedirem à direção do sindicato a suspensão da cobrança das mensalidades ou o desligamento da associação, quando não eram simplesmente afastados por falta de pagamentos. Mais drasticamente, encontram-se registros do fim de vínculos com a profissão. Em setembro de 1942, por exemplo, o violinista alemão Ernesto Bischoff solicitou demissão do sindicato “por ter abandonado a profissão”.<sup>99</sup> O músico, sócio-fundador do sindicato, antigo membro do Centro Musical na década de 1920, era pai do pianista alemão João Ernesto Max Bischoff, também sindicalizado, “associado de matrícula nº 1” e “incansável batalhador pela causa sindical”.<sup>100</sup> A tradição musical talvez se fizesse presente na família (que chegou ao Brasil em 1912)<sup>101</sup> desde outras gerações, não sabemos, e talvez Ernesto Bischoff, por volta dos 67 anos, estivesse apenas se aposentando. Mas pode ser que não. Podemos imaginar o cansaço de um homem na terceira idade precisando enfrentar as incertezas do mercado... O mesmo pode ter acontecido com João Oscar Bangel, flautista e saxofonista, antigo membro do Centro Musical, que por volta dos 54 anos pediu demissão do quadro social do sindicato, em maio de 1944, também por estar “deixando a profissão”. Os casos se sucedem e podem justamente ser indicativos de uma condição de intermitência generalizada. Em janeiro de 1945, o baterista Jean René Rousselet, 38 anos, foi “cancelado do pagamento das mensalidades em virtude de não exercer a profissão”. Antigo aluno de Teoria e Solfejo do Conservatório de Música, sócio do antigo Centro Musical e registrado no sindicato como músico da Pensão Central ao lado do pai companheiro de profissão (o violinista José Affonso Rousselet), o músico devia estar num período de afastamento temporário de seu instrumento, pois é interessante notar que em março de 1952 o mesmo Jean René Rousselet foi demitido mais uma vez pelo mesmo motivo: “não exercer mais a profissão”. Sinal de que havia voltado a exercer a profissão em algum

---

<sup>99</sup> Livro de Atas 2, 09/09/1942.

<sup>100</sup> Livro de Atas 1, 29/09/1934.

<sup>101</sup> Ficha 653, **João Ernesto Max Bischoff**. Arquivo da Delegacia Regional do Trabalho do Estado do Rio Grande do Sul (DRT-RS), Núcleo de Documentação Histórica da Universidade Federal de Pelotas.

momento entre 1945 e 1952, portanto. No mesmo dia da demissão de Rousselet, e pelo mesmo motivo, o sócio Antônio Spolaore, 69 anos, trombonista italiano que frequentara o Conservatório de Música da capital gaúcha e que se inscrevera no sindicato como membro da Banda Municipal (também fora trombonista do Jazz do Joca entre 1924 e 1934, segundo Hardy Vedana),<sup>102</sup> foi demitido. Em janeiro de 1956, foi a vez de Ernani de Paula Fogaça, 55 anos, violinista e saxofonista (combinação um tanto heterodoxa), antigo aluno do curso de violino do Conservatório de Música e registrado no sindicato como músico do Café Colombo, e do violonista Victor Abarno serem demitidos do quadro social pelo mesmo motivo, com a nota trágica, para o segundo, desse abandono da profissão ser decorrente de uma “enfermidade dos olhos”.<sup>103</sup> Outro sócio, o contrabaixista Mathias Fortunato Corrêa, 69 anos, não abandonou a profissão, mas solicitou, em janeiro de 1943, a isenção do pagamento das mensalidade “em virtude de se achar afastado da profissão por falta de trabalho”. Como ele vinha sobrevivendo, então? E todos os demais acima mencionados? Com outro tipo de ocupação?

Talvez a análise de Mathieu Grégoire sobre o caso francês – “A diminuição das fontes salariais não se manifesta no desemprego propriamente dito, nem por um total esvaziamento do setor, mas pela busca de fontes anexas mais ou menos importantes que permitam a subsistência” – possa em parte ser lida no caso brasileiro. Grégoire define como biprofissionalismo forçado essa necessidade de encontrar uma atividade “alimentar” que permita que se continue a exercer a atividade “de vocação”.<sup>104</sup> É pena não dispormos de documentos suficientes para historiar esse possível e bastante provável biprofissionalismo dos músicos porto-alegrenses, ou de meios de aprofundar as indicações que coletamos. Mas elas existem e precisam ser mencionadas. Graças ao Registro de Sócios, em que os músicos informavam o local de trabalho no momento da filiação ao sindicato, cujas informações foram cruzadas com a caderneta Endereços de Associados, na qual constam alguns endereços residenciais e profissionais dos músicos sindicalizados, foi possível fazer um levantamento de informações. Quase sempre apenas um endereço de trabalho era mencionado, provavelmente o mais “estável” ou o emprego do momento – como foi o caso dos músicos paulistas que se registraram como músicos do “Casino Farroupilha”,

---

<sup>102</sup> VEDANA, op. cit., p. 78-79.

<sup>103</sup> Livro de Atas 3, 23/01/1956.

<sup>104</sup> GRÉGOIRE, op. cit., p. 26.

conforme visto anteriormente. Mesmo assim, alguns locais de trabalho claramente não relacionados à atividade musical (e portanto claros indicadores de biprofissionalismo) se destacam.

Em primeiro lugar, a Biblioteca Pública, endereço escrito na caderneta Endereços de Associados ao lado do nome do baterista Oscar Corrêa. Talvez se trate do mesmo Oscar Fortunato Corrêa que tocava no conjunto do já citado pianista Paulo Coelho e que casou com a estrela do rádio local Horacina Corrêa, tendo inclusive o próprio casamento transmitido ao vivo pela Rádio Farroupilha.<sup>105</sup> Nomes e locais menos conhecidos também aparecem, como uma certa Berman & Turquenisk, situada à rua Barros Cassal, onde trabalhava o flautista José Toledo; a firma Rafael Feruschini, à rua Liberdade, 93, endereço fornecido pelo sócio Feliciano Batista, trombonista; a Oficina Picoli, à av. Brasil, fornecida pelo baterista Nilo Gonçalves ao lado do endereço da Orquestra União, onde também trabalhava; a Protetora do Turfe para o contrabaixista e cantor Jorge Antônio Maciel, que também tocava na Rádio Mostardeiro; os Correios e Telégrafos, para o pandeirista Patrício Martins de Souza; a Fábrica de Papelão Porto-Alegrense, para o pandeirista e baterista Paulo de Souza Abreu, onde também trabalhava José Antônio de Abreu, tocador de banjo; e a Padaria Internacional, para o baterista Ruy de Souza Abreu.

Além de poder ser retraçado pelos locais de trabalho, o biprofissionalismo se revela de modo patente ao menos em dois casos. No primeiro, o Registro de Sócios claramente nos informa que Danilo Vitola tocava “piano” e era “médico”. Inscrito no sindicato aos 23 anos, em 1935, chamado de “médico” nos registros, era de fato ainda acadêmico de Medicina. Seu nome completo (Danilo Pedro Vitola) aparece entre os formandos da Faculdade de Medicina para o ano de 1940.<sup>106</sup> Em publicação de 1942 para os *Arquivos Rio Grandenses de Medicina*, o médico Othon Freitas citou o “Dr. Danilo Vitola” como sendo assistente da Maternidade Mário Totta em 1940, ano em que “foi responsável pelos fichários médicos das pacientes”.<sup>107</sup> O dr. Danilo Vitola volta a aparecer nos registros do Sindicato dos Músicos em 1942, quando as atas

---

<sup>105</sup> ARTHUR DE FARIA / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – ACADEMIA.EDU. **Uma História da Música Popular de Porto Alegre**. Capítulo VIII: Paulo Coelho. Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

<sup>106</sup> FACULDADE DE MEDICINA — UFRGS. **Formados, década de 1940**. Disponível em: <<http://www.famed.ufrgs.br/index.php/medicina/formados-med/73-decada-de-1940>>. Acesso em: 23 set. 2015.

<sup>107</sup> FREITAS, Othon. Edema genital na gravidez. *Arquivos Rio-Grandenses de Medicina*, Porto Alegre, ano XX, set. 1942, n. 9, p. 149-154.

informam que se ofereceu para ser o médico do sindicato – proposta que a diretoria resolveu aceitar, visto que seus serviços profissionais não acarretariam ônus à entidade.<sup>108</sup> É provável que à época o dr. Danilo Vitola já não atuasse como músico, dedicando-se apenas ao exercício da medicina, mas não podemos afirmar isso com certeza (seu registro de demissão do sindicato é de setembro de 1938). Anos mais tarde, em 1957, seu nome volta a aparecer quando outro médico ofereceu seus serviços ao sindicato, o dr. Tapir Castro do Nascimento. O presidente decidiu falar com o dr. Danilo “para saber sua pretensão”<sup>109</sup> e, poucos meses mais tarde, decidiu contratá-lo como médico dos associados.<sup>110</sup>

Para outro Danilo, de sobrenome Boeckel, também pianista, o livro de sócios registra entre parênteses a palavra “engenheiro”. Danilo Boeckel, nascido em 30 de dezembro de 1913, havia sido aluno do Conservatório de Música, matriculado em 1927 no curso de piano (aos catorze anos, portanto) e pelo menos desde 1931 se apresentava nos palcos da capital. Em julho desse mesmo ano, por exemplo, apresentou-se na audição à Sala Beethoven dos alunos do Conservatório de Música na classe do professor Tasso Corrêa, tocando as *32 Variações* de Beethoven. No mesmo ano, e na mesma sala, participou do “Grande concurso de piano da Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música do Brasil”, ao lado de outras três colegas porto-alegrenses, dentre as quais Aída Gnattali, irmã mais nova do também pianista Radamés. Não sabemos o resultado do concurso, nem se o jovem Danilo Boeckel de fato continuou tocando seu instrumento. Ao que tudo indica, acabou trocando a música pela engenharia – foi demitido em sessão de setembro de 1938 e seu nome não voltou a aparecer nos arquivos do Sindicato dos Músicos.

Outro caso interessante foi o do violinista Rudolf Meyer, também chamado de dr. Rodolfo Germano Meyer. Ele era alemão, havia feito o curso de Medicina em seu país natal e, em 1934, fugindo do regime nazista (era de família judia, apesar de não religiosa), veio para o Brasil. Em Porto Alegre, graças à formação de violinista (tocava em quartetos de cordas e dava aulas de instrumento em Berlim), foi chamado para tocar na Rádio Farroupilha.<sup>111</sup> A Farroupilha, recém fundada, formava então seu *cast* musical e criava uma Orquestra Internacional composta por “diversos

---

<sup>108</sup> Livro de Atas 2, 02/12/1942.

<sup>109</sup> Livro de Atas 3, 18/01/1957.

<sup>110</sup> Livro de Atas 3, 09/04/1957.

<sup>111</sup> SICHERMAN, Carol. *Rude Awakenings – An American Historian’s Encounters with Nazism, Communism, and McCarthyism*. Washington: New Academia, 2012, p. 129-130.

profissionais de origem europeia”<sup>112</sup> para engrandecer esse elenco. Entre os músicos dessa orquestra, citados pelo músico e pesquisador Hardy Vedana, vários acabaram se sindicalizando nas primeiras levas de sócios do Sindicato Musical, como Hans Heinrich Peyser (pianista alemão), Hermann Weil (violoncelista e violista ucraniano) e Hans Prager (violinista e violista alemão). Junto com Meyer, formavam o quarteto de cordas da rádio. Os quatro, aliás, se associaram ao sindicato no mesmo dia, e receberam números sucessivos em seus registros de sócios: 81, 82, 83 e 84. Além deles, a Orquestra Internacional também contava com Albert Costet de Mascheville (violinista francês), Walter Smetak (violoncelista suíço), Augusto Belletti (violinista italiano) e duas das raríssimas mulheres sócias do sindicato, Maya Fausel (pianista alemã que também tocava harmônio) e Hildegard Heinitz Weil (violista, violinista e pianista alemã, esposa de Hermann Weil).

Voltando a Meyer, é bastante interessante acompanhar sua trajetória, pois se trata de um caso claro de alguém que tentou viver de música e de medicina ao mesmo tempo. Rodolfo Meyer, como ficou conhecido no Brasil, nasceu em 22 de maio de 1909, na Bélgica, mas era filho de judeus alemães que logo voltaram a Berlim. A família tinha uma rica vida musical, incentivava o talento musical dos filhos e emprestava a casa para ensaios de música de câmara. Rodolfo completou os estudos de medicina na Alemanha e veio para o Brasil em seguida, tendo chegado em 20 de dezembro de 1934, segundo documentação da DRT,<sup>113</sup> com dois violinos na bagagem de mão.<sup>114</sup> Apesar de não ter concluído a residência médica na Alemanha, devido às leis antissemitas dos nazistas, e não obstante as dificuldades de trabalho para médicos estrangeiros à época,<sup>115</sup> em 1935 Meyer “foi contratado como assistente de um médico alemão numa cidade do interior”.<sup>116</sup> No mesmo ano, pediu em casamento uma antiga amiga de juventude, Gertrud Milch, que veio da Alemanha em 1935 e se tornou

---

<sup>112</sup> FERRARETTO, op. cit., p. 132.

<sup>113</sup> Ficha 6004, **Rudolf Meyer**. Arquivo da Delegacia Regional do Trabalho do Estado do Rio Grande do Sul (DRT-RS), Núcleo de Documentação Histórica da Universidade Federal de Pelotas.

<sup>114</sup> MEYER, Gertrude Milch. **Entrevistas 1 a 4** [6 ago., 13 ago., 12 set. e 22 set. de 2007]. Entrevistadora: Julia da Rosa Simões. Porto Alegre, 2007. 4 arquivos .wav (331 min.).

<sup>115</sup> Cf. GERTZ, René. Médicos alemães no Rio Grande do Sul, na primeira metade do século XX: integração e conflito. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, jan.-mar. 2013, p. 141-157. Segundo Nádia M. Weber Santos, a “luta contra a liberdade profissional acentuou-se, mesmo, a partir de 1928” e, com a regulamentação da medicina, em 1932, procurou-se “desqualificar todos os médicos que não tiveram seus diplomas reconhecidos em instituições autorizadas”. (SANTOS, Nádia Maria Weber. “Práticas de saúde, práticas da vida: medicina, instituições, curas e exclusão social”. In: Reckziegel, Ana Luiza Setti; Axt, Gunter (Dir.). **História geral do Rio Grande do Sul**, v.3, t.2: República Velha (1889-1930). Passo Fundo: Méritos, 2007, p. 119 e 126.

<sup>116</sup> SICHERMAN, op. cit., p. 129.

a sra. Getrude Meyer. Depois que ela chegou, o casal se mudou para Antônio Prado em 1936, onde Rodolfo seguiu exercendo a medicina. No ano seguinte, com a proibição que impedia médicos alemães de fazerem o exame para o licenciamento em medicina, a família (tiveram um filho em Antônio Prado) se mudou para Vacaria, onde Meyer conseguiu voltar a trabalhar no hospital da cidade. Em 1943, porém, foi preso por nove meses por prática da medicina sem o devido licenciamento. Quando foi solto, a família (agora com mais três filhos) voltou a Porto Alegre, onde Rodolfo e Gertrude retomaram a música (se é que um dia a abandonaram de todo). Gertrude era violinista como o marido, com formação na Alemanha, onde recebera uma certificação como professora de violino (desde que para “não-arianos”, segundo as leis antissemitas dos nazistas), e também tocava viola. “Médico ele não podia mais ser”, nas palavras da sra. Traute (como era conhecida a sra. Gertrude), então o casal passou a viver de música, ao menos por mais alguns anos. Rodolfo excursionava com o pianista Demóphilo Xavier por salas de recitais da capital gaúcha e do interior.<sup>117</sup> Em 1950, quando da formação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Rodolfo Meyer foi spalla (violino principal) do conjunto, posição que revezava com o violinista Carlos Barone. Enquanto Barone era respeitosamente chamado de “Prof. Carlos Barone” nos programas da orquestra, Meyer era referido como “Dr. Rodolfo Meyer”. Gertrude também trabalhou como violinista da OSPA, nos primeiros cinco anos de vida da orquestra. Depois, passou a atuar na administração do grupo orquestral, tornando-se uma espécie de braço direito do maestro Pablo Komlós e trabalhando nos bastidores por 25 anos. Rodolfo, por sua vez, teve uma vida mais dividida. Para Gertrude, o duplo talento do marido talvez tenha até prejudicado uma carreira mais estável:

Ele era muito dotado no violino. Tanto que essa foi a dificuldade dele. Ele tinha um talento excepcional para o violino e uma vocação para a medicina. Ele gostava muito de medicina. De maneira que ele estava nessa dificuldade. Se tivesse ficado na Alemanha, não teria tido isso, porque ele poderia ser médico e violinista. Tinha até uma orquestra de médicos, só de médicos que tocavam.

Essa orquestra de médicos, na Alemanha, devia ser uma orquestra de amadores, formada por músicos que tinham como ganha-pão a profissão médica. No Brasil, Rodolfo Meyer não podia se dar ao luxo de ter a música apenas como um hobby. Mesmo assim, é provável que não lhe desse o suficiente para sobreviver de

---

<sup>117</sup> MEYER, Gertrude Milch. **Entrevistas 1 a 4**, op. cit.

maneira adequada. Casado e com quatro filhos, precisou profissionalizar-se também na medicina. Viu-se incapaz de fazer as duas coisas satisfatoriamente. Primeiro, porque tinha sido impedido pela legislação vigente. Depois, quando pôde fazer o exame de licenciamento, em 1948, foi impedido porque “não conseguiu estabelecer um consultório de maneira satisfatória”.<sup>118</sup> Segundo Gertrude, “Ele tentou também aqui em Porto Alegre estabelecer um consultório, mas aí já tinha muita concorrência”.<sup>119</sup> O casamento acabou chegando ao fim quando Rodolfo aceitou um cargo de médico numa cidade do interior (não sabemos qual) e Gertrude não quis abrir mão da posição na OSPA para acompanhá-lo. Pouco depois, Rodolfo foi para São Paulo a fim de trabalhar numa orquestra. Em 1957, por fim, voltou à Alemanha, onde mais uma vez teve que combinar as duas aptidões: tornou-se violinista substituto na Filarmônica de Berlim e teve um cargo burocrático como médico, julgando pedidos de restituição financeira por males causados pelo nazismo.<sup>120</sup>

O biprofissionalismo também se revela no caso do “russo-ucraniano” Maurício Kotlhar, registrado no Sindicato como pianista e saxofonista. Ele à época tocava saxofone tenor na Rádio Farroupilha, com o jazz do pianista Paulo Coelho,<sup>121</sup> mas trabalhava como músico em Porto Alegre pelo menos desde 1930. Nesse ano, atuou na Orquestra de Pedro Ludwig, que se apresentava no Bar Americano.<sup>122</sup> Em 1932, trabalhou no Café Vera Cruz, tocando saxofone tenor com o grupo do referido pianista Paulo Coelho.<sup>123</sup> Com o mesmo grupo, se apresentou no Club dos Caçadores em 1936, ano em que excursionou para Buenos Aires com a dita *jazzband* de Coelho, com quem também tocou no Bar Florida em 1937. Na época, o conjunto fazia fama e o jornal *Folha da Tarde* chegou a publicar uma grande foto de Kotlhar ao saxofone, com um breve perfil (na íntegra, aqui):

Maurício Kotlhar toca saxofone no jazz de Paulo Coelho e é acadêmico de Medicina. O novo Hipócrates que se defende na vida [...ilegível...] daquele instrumento que os americanos inventaram, é um dos melhores músicos de Porto Alegre. Além disso, Maurício tem cultura. Dá mesmo gosto conversar com ele. É esforçado, estudioso, inteligente. Acha que o rádio em Porto Alegre alcança, hoje, o seu mais alto grau. Temos boa gente dentro dos “studios” e uma grande vontade de melhorar. Considera

---

<sup>118</sup> SICHERMAN, op. cit., p. 129. Seu consultório ficava, segundo a caderneta Endereços de Associados, no Edifício Cruzeiro do Sul.

<sup>119</sup> MEYER, Gertrude Milch. **Entrevistas 1 a 4**, op. cit.

<sup>120</sup> SICHERMAN, op. cit., p. 130.

<sup>121</sup> VEDANA, op. cit., p. 152.

<sup>122</sup> Ibid., p. 55.

<sup>123</sup> Ibid., p. 57.

Paulo Coelho um gênio. Em compensação, Paulo Coelho considera Maurício, não se sabe se pelo nome, um grande financista. Maurício é o diretor comercial do seu jazz...<sup>124</sup>

A pequena graça em relação ao talento financeiro do judeu Maurício Kotlhar talvez não cause boa impressão nos dias de hoje, mas o que nos interessa destacar, aqui, é o fato de um músico de sucesso, louvado por um jornal local e classificado entre os melhores da capital, ainda achar necessário investir numa formação paralela. Não saberemos se por pressão familiar, por real necessidade, por vontade pessoal. Mas o fato se apresenta, e cabe considerá-lo um indício do biprofissionalismo entre os músicos porto-alegrenses.

Em 1938, Kotlhar tocou novamente com a Orquestra de Pedro Ludwig. Em 1940, encontramos seu nome na orquestra de Paulo Coelho no Club dos Caçadores. Um registro anterior de sua trajetória data de 1939, quando ele se manifestou durante uma sessão da Comissão Executiva do sindicato, registrada em ata:

O associado Sr. Maurício Kotlhar, que achava-se presente à sessão convidado pelo sr. presidente, sugere o seguinte: Em vista de quase todos os sindicatos possuírem um serviço médico, o sr. Maurício, sendo acadêmico de medicina, se encarregaria de organizar o referido serviço na própria sede do Sindicato. Este instalaria um pequeno consultório e todo serviço de ambulatório seria feito gratuitamente. O sr. presidente agradeceu a boa vontade do associado Maurício e declarou que a Diretoria daria o seu parecer.<sup>125</sup>

Kotlhar estudava para se tornar médico, portanto, conforme também apontado pelo jornal de 1937. Segundo os registros da Faculdade de Medicina, ele se formou no ano de 1940 – a título de curiosidade, na mesma turma de Danilo Vitola, o músico-médico mencionado acima.<sup>126</sup> Pelos Livros de Atas, não sabemos se a proposta foi aceita ou não. Vitola é que parece ter sido contratado em 1942, como vimos. Certo é que Maurício Scliar Kotlhar (1911-2003), judeu ucraniano que imigrou para o Brasil junto com os pais em 1913,<sup>127</sup> fez nome no meio musical principalmente como saxofonista do jazz de Paulo Coelho, mas também foi médico de carreira consolidada e com parentes médicos conhecidos (como Henrique Scliar e Moacyr Scliar, o futuro

---

<sup>124</sup> MAURÍCIO. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 17 mar. 1937. (Agradeço ao pesquisador Marcello Campos pelo compartilhamento dessa fonte).

<sup>125</sup> Livro de Atas, 15/07/1939.

<sup>126</sup> FACULDADE de Medicina — UFRGS. **Formados, década de 1940**. Disponível em: <<http://www.famed.ufrgs.br/index.php/medicina/formados-med/73-decada-de-1940>>. Acesso em: 23 set. 2015.

<sup>127</sup> HOMENAGEM a Maurício Kotlhar (1911-2003). **Depoimentos**. Disponível em: <<http://dcalvosa.wix.com/mauriciokotlhar>>. Acesso em: 24 set. 2015.

escritor), tendo inclusive continuado a trabalhar no meio sindical, se assim podemos dizer, pois foi “médico do Sindicato dos Alfaiates”.<sup>128</sup> Outra curiosidade, dessa vez um pouco mórbida, é que Kotlhar foi quem assinou o atestado de óbito do ex-parceiro de jazz, Paulo Coelho, morto em 1941.<sup>129</sup>

Estes breves excertos de trajetórias individuais ajudam a enxergar “na prática” o biprofissionalismo de alguns sócios do sindicato. Biprofissionalismo que, mesmo quando não indicado precisamente no momento da filiação (pois apenas um endereço profissional era exigido), pôde ser retraçado. Graças às informações obtidas com a criação da Tabela Prosopográfica (ver Introdução), sabemos que grande parte dos músicos tinha mais de um local de trabalho (às vezes com a mesma orquestra ou conjunto, em lugares variados, às vezes com formações de nomes diferentes, como bem se percebe nas linhas acima) e que viver de música significava necessariamente desdobrar-se em mais de um emprego. Mencionemos mais alguns casos, a título de exemplificação. Mathias (ou Matias) Naya (ou Naja), um dos oito argentinos filiados ao sindicato, e um dos quatro que tocava bandoneon,<sup>130</sup> trabalhava no Café Colombo e no Dancing Oriente. O violinista e violista José Volz atuava no Centro Sportivo Bolão e na Rádio Difusora (mais tarde, tocava no Jazz Miscelânea). O violinista Sebastião Dias dos Santos tocava na Rádio Sociedade Gaúcha e no Dancing Oriente,<sup>131</sup> além de ter sido músico do Café Central. O violinista João Anschau Netto, que sabemos ter se matriculado no curso de violino do Conservatório de Música no ano de 1923 e ter sido membro do Centro Musical, se apresentava no Restaurante München Kindl, na Taberna do Max e, na década de 1940, no Bar Danúbio, na Confeitaria Bar Balú, no Dancing Maipu, no Novo Dancing Liliane e no Night Club Liliane – além de estar à frente da Típica João Anschau, nos anos 1950, tocando por exemplo no Café Nacional 17.

Tratava-se, pois, de um mercado de trabalho muito dinâmico, em que os músicos do sindicato (ou alguns deles) deviam de fato depender de uma

---

<sup>128</sup> AGUIAR, Airan Milititsky. **Saudações para um mundo novo: o Clube de Cultura e o progressismo judaico em Porto Alegre (1950-1970)**. 141 fls. Dissertação (Mestrado em História) – PUCRS, FFCH, Porto Alegre, 2009, p. 74.

<sup>129</sup> REGISTO Civil de nascimentos e óbitos. 1ª Zona, Porto Alegre, RS. Talão 169. Página 149. Óbito n. 33749. Porto Alegre, 22 set. 1941. (Agradeço ao pesquisador Marcello Campos pelo compartilhamento dessa fonte).

<sup>130</sup> A título de curiosidade, os três uruguaios sócios do sindicato tocavam, todos, bandoneon.

<sup>131</sup> Um pouco antes dessa época, ele também tocou no Café Central. Cf. VEDANA, op. cit., p. 57.

multiplicidade de empregadores, quando não de remunerações variáveis e de períodos de não-emprego. As incertezas e instabilidades de se viver da música de maneira adequada deviam ser grandes. Por outro lado, chama a atenção o fato de alguns músicos tocarem mais de um instrumento. Essa é outra característica marcante (e mais documentada do que o biprofissionalismo). Graças à capacidade de tocar mais de um instrumento, o músico poderia garantir-se um número maior de contratações, ou possibilidades mais amplas de ser chamado para diferentes tipos de “funções”. Se tocasse violino no Café Colombo pela tarde, por exemplo, poderia tocar saxofone no Cabaret Istanbul à noite, quem sabe. Se além de dominar dois instrumentos o músico ainda tivesse o trunfo de tocar instrumentos que pudessem atuar em formações diversas (como o caso daquele que tocasse violino e saxofone, e que poderia atuar tanto em orquestras sinfônicas quanto em formações mais populares), suas chances de emprego dobravam.

Entre 1935 e 1940, época em que o livro de Registro de Sócios foi preenchido com mais regularidade,<sup>132</sup> dos 269 sócios inscritos apenas dois não têm o instrumento mencionado.<sup>133</sup> Dos 267 restantes, 155 (58,43%) se inscreveram como tocando um único instrumento (violino, com 35 nomes, e piano, com 30, são os mais citados, seguidos por bateria, 19 nomes, e trompete, 16 nomes, num total de 17 tipos de instrumentos diferentes – dentre os quais cantor e maestro são aqui contados como “instrumentos”) e 84 sócios (31,46%) se inscreveram como tocando dois instrumentos – desde as combinações mais tradicionais, como “violino e viola”, “sax alto e tenor”, “sax e flauta”, até as mais inesperadas como “violoncelo e sax”, “flauta e tímpanos”, “violino e saxofone”. A seguir, 27 sócios (10,11%) afirmaram tocar três instrumentos (contando-se como instrumento “[professor de] contraponto” e “regência”) e um sócio (Eduardo A. Poyares) disse tocar quatro instrumentos (saxofone, piano, clarinete e bandoneon). Em suma, 41,94% dos músicos sindicalizados entre 1935 e 1941 tocavam no mínimo dois instrumentos.

Essas informações se referem aos dados fornecidos pelos próprios músicos no momento da inscrição no sindicato. Acredito, porém, que o número de sócios que tocava mais de um instrumento começaria a crescer se dispuséssemos de mais fontes.

---

<sup>132</sup> A partir de 1941, os nomes, endereços e informações dos associados foram retirados da caderneta Endereços de Associados (sem menção a datas) e dos Livros de Atas.

<sup>133</sup> Note-se que o número 269 refere-se apenas à quantidade total de nomes registrados entre 1935 e 1940, não necessariamente ao número de músicos ativos no período.

Dominar vários instrumentos parece ter sido bastante comum no mercado musical porto-alegrense da época aqui enfocada. Darcy Meirelles Frota, por exemplo, se registrou no sindicato com os instrumentos “banjo, cantor, bateria”. Num segundo momento, porém, aparecia na caderneta Endereços de Associados como tocando piano e guitarra. Paulino Antônio Mathias foi outro que declarou tocar saxofone tenor mas que, segundo pesquisadores como Hardy Vedana e Arthur de Faria, também podia tocar violino, violão, bandolim, banjo e clarinete. Outro sócio, Theodoro Ewaldo Clemens, conseguia a façanha de tocar seis instrumentos: violino, viola, clarinete, gaita, piano e bandoneon.

Era para enfrentar as características do trabalho musical na cidade de Porto Alegre (que exigia do músico a capacidade de ser multi-instrumentista, trabalhar em vários locais ou ter uma profissão paralela) que o Sindicato Musical tentava ditar as regras do mercado e impor a exclusividade sindical. Mesmo assim, não podia proibir os empregadores de contratar músicos não sindicalizados, como vimos. Por outro lado, mesmo os contratos mais “permanentes” eram de curta duração. Num primeiro momento (década de 1930), serviços que excedessem dez dias de trabalho já podiam ser considerados “funções permanentes”, como vimos. Um típico contrato do fim dos anos 1940 podia ter apenas três meses de vigência, mesmo quando o contratado era uma figura importante como o maestro da orquestra. É o caso do contrato de locação de serviços firmado em 1948 entre a Rádio Sociedade Farroupilha e o então conhecido maestro Roberto Eggers (1899-1984), aliás flautista, pianista, maestro, arranjador, compositor e professor de canto e piano.<sup>134</sup> Nele, o músico aparecia contratado como “Maestro Ensaiador e Regente de Orquestra”. Uma figura fundamental, portanto. Mesmo assim, o contrato tinha duração de três meses, de 1º de março a 31 de maio de 1948. Encerrado esse contrato, firmou-se um outro, de mais quatro meses, entre 1º de junho e 30 de setembro de 1948, para a mesma função. A seguir, um terceiro contrato de locação de serviços foi assinado, dessa vez com duração maior, de quinze meses, entre 1º de outubro de 1948 e 31 de dezembro de 1949. Na prática, portanto, Roberto Eggers foi empregado da Rádio Farroupilha entre 1º de março de 1948 e 31 de dezembro de 1949, ganhando sempre a mesma quantia,

---

<sup>134</sup> WERNER, Kênia. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984)**. 216 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Escola de Música, Belo Horizonte, 2012, p. 22. Segundo a pesquisadora, a primeira profissão de Eggers, “ainda na adolescência, foi a de electricista”.

Cr\$ 1.250,00 a cada quinze dias.<sup>135</sup> Sucessivas prorrogações contratuais como essa parecem ter sido bastante comuns à época. O jornalista e pesquisador Luiz Artur Ferraretto afirma, nesse ponto, que assim que foram inauguradas as rádios Difusora e Farroupilha em Porto Alegre, em meados da década de 1930, elas firmavam “contratos de um a três meses com intérpretes que se desta[cavam] nos bares, confeitarias e casas noturnas porto-alegrenses”.<sup>136</sup> Mas não era por ser comum que a prática podia deixar de seguir a lei. Poucos anos depois, em 1945, o sócio Antônio Gonçalves, contratado dessa maneira pela Rádio Difusora, conseguiu ganhar uma causa movida contra a emissora por não ter recebido aviso prévio e ter sido despedido injustamente após o fim de um desses contratos de prazo determinado (analisaremos a ação de Antônio Gonçalves em detalhe no Capítulo 3). A legislação, a seu favor, de fato dizia, de acordo com o artigo 451 da CLT, que “O contrato de trabalho por prazo determinado que, tácita ou expressamente, for prorrogado mais de uma vez passará a vigorar sem determinação de prazo”. As rádios também precisavam aprender a se adaptar à nova legislação trabalhista, portanto, e o que pode ter sido num primeiro momento uma estratégia de seus departamentos financeiros para não terem que cumprir os encargos decorrentes de um contrato por prazo indeterminado acabou sendo usado contra elas próprias.

Ao se falar de contratos por tempo determinado, ou de contratos avulsos e cachês, fica claro que estamos tratando de uma intermitência sistemática. Lembremos, é claro, que a importância de ver a atividade como intermitente existe para nós, neste estudo – o objetivo é entender como funcionava o mercado de trabalho à época, de que modo era preciso mobilizar seus saberes e capacidades para se viver de música. É muito provável que os músicos não se vissem e não precisassem se ver como intermitentes. Lembremos, também, que permanentes e intermitentes não passam de figuras ideal-típicas, e duas figuras profissionais opostas: de um lado, o músico permanente de orquestra, de outro, o freelance intermitente.<sup>137</sup> O que o sociólogo francês Philippe Coulangéon propõe de interessante, que trago aqui para a análise, é que essa polaridade “emprego permanente vs. intermitente” na verdade não esgota a

---

<sup>135</sup> CONTRATOS de locação de serviços – Rádio Sociedade Farroupilha, Porto Alegre, 1948-1949, 1951-1952. MHVSL. Agradeço a Kênia Werner pelo compartilhamento dessa fonte. Em seu mestrado sobre a trajetória musical de Roberto Eggers, ela também faz uma análise desses contratos.

<sup>136</sup> FERRARETTO, op. cit., p. 153.

<sup>137</sup> Cf. COULANGEON, op. cit. Essa oposição também se superporia à clivagem entre música erudita e música popular.

variedade de situações concretas observadas no mercado de trabalho. Os dois universos são muito permeáveis um ao outro e, além disso, é preciso ter em mente que, no caso dos músicos porto-alegrenses, a “precariedade” (para retomar uma palavra cara ao universo francês) reveste as duas formas de emprego. Note-se, por exemplo, que apesar do precedente aberto pela ação vitoriosa de Antônio Gonçalves contra a Rádio Difusora, mencionada acima, e tendo em vista os três contratos sucessivos de Roberto Eggers entre 1º de março de 1948 e 31 de dezembro de 1949, é surpreendente descobrir que ao longo do ano de 1950 esse maestro se viu desempregado. Segundo a pesquisadora Kênia Werner, “Eggers enviou uma carta ao delegado do imposto de renda justificando não ter apresentada declaração no ano anterior por estar desempregado”.<sup>138</sup> Somente em 1951 é que ele conseguiria outro contrato com a Rádio Farroupilha, dessa vez de 21 meses, de 1º de abril de 1951 a 31 de dezembro de 1952, ganhando dessa vez Cr\$ 1.500,00 a cada quinze dias. Até lá, deve ter sobrevivido graças a sua atuação como professor, “que provavelmente era sua maior fonte de renda”.<sup>139</sup>

### III. Os “estrangeiros” e a jurisdição sindical

Além do controle interno dos associados, e do controle externo por meio do isolamento dos não sócios, o Sindicato também procurou controlar, num primeiro momento, a entrada de músicos estrangeiros no mercado de trabalho. Lembremos que uma das grandes possibilidades de atividade profissional para os músicos atuantes no Brasil ao longo da década de 1930 eram as orquestras das companhias teatrais, líricas ou de revistas. A demanda por músicos mostrava-se estável, havendo um verdadeiro mercado envolvendo empresários, atores, autores, compositores, músicos, público e crítica.<sup>140</sup> O emprego em si podia ser instável, visto as contratações acontecerem por temporadas, com data para acabar, e visto também algumas companhias terem vida curta. Mas os músicos circulavam, e o que havia de certo é que as companhias precisavam de música, pois sem ela não existiriam.

---

<sup>138</sup> WERNER, op. cit., p. 139.

<sup>139</sup> Ibid., p. 72.

<sup>140</sup> Cf. SIMÕES (2011), op. cit., p.86-88.

No caso do Rio Grande do Sul, os grandes teatros da capital, potenciais empregadores de músicos de orquestra, abrigavam várias companhias internacionais e nacionais com suas próprias orquestras “estrangeiras”. Era comum os músicos locais apenas complementarem os elencos. Mas o inverso também podia acontecer: os músicos dessas orquestras estrangeiras às vezes resolviam ficar, percebendo maiores possibilidades de inserção num mercado musical com baixo nível de profissionalização e ainda em formação. Some-se a isso a conturbada situação da Europa no período das guerras mundiais, que tornava o Brasil um porto mais ou menos atrativo.

Era quase inevitável, portanto, que cedo ou tarde o Sindicato Musical enfrentasse a questão da vinda de músicos “estrangeiros” à capital gaúcha. Os estatutos de 1936 apenas estabeleciam, sobre essa questão, que “os cargos de administração e representação só poderão ser exercidos por brasileiros natos ou naturalizados com mais de 10 (dez) anos de residência no Brasil”,<sup>141</sup> seguindo o Decreto 19.770.<sup>142</sup> Mas no mercado de trabalho é que a presença de músicos “estrangeiros” se tornava mais nociva aos interesses dos músicos locais. Em outubro de 1938, por exemplo, quando a Companhia Lizon Gaster veio a Porto Alegre para uma temporada no Teatro Guarany, o Sindicato enviou-lhe um ofício dizendo que não permitia que os músicos trazidos de fora se apresentassem, visto que havia “professores locais, sindicalizados, sem trabalho”. O empresário que representava a referida companhia compareceu à sede social dizendo que não tinha conhecimento prévio da existência do Sindicato Musical de Porto Alegre e que, portanto, não sabia dos regulamentos, mas que não poderia abrir mão do baterista e do pistonista que trazia consigo, pois esses faziam parte da atração. O Sindicato, porém, não permitiu a apresentação dos mesmos, e escalou uma orquestra de dois violinos, dois saxofones, uma tuba, um pistom e uma bateria. Esse tipo de regulação era importante, pois o Sindicato ficaria com uma comissão de 5% do total de cada “função” (apresentação). No Teatro Guarany, eram duas funções por dia, uma às 15 horas e outras às 22 horas.

---

<sup>141</sup> ESTATUTOS de 1936. Artigo 21.

<sup>142</sup> Decreto 19.770, de 19 de março de 1931. Artigo 1º, alínea c), que estipulava uma das condições para a formação de sindicatos: “exercício dos cargos de administração e de representação, confiado à maioria de brasileiros natos ou naturalizados com 10 anos, no mínimo, de residência no país, só podendo ser admitidos estrangeiros em número nunca superior a um terço e com residência efetiva no Brasil de, pelo menos, 20 anos”.

Depois dessa temporada, a Companhia Lizon Gaster passou a atuar nos cinemas Baltimore, Carlos Gomes e Thalia, com funções de uma sessão.<sup>143</sup>

Nesse momento, o Sindicato conseguiu se impor. Devido à insipiência de um Estado regulador do mercado de trabalho, os trabalhadores tentavam ditar suas próprias regras. Mas não eram sempre intransigentes. Em fevereiro de 1939, por exemplo, quando a Companhia Dora Solima veio a Porto Alegre para uma temporada no Theatro São Pedro, o seu diretor procurou o Sindicato alegando que não poderia contratar os músicos pelo preço da tabela, pois realizava espetáculos líricos sem quaisquer subvenções ou auxílios e por isso solicitava à Diretoria uma redução nos valores. Um desconto de 20% sobre os preços da tabela foi concedido.<sup>144</sup>

O caso da Companhia Lizon Gaster, citado acima, também abriu precedente. Foi mencionado em 1939 pelo sócio Américo Leite de Castro, baterista, que em 1930 tocou no Café Colombo com o conjunto de Paulo Coelho e, em 1932, no Bar Americano e no Café Vera Cruz com o mesmo grupo. Em 1935, voltou ao Café Colombo com outro conjunto e, em 1937, tocou no Bar Florida novamente com Paulo Coelho. Em 1939, o polivalente Castro se manifestou durante uma assembleia do Sindicato dizendo achar-se prejudicado

em virtude da Companhia Alda Garrido ter trazido baterista, e citou os casos das companhias Vicente Celestino, Lizon Gaster e Dora Solima, as quais trouxeram músicos e o Sindicato não permitiu que os mesmos trabalhassem, em vista de haver professores locais, sindicalizados, sem trabalho; disse que sendo membro do Conselho Fiscal e tendo ido agraciar a estreia da Companhia Alda Garrido, verificou que o citado baterista não era número de atração; que considerava atração como cantor e não como baterista; que convidou o sr. José Volz, também membro do Conselho Fiscal, para ir em sua companhia verificar se o aludido baterista era número de atração, ao que o Sr. Volz respondeu não poder ir; que perguntaram ao consócio Cafiero Gasparello, membro do Conselho, se achava que o baterista era atração, ao que lhe foi respondido que sim, porém como cantor. Disse que a diretoria do Sindicato devia ter assinado contrato com a empresa Bittencourt & Cia. acrescida da cláusula que diz poder um baterista local trabalhar, contanto que faça o que o da companhia fizer. O sr. Presidente declara que o contrato foi assinado com urgência, pois já havia expirado o prazo concedido pela censura, e esta ameaçou multar o Sindicato em 200# ou 500#00. Quanto à cláusula do contrato que se refere ao baterista, a diretoria resolveu examiná-la e tomar informação na Inspetoria do Trabalho.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Caso reconstituído a partir das sessões de 04/10/1938, 10/10/1938, 12/10/1938, 18/11/1938 e 15/04/1939 registradas no Livro de Atas.

<sup>144</sup> Livro de Atas 1, 27/02/1939.

<sup>145</sup> Livro de Atas 1, 15/04/1939.

A questão foi resolvida na sessão seguinte, em que a Comissão Executiva do Sindicato, após informar-se junto à Inspetoria do Trabalho,<sup>146</sup> deliberou manter o contrato com a Empresa Bittencourt & Cia e permitir que o baterista da Companhia Alda Garrido continuasse fazendo parte da orquestra, por considerá-lo “número de atração”. O requerente Américo Leite de Castro foi comunicado da resolução.<sup>147</sup>

Para os fins desta tese, o ponto mais importante de toda a questão é o fato de ter sido feita uma distinção entre o músico que era “atração” e o que não era. O qualificativo “atração” às vezes é substituído pelo de “artista”. E este será o ponto nevrálgico das reivindicações trabalhistas da categoria ao fim dos anos 1940 e ao longo da década de 1950. Nesse momento, 1939, a distinção entre os dois era unanimemente aceita: o músico considerado “número de atração” fazia parte do elenco artístico das companhias e, nessa condição de “artista”, mostrava-se insubstituível; já o músico “professor”, que apenas acompanhava o grande elenco, era visto como menos importante, prescindível e “substituível”. As companhias e, mais tarde, as rádios, explorariam essa distinção, pois a legislação trabalhista que se desenvolveria nas décadas seguintes privilegiaria os músicos “trabalhadores”, em detrimento dos “artistas”. Assim, os direitos trabalhistas (e os encargos decorrentes ao empregador) deveriam ser considerados ao se tratar com “trabalhadores”, mas não necessariamente com “artistas”. Como se verá no Capítulo 3, tal diferenciação dará origem a algumas ações trabalhistas, no Rio Grande do Sul e no resto do país. Nelas, os músicos se dirão trabalhadores, e não “artistas”, comprovando seu pertencimento ao grupo dos demais trabalhadores e exigindo o cumprimento de seus direitos. É interessante observar, aqui, que a estratégia de, dependendo da situação, poder dizer-se artista (mais valorizado socialmente) ou trabalhador (mais valorizado profissionalmente), denota o conhecimento da lógica do “jogo social” por parte dos músicos do Sindicato.<sup>148</sup>

No ano de 1939, a questão levantada pelo sócio Américo Leite de Castro, que se viu preterido como baterista local, ainda passava batida, com o perdão do trocadilho. Além disso, antes da implementação da Justiça do Trabalho, em 1941, os

---

<sup>146</sup> Criadas pelo decreto 21.690, de 1 de agosto de 1932, as Inspetorias Regionais do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio fiscalizavam as leis regulamentadas por ele.

<sup>147</sup> Livro de Atas 1, 18/04/1939.

<sup>148</sup> A Introdução chamou atenção para a especificidade da atuação do músico, que se movimenta entre dois mundos, sendo artista – criando, interpretando – mas também trabalhador – vendendo sua força de trabalho no mercado.

músicos ainda não tinham uma instância eficiente para reivindicar seus direitos – aliás ainda não regidos por leis que regulamentassem a profissão. Mas de fato havia uma lacuna nos estatutos, reconhecida pelo próprio Sindicato em ata:

Havendo alguns debates a respeito de Companhias Teatrais que trazem músicos, alegando servir os mesmos como números de atração, ficou deliberado que, em vista de ser um caso imprevisto nos nossos Estatutos, para o futuro este Sindicato não permitirá que os mesmos trabalhem, desde que haja profissionais locais, sindicalizados, desempregados.<sup>149</sup>

Note-se, por exemplo, que o mesmo Américo Leite de Castro foi chamado para atuar como baterista na temporada da Companhia de Operetas Irmãos Celestino – Gilda de Abreu, em setembro de 1939,<sup>150</sup> bem como junto à Companhia Portuguesa de Revistas Beatriz Costa, em fevereiro de 1940.<sup>151</sup> Talvez sua reclamação tenha de fato surtido algum efeito (pessoal, ao menos). Não foi possível apurar, até o momento, até quando se manteve essa lacuna nos Estatutos. O único documento em que a questão reaparece data de três anos depois. Trata-se de um Regulamento Interno do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, registrado em ata no dia 30 de março de 1942, que regulava minuciosamente o trabalho dos sócios. Em relação aos músicos de fora, o Artigo 4º determinava:

Os colegas “músicos” alheios à base territorial deste Sindicato, que venham a esta capital acompanhando conjuntos de variedades em companhias de revistas, exercendo a profissão, seja como número de atração, regente, pianista, etc; terão direito a fazer parte do conjunto orquestral solicitado, uma vez seja justificada e comprovada a estrita necessidade dos mesmos. Estes, porém, estarão sujeitos ao pagamento do “imposto sindical”.<sup>152</sup>

O discurso foi, portanto, abrandado, e mudou de caráter, provavelmente em função do aprendizado com uma série de situações conflitivas que se colocaram ao sindicato, como aquela trazida por Américo Leite de Castro. Os músicos de fora também foram considerados profissionais (“exercendo a profissão”), e portanto em total posse de seus direitos, mas precisavam se sujeitar ao pagamento do “imposto sindical” local.<sup>153</sup> A questão era resolvida, portanto, transformando-se o imposto sindical em agente regulador.

---

<sup>149</sup> Livro de Atas 1, 28/04/1939.

<sup>150</sup> Livro de Atas 2, 22/09/1939.

<sup>151</sup> Livro de Atas 2, 24/02/1940.

<sup>152</sup> Livro de Atas 2, 30/03/1942.

<sup>153</sup> Data de 1940 a norma que regulou o Imposto Sindical, como visto no Capítulo 1.

Após essa data, a discussão em relação à possibilidade de sócios trabalharem com não sócios desapareceu dos livros de atas – mudou-se o enfoque do “horizonte de emancipação”<sup>154</sup> dos músicos porto-alegrenses (veremos que este gradativamente se orientou para a ação do sindicato no âmbito da Justiça do Trabalho). Mas a questão dos “estrangeiros” voltou à tona na segunda metade dos anos 1950 – por outros motivos. Nesse segundo momento, em que a cidade de Porto Alegre já contava inclusive com uma Orquestra Sinfônica, a OSPA,<sup>155</sup> os músicos do Sindicato se preocupavam com o grande número de orquestras estrangeiras que “anualmente chega[va]m a nossa capital”. Assim, em 1956 decidiram enviar uma carta à sra. Ana Niederauer Jobim, mulher do ex-governador e então embaixador Walter Jobim, “no sentido de obter uma solução para o caso em pauta”.<sup>156</sup> Não é muito claro o motivo de escolherem a ex-primeira-dama para o envio da solicitação, mas a relação com ela datava desde a época em que seu marido estava à frente do governo estadual, quando por exemplo “foi recebido um ofício do Palácio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, assinado pela Exma. Sra. Ana N. Jobim, agradecendo a colaboração prestada pela orquestra no festival ‘Cortina Lírica’ realizado no Teatro São Pedro no dia 10 de outubro sob a direção do maestro Pablo Komlós”.<sup>157</sup> Mesmo assim, a carta à ex-primeira-dama parece não ter obtido resultados. Em 1957, tentou-se contato com o Instituto Nacional de Imigração e Colonização e com a Delegacia de Estrangeiros.<sup>158</sup> Em 1958, escandalizado pela quantidade de propagandas de orquestras estrangeiras nos jornais porto-alegrenses, o presidente do Sindicato, desconsolado, afirmou “ter queimado todos os cartuchos junto às autoridades no sentido de cessar tais apresentações, obtendo finalmente das autoridades comunicação de não existir lei que proibisse tal atitude de corretores”.<sup>159</sup> Por fim, chegou-se à conclusão de que somente após a tramitação do projeto de lei regulamentando a profissão dos músicos se poderia “iniciar qualquer ofensiva”.<sup>160</sup>

---

<sup>154</sup> Para usar a expressão do sociólogo francês Mathieu Grégoire, citada anteriormente.

<sup>155</sup> Note-se que a Orquestra Sinfônica chegou a ser vista com maus olhos pelos integrantes do Sindicato por dar preferência a músicos estrangeiros em seus quadros, inclusive pagando-lhes salários superiores aos dos músicos locais. Cf. Livro de Atas 3, 23/09/1957.

<sup>156</sup> Livro de Atas 3, 18/09/1956.

<sup>157</sup> Livro de Atas 3, 09/11/1949.

<sup>158</sup> Livro de Atas 3, 09/04/1957.

<sup>159</sup> Livro de Atas 3, 02/07/1958.

<sup>160</sup> Livro de Atas 3, 12/09/1958.

Essa lei, que de fato criou a Ordem dos Músicos do Brasil e dispôs sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico, foi implementada em 22 de dezembro de 1960.<sup>161</sup> Nela, determinou-se que os músicos estrangeiros tinham assegurado o exercício profissional no país desde que sua permanência em território nacional não ultrapassasse noventa dias. É preciso apontar, no entanto, que o texto da referida lei deixava bem claro se tratavam de estrangeiros ao território nacional, ao passo que, para o Sindicato, nem sempre era desse tipo de estrangeiro que se tratava. Na maioria das vezes, o termo “estrangeiro” referia-se ao indivíduo que não pertencia ao território municipal ou estadual, como foi o caso dos músicos das companhias de revista do centro do país. Por isso, justamente, aqui se optou por usar o termo estrangeiro entre aspas – a regulação do mercado de trabalho era muito mais em relação à chegada de novos músicos do que pelo fato de eles virem de outros países.

Afinal, os estrangeiros, conforme já mencionado, eram apenas impedidos de exercer cargos na administração dos sindicatos, segundo a legislação da época (Decreto 19.770, de 1931), podendo ser admitidos “em número nunca superior a um terço e com residência efetiva no Brasil de, pelo menos, 20 anos”, segundo a mesma legislação. Entre 1935 e 1940, o livro de Registro de Sócios foi preenchido com mais regularidade, como vimos, e para a filiação perguntava-se a nacionalidade do novo associado (a partir de 1941, ela deixou de ser discriminada nesse registro dos sócios). Dos 269 sócios inscritos nesse período (lembramos que o número refere-se apenas ao total de nomes registrados entre 1935 e 1940, não necessariamente ao número de músicos ativos no período), todos tinham a nacionalidade conhecida. Eram 200 brasileiros (contando 8 nomes que se disseram “brasileiros naturalizados”), ou 74,34%. A seguir, a nacionalidade mais numerosa era a italiana, com 23 nomes (dentre os quais 5 registraram a posterior naturalização). Seguiam-se 16 alemães, 8 argentinos, 4 tcheco-eslovacos, 3 portugueses, 3 uruguaios, 2 austríacos, 2 espanhóis, 2 suíços, 2 poloneses, 1 francês, 1 russo, 1 russo-ucraniano e 1 ucraniano. Tratava-se, visivelmente, de um ambiente bastante cosmopolita. Lembremos, também, que já na Assembleia de Instalação da primeira fundação do Sindicato Musical, em 1934, várias nacionalidades se misturavam, como vimos no Capítulo 1: 34 brasileiros (60%), 11 italianos, 4 alemães, 3 argentinos, 1 tcheco-eslovaco, 1 polonês, 1 russo e 1 português.

---

<sup>161</sup> Lei 3.857, de 22/12/1960.

Em suma, o Sindicato dos Músicos acolhia os músicos profissionais residentes na cidade de Porto Alegre, independentemente de suas nacionalidades. O mais importante, para sócios e não sócios (inclusive para os não sócios externos ao município), era o respeito à jurisdição da entidade e às normas desta.

#### **IV. A distribuição do trabalho**

O Regulamento Interno do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, de 1942, também dispôs sobre a distribuição de trabalho aos filiados. Tratava-se da questão das “escalas de serviço”, que foi alvo de muitas discussões. Afinal, orquestras eram organizadas pela entidade, mas em que se baseava a decisão de quais associados seriam chamados para participar? Havia equanimidade e justiça nessa deliberação? Qual o melhor critério para tomar decisões? Como escolher quem teria direito à escalação? Um primeiro questionamento a respeito dos músicos que foram chamados para tocar em dado evento, em detrimento de outros, data dos primeiros meses de vida da entidade, quando da organização da orquestra que tocou nos festejos do Centenário Farroupilha. Dez associados assinaram um ofício protestando contra a formação dessa orquestra com “elementos que ocupam mais de um lugar”,<sup>162</sup> ou seja, com músicos que já estavam trabalhando em outras orquestras da cidade. Os desdobramentos da denúncia não foram especificados em ata, mas sua motivação estava bem fundamentada, pois um critério importante para a escalação era o desemprego, ou inatividade: “convidar os necessários elementos que de preferência serão [...] os professores que estão sem trabalho efetivo”.<sup>163</sup> Tratava-se de um critério, estrategicamente acionado, ao que tudo indica, para colocar o Sindicato numa posição de controle da distribuição do trabalho.

Por outro lado, os sócios ativos que não pagassem as mensalidades poderiam ser demitidos (como vimos) ou punidos com uma não escalação. Por exemplo: “não foi escalado também o sr. Salvador Merolillo, por não estar o mesmo em posse dos direitos sociais, devido ao atraso de pagamento das mensalidades”.<sup>164</sup> Outro caso de não escalação ocorreu porque o sócio Eugênio Bonocore, trombonista, moveu “uma

---

<sup>162</sup> Livro de Atas 1, 20/10/1935.

<sup>163</sup> Livro de Atas 1, 18/08/1936.

<sup>164</sup> Livro de Atas 1, 07/07/1938.

queixa infundada contra a diretoria do Sindicato junto à Inspetoria Regional do Trabalho”. Curiosamente, outro sócio, o fagotista Nicolau Vasta, que moveu a mesma queixa na ocasião, foi escalado “por não haver outro fagote disponível”.<sup>165</sup> A mobilidade de critérios chama atenção, portanto, e talvez se deva, por um lado, à pouca estruturação do meio musical, mas, por outro, também à falta de certos instrumentistas na cidade.

A diretoria do Sindicato precisou, então, diante das discussões, deixar mais claro de que modo era feita a escala de trabalho, pois a questão mostrava-se complexa e todas as sutilezas precisavam ser levadas em conta para não haver reclamações. Vale a pena acompanhar, nesse sentido, o vaivém dos debates em torno da contratação de uma orquestra para atuar na Companhia Irmãos Celestino – Gilda de Abreu:

Durante a sessão o sr. Carlito diz que se acha com mais direito a ser escalado do que os srs. Corte Real e Arthur Sempé, pois aquele, tempos atrás não aceitou serviço quando foi escalado e este, conforme informação dada ao reclamante pelo Conselho Fiscal, é professor de música no Ginásio N. S. Dores e, por conseguinte, não estar desempregado e, sendo o serviço distribuído por escala entre os desocupados, caberia a vez ao sr. Lippmann. Em virtude de ficar constatada a veracidade de tal afirmativa, da qual a Comissão Executiva não tinha conhecimento, foi deliberado que se revogasse a escolha do sr. Sempé e se escalasse em seu lugar o reclamante, sr. Carlito Lippmann. O associado Fritz Preuss seria escalado no caso de ser necessário mais um violino, pois este acha-se desempregado há menos tempo do que aquele. Foi deliberado, também, que todo serviço distribuído pelo Sindicato seja feito por escala entre os desempregados levando em conta todo o serviço musical. Em primeiro lugar o que estiver desempregado há mais tempo.<sup>166</sup>

Haveria, portanto, uma espécie de “lista de espera” dos músicos desempregados, que seriam chamados por ordem de “tempo de desemprego” para ocupar as posições disponíveis. Tal decisão da Comissão Executiva foi analisada pelo Conselho Fiscal, que escreveu um ofício ao presidente do Sindicato pedindo ou uma revisão da orquestra escalada para que essa obedecesse à decisão de não chamar o sócio Arthur Sempé, ou a convocação de uma Assembleia Geral Extraordinária para tratar do assunto.<sup>167</sup> A resposta, dois dias depois, foi contrária aos dois pedidos:

Em virtude de ter sido aumentada a orquestra da Companhia Irmãos Celestino e como não houve tempo para convocar uma sessão, o sr. presidente, de acordo com o sr. secretário, escolheu o professor que já

---

<sup>165</sup> Livro de Atas 1, 13/10/1938.

<sup>166</sup> Livro de Atas 1, 23/09/1939.

<sup>167</sup> Livro de Atas 1, 27/09/1939.

havia sido nomeado na sessão do dia 22, o sr. Arthur Sempé. Quanto à revisão pedida pelo Conselho Fiscal – caso não possa ser feita a revisão o Conselho pede que seja convocada uma Assembleia Geral – a Comissão Executiva não vê razão para tal.<sup>168</sup>

Na verdade, a Comissão Executiva deu um passo a mais em sua decisão, pois decidiu que, dali por diante, a distribuição dos serviços obedeceria a seus próprios critérios, com referência à capacidade musical dos associados. Essa decisão mudava tudo, pois de fato há um abismo entre uma escalação por “capacidade musical” e outra por “desemprego”. Vale mencionar que o Sindicato, que se considerava um representante da categoria musical como um todo, precisava lidar com profissionais que dificilmente poderiam ser avaliados de maneira imparcial. Havia, portanto, um tipo de ambiguidade intrínseca a essa discussão, que também englobava a diferença entre o profissional e o artista, como se viu na Introdução, e a dificuldade de se avaliar uma arte na comparação com um saber puramente técnico.

Um verdadeiro racha se criou então dentro do Sindicato, pois o Conselho Fiscal não concordou com o parecer da Comissão Executiva. Um associado ainda propôs que se cancelasse a discussão em questão e que, futuramente, o Conselho Fiscal fosse convidado a participar da organização das orquestras contratadas pelo Sindicato. Além disso, o Conselho Fiscal manteve-se resolutivo no pedido de convocação de uma Assembleia Geral Extraordinária para discutir tema tão importante. A Comissão Executiva, porém, foi unânime em rejeitar o pedido, por não ver motivos para tal. O Conselho Fiscal se retirou então da sessão, criando um verdadeiro mal-estar entre os presentes.<sup>169</sup> Um sócio, José Pappalardo, chegou a pedir demissão da entidade por se sentir “prejudicado na distribuição de serviços”. Mas a decisão da Comissão Executiva foi vitoriosa, e alguns dias depois confirmada em ata:

A Comissão Executiva resolveu que todo serviço distribuído pelo Sindicato doravante seja feito a critério da Comissão Executiva, levando-se em conta, como ficou lavrado em ata do dia 29 de Setembro, a capacidade musical dos associados.<sup>170</sup>

Colocava-se a decisão no papel, portanto, definindo-se um critério de avaliação. A questão, porém, estava longe de se ver resolvida. No ano seguinte, o tema voltou ao centro das atenções em 23 de maio de 1940, quando da leitura do relatório da gestão 1939-1940 pelo então presidente do Sindicato, Bruno

---

<sup>168</sup> Livro de Atas 1, 29/09/1939.

<sup>169</sup> Livro de Atas 1, 10/10/1939.

<sup>170</sup> Livro de Atas 1, 17/10/1939.

Mascarenhas. Um associado protestou por não estarem incluídos no relatório a discussão e o desentendimento entre o Conselho Fiscal e a Comissão Executiva em torno da escala para a Companhia Irmãos Celestino. Lembrou que outro consócio havia protestado contra a dita escala por achar que o Sindicato não agia com imparcialidade nas distribuições do serviço, e que o Conselho Fiscal pedira a convocação de uma Assembleia Geral apenas para expor o assunto à apreciação de todos e, se possível, conseguir a votação de uma nova base que regulasse as distribuições de serviços. Mais uma vez, a Comissão Executiva, apoiada pelo Presidente, precisou se explicar e dizer que não havia aceitado a convocação da sessão de Assembleia Geral porque a Diretoria “sempre distribui o serviço a seu critério e os nossos estatutos não determinam a maneira como deve ser feita a distribuição. Por este motivo, a Comissão Executiva escalou os professores seguindo a norma de outras distribuições feitas anteriormente”.<sup>171</sup>

Havia uma lacuna nos Estatutos, portanto, que não discriminavam os critérios para se fazer uma escalação considerada imparcial e equânime de serviços. O único documento em que a questão aparece de maneira “oficial” é o já citado Regulamento Interno de 1942. Este, à primeira vista e surpreendentemente, apenas confirmava a total parcialidade na escolha dos músicos, dispondo que “em toda requisição de contrato coletivo de trabalho, feita diretamente ao Sindicato, a distribuição obedecerá ao critério da Diretoria”. O que era deixado bem claro, porém, era o fato de que, desde que preenchendo os requisitos dos Estatutos e das Leis, qualquer associado poderia contratar orquestras e agenciá-las. E o direito de parcialidade, digamos assim, era estendido a eles: “Toda requisição feita a associados, a distribuição obedecerá ao critério destes, não podendo, em absoluto, o sindicato interferir na mesma”.<sup>172</sup> Os critérios de escala entre os músicos desocupados ou entre os mais capazes foram abandonados, confirmando uma prática de seleção por afinidades. Após essas disposições, as escalas cessaram de ser questionadas.

Ao que tudo indica, portanto, ao inverso do que se esperaria de um Sindicato, o critério mais “trabalhista” de seleção de músicos (e talvez mais imparcial) por uma escala de desempregados foi substituído, primeiro, por uma seleção por capacidade musical e, depois, por um critério bastante parcial por afinidade. As ambiguidades se perpetuavam.

---

<sup>171</sup> Livro de Atas 2, 23/05/1940.

<sup>172</sup> Livro de Atas 2, 30/03/1942.

É bom deixar claro, porém, que essas ambiguidades, que ecoavam a própria ambivalência da condição dos músicos, não eram exclusivas do caso porto-alegrense. Na França do mesmo período também havia dúvidas sobre que critérios utilizar para escolher quem teria direito ao cachê. As escolhas oscilavam entre o princípio de *tour de rôle* (rodízio) e o de *premier arrivé, premier servi* (ordem de chegada), ao lado de rejeições aos dois modos, por meio dos quais os sindicatos eram “acusados de favoritismo ou de nepotismo”.<sup>173</sup> Os sociólogos franceses Vincent Cardon e Mathieu Grégoire a propósito lembram que esses princípios são “difícilmente aplicáveis a um setor de emprego em que o equilíbrio entre a oferta e a procura se opera menos na base de uma qualificação padrão do que na do encontro singular entre um artista e um papel”.<sup>174</sup> Essa observação se aplica ao caso dos músicos, um tipo especial de artista, como estamos vendo ao longo deste trabalho. A capacidade musical do envolvido dificilmente pode ser deixada de lado no momento da contratação, em prol de princípios supostamente mais neutros como o de listas de colocação, frequentes em modelos de *closed shop*, em que o empregador deve se dirigir ao sindicato, que organiza a distribuição da mão de obra com um sistema de rodízio.

A *closed shop*, aliás, é que acabou se tornando um verdadeiro “horizonte de emancipação” de categorias bem estruturadas de trabalhadores, como no caso dos estivadores da cidade de Santos: empenhados em lutar pelo “controle da contratação da força de trabalho”, os estivadores dessa cidade portuária, segundo o historiador Fernando Teixeira da Silva, acabaram deixando para “alvo de lutas posteriores” a questão de como deveria se dar a distribuição dos serviços e a escalação dos estivadores.<sup>175</sup> Note-se, aliás, que a *closed shop* foi institucionalizada para a categoria em 1943, com a CLT.<sup>176</sup> Em Porto Alegre, os estivadores também almejavam uma distribuição equitativa dos serviços, instituída por um sistema de rodízio, segundo o

---

<sup>173</sup> CARDON, Vincent; GRÉGOIRE, Mathieu. Les syndicats du spectacle et le placement dans l’entre-deux-guerres. **Le Mouvement Social**, 2013/2, n. 243, p. 28.

<sup>174</sup> Ibid.

<sup>175</sup> SILVA, Fernando Teixeira da. **Operários sem patrões: os trabalhadores da cidade de Santos no entreguerras**. Campinas: Unicamp, 2003, p. 195.

<sup>176</sup> Artigo 257 – “A mão de obra na estiva das embarcações, definida na alínea ‘a’ do art. 255 só poderá ser executada por operários estivadores ou por trabalhadores em estiva de minérios nos portos onde os houver especializados, de preferência sindicalizados, devidamente matriculados nas Capitânicas dos Portos ou em suas Delegacias ou Agências, exceto nos casos previstos no artigo 260 desta Seção”.

historiador Diego Luiz Vivian.<sup>177</sup> Para a categoria dos vigias de embarcações, afirma o mesmo pesquisador, o sistema de rodízio tornou-se inclusive “um elemento fundamental para a compreensão do processo de formação da própria categoria”, pois “garantiu não somente uma equalização dos ganhos monetários entre os vigias, mas o acesso ao cumprimento de funções variadas, entre elas a de chefia de equipes, possibilitando também a socialização dos conhecimentos práticos necessários ao exercício da profissão”.<sup>178</sup>

As especificidades do ofício do músico não possibilitavam tamanha coesão.

## V. A regulação dos honorários

Outro assunto candente nos livros de atas foi o das tabelas de preços (na verdade, tabelas de honorários). Elas representaram a tentativa do Sindicato de regular o mercado de trabalho através de um tabelamento dos pagamentos com discriminações minuciosas dos honorários de todos os músicos envolvidos em todos os tipos de funções musicais em todos os locais da cidade.

É bastante difícil acompanhar a totalidade das discussões em torno das tabelas, pois essas sofreram inúmeras alterações e existiram em grande quantidade: houve tabelas para bailes, com discriminação de valores para “sociedades de primeira classe ou categoria” e “sociedades de segunda classe ou categoria”; tabelas para “companhias orquestrais” e “companhias de revistas”, com discriminação dos valores recebidos por spallas, “1<sup>as</sup> partes” e “2<sup>as</sup> partes”,<sup>179</sup> tabelas para “reuniões”; tabelas para missas, com diferenças entre “solenes” e “comuns”, “novenas”, “tríduos”, “Te Deum” e “casamentos”; tabelas para “contratos sinfônicos”, com distinção de preços entre “teatros centrais” e “teatros arrabaldes”; tabelas para “temporadas populares”; tabelas para “companhias de operetas”, “companhias de variedades” e “companhias de bailados”, com discriminação de preços entre matinês e sessões noturnas, e entre funções com uma ou duas sessões; tabelas para “festivais com entreatos de orquestras

---

<sup>177</sup> VIVIAN, Diego Luiz. **Indústria portuária sul-rio-grandense**: portos, transgressões e a formação da categoria dos vigias de embarcações em Porto Alegre e Rio Grande (1956-1964). 345 fls. Dissertação (Mestrado em História) – UFRGS, IFCH, Porto Alegre, 2008, p. 61.

<sup>178</sup> Ibid., p. 286.

<sup>179</sup> O spalla é o primeiro violino da orquestra, que senta logo à esquerda do maestro e representa os músicos junto a ele. A divisão entre “primeiras” e “segundas” partes refere-se às “vozes” de cada naipe de instrumentos (primeiros violinos e segundos violinos, primeira flauta e segunda flauta etc.).

e cinemas com entreatos de variedades”; tabelas especiais para o Theatro São Pedro, o mais prestigioso da cidade; tabelas para “companhias de comédias”; tabelas variáveis com base na “lotação do teatro, a importância do trabalho e o preço de venda das localidades” etc.

A grande variedade de tabelas indica a diversidade de trabalhos possíveis para os músicos, dos mais efêmeros aos mais estáveis, dos sacros aos profanos, para vários tipos de público. O Sindicato agia num meio bastante complexo, ou de complexa regulação. Seus esforços foram notáveis, portanto, bem como sua determinação em expandir os direitos dos músicos sindicalizados a remunerações melhores e mais justas. Assim, mesmo que num primeiro momento não existisse uma tabela oficial do Sindicato, as diversas tabelas que surgiam eram enviadas aos encarregados das orquestras e dos conjuntos musicais da cidade, bem como às sociedades contratantes (clubes, teatros etc.).

A prática do uso de tabelas se consolidou em meados de 1939, quando as atas passaram a dizer simplesmente “preços da tabela” após os registros de pedidos de músicos, sem a necessidade de discussão em torno do que seria cobrado. Por exemplo:

Foi organizada a orquestra de 32 professores, para os bailados de D. Lya Bastian Meyer, conforme requisição feita pelo maestro Max Brückner. Preços da tabela.<sup>180</sup>

Procedeu-se, em seguida, à distribuição dos instrumentos requisitados que são: 2 primeiros violinos; 5 segundos violinos; 2 violas; 1 segundo cello; 1 contrabaixo; 1 oboé; 1 flauta; 1 corno; 1 tímpano. Preços da tabela.<sup>181</sup>

Foi discutido o assunto referente aos concertos que serão realizados em novembro, por ocasião do 2º centenário de Porto Alegre. Ficou deliberado que vigorarão os preços da tabela.<sup>182</sup>

Em 1942, o Regulamento Interno do Sindicato impôs a proibição de tocar a preços inferiores aos pré-estabelecidos pelas tabelas em vigor, e apresentou uma tabela com valores atualizados, deixando bem claro que se tratava de uma pauta de preços mínimos. O Regulamento Interno também previa que os ensaios para as apresentações tivessem duas horas de duração, remunerados à parte, e que cada espetáculo tivesse direito a um ensaio gratuito. Os ensaios gratuitos, porém, com o

---

<sup>180</sup> Livro de Atas 1, 11/08/1939.

<sup>181</sup> Livro de Atas 2, 21/10/1939.

<sup>182</sup> Livro de Atas 2, 29/04/1940.

passar do tempo começaram a ser mal vistos. Em 1947, uma revisão do Regulamento Interno determinou a correção do Artigo 13, que afirmava que “Cada novo programa terá direito a um ensaio gratuito”, para uma nova versão, claríssima, que dizia que “Não há ensaios gratuitos”.<sup>183</sup> Os músicos sindicalizados se tornaram intransigentes nesse ponto, e quando o Orfeão Rio-Grandense, tradicional contratante de orquestras com músicos do sindicato para suas temporadas líricas, solicitou o retorno à prática do ensaio geral gratuito, respondeu-se com vigor:

A palavra [foi dada] ao sr. Nestor Ferrari, Secretário do Conselho Deliberativo do Orfeão Rio-Grandense, que, devidamente credenciado, participou dos trabalhos. Iniciando sua oração, o sr. Nestor Ferrari cuidadosamente atingiu o ponto nevrálgico da questão entre este Sindicato e o Orfeão Rio-Grandense, “O Ensaio Geral Gratuito”. Possuindo apreciáveis recursos de oratória o sr. Ferrari tentou convencer à Assembleia de que o Ensaio Geral Gratuito era uma praxe obrigatória em todos os teatros, sendo então aparteado pelos professores Carlos Barone e José Sílio Grandi que lhe provaram ser a concessão do ensaio gratuito um absurdo inqualificável contra o direito do homem que trabalha e que só em Porto Alegre é que se vinha incentivando essa praxe atentatória aos interesses do músico profissional.<sup>184</sup>

A prática considerada reprovável pareceu banida, pois não voltou a ser mencionada, e todas as tabelas posteriores passaram a incluir os preços dos ensaios. Essa “intransigência” talvez signifique um fortalecimento em termos de consciência profissional. Já se mencionou a importância dos ensaios, mas não custa lembrar que grande parte do tempo de trabalho dos músicos é constituído pelas horas de ensaio coletivo, que culminam na performance (quase sempre) única. A remuneração desse trabalho invisível, que pressupõe um treinamento rigoroso (a exemplo do atleta, diga-se de passagem), sem dúvida decorre de uma estratégia que deu certo.

A partir dos anos 1950, outra mudança importante nas tabelas foi o surgimento de novos itens, como “Dancings, Boites e etc.” de primeira e segunda categorias, em que não se diferenciava mais o pagamento entre “1<sup>as</sup> partes” e “2<sup>as</sup> partes”, mas sim entre “pianista, músico solista e baterista”, “pandeirista” e “cantor”.<sup>185</sup> Com o aparecimento de novos locais de trabalho (principalmente nas rádios, com o

---

<sup>183</sup> Livro de Atas 2, 16/03/1947.

<sup>184</sup> Livro de Atas 3, 01/05/1947.

<sup>185</sup> Terá essa nova distinção relação também com o fato de os primeiros saberem ler partitura e os últimos, não? A questão é complexa e aparentada à que opõe profissionais e amadores, música erudita e música popular.

verdadeiro boom da indústria de radiodifusão sonora no início da década de 1950),<sup>186</sup> os aumentos salariais também passaram a ser reivindicados para músicos empregados em estabelecimentos como “Estações Radiofônicas, Orquestras Permanentes e demais serviços musicais não tabelados”. Nesse momento, em que também começam a se verificar menções a “tabelas de salário mínimo” nos livros de atas, surgiu o primeiro “dissídio coletivo de natureza econômica” a opor o Sindicato dos Músicos às entidades patronais que mantinham contrato de trabalho com os filiados.<sup>187</sup> A última tabela mencionada nos livros de atas no período focado por esta tese regula os preços de cachê para a televisão.<sup>188</sup> Novos horizontes se abriam para os músicos.

## VI. Subvenção estatal

Outro tema a ser analisado é o da tentativa de criação de uma orquestra subvencionada pelo governo estadual. Dada a natureza intermitente do trabalho dos músicos, como vimos, que passavam por períodos de emprego e de desemprego, alternadamente, e dadas as altas taxas de desemprego no período, segundo os próprios envolvidos, nada mais natural que buscassem junto às autoridades uma solução para a dificuldade de viverem desse ofício. O Centro Musical, antecessor do Sindicato, já fizera tratativas no sentido de obter uma subvenção dos governantes do estado para a fundação de uma orquestra sinfônica estatal. Essa demanda inclusive era comum a outros sindicatos e associações musicais no país, tendo resultado na criação da primeira orquestra subvencionada, com músicos recrutados através de concurso, a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que ganhou um corpo musical estável em 1931.<sup>189</sup> A partir dessa data começaram a surgir outras orquestras estáveis no país, como a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, em 1938,<sup>190</sup> a

---

<sup>186</sup> Cf. FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio e capitalismo no Rio Grande do Sul**: as emissoras comerciais e suas estratégias de programação na segunda metade do século 20. Canoas: Ulbra, 2007.

<sup>187</sup> O dissídio em questão data de 31 de julho de 1957, e será analisado em detalhes no Capítulo 4.

<sup>188</sup> Livro de Atas 3, 16/12/1959.

<sup>189</sup> Cf. RODRIGUES, Lutero. Música Sinfônica Brasileira. **Cadernos do Colóquio 2003**. Rio de Janeiro, PPGM/CLA/Unirio, ano V, dez. 2005, p. 8-16; THEATRO Municipal do Rio De Janeiro. **Orquestra**. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>>. Acesso em: 1º nov. 2010.

<sup>190</sup> HADDAD, Gisele Laura. **Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP):** representações e significado social. 100 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – Unesp, IA, São Paulo, 2009.

Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, em 1939,<sup>191</sup> e a Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1940.<sup>192</sup>

A demanda por algum tipo de subvenção estatal existia e vinha de tempos, portanto. Em 1938, por exemplo, o jornal *Correio Povo* publicou uma longa matéria sobre o desemprego dos músicos na capital gaúcha, mencionada acima. O então presidente do sindicato, Carlos Lippmann se manifestou a respeito da crise e lembrou que dois anos antes a entidade havia tomado providências (sempre sem resultado) em favor de seus associados:

— Em 1936, dirigimos um memorial à então Câmara Municipal, pleiteando uma pequena subvenção para a realização de uma série de concertos sinfônicos, com o principal objetivo de propagar a música brasileira e cooperar para o desenvolvimento cultural desta capital. Mas nada conseguimos. No ano passado, dirigimo-nos mais uma vez aos poderes públicos. Em memorial ao saudoso general Daltro Filho, pleiteamos a criação de uma grande orquestra sinfônica municipal ou estadual. O nosso memorial teve parecer favorável do Instituto de Belas Artes, sendo encaminhado à secretaria da Educação, de onde voltou, com despacho do interventor, nos seguintes termos: “Aguarde-se oportunidade”. Da nossa parte, podemos dizer que a oportunidade já chegou: estamos com 77 músicos sem trabalho...<sup>193</sup>

Estranhamente, os livros de atas silenciaram a respeito das tratativas de 1936. Em 1937, no entanto, uma ata mencionou esforços no sentido de obter algum tipo de subvenção para os músicos da capital. Um dos sócios fez uma proposta interessante, que, à época, não encontrou eco junto aos demais: “que seja feito um requerimento ao governo do Estado pedindo preferência para o Sindicato de todos os serviços musicais no Theatro São Pedro, protegendo dessa forma os profissionais sindicalizados”.<sup>194</sup> Não se tratava, por certo, de um pedido de orquestra estatal, mas a preferência em todas as apresentações musicais no teatro mais importante e prestigioso da cidade sem dúvida poderia ser um primeiro passo nessa direção. Talvez tenha inclusive servido de base para a elaboração do citado memorial, que parece ter sido enviado ao final do ano de 1937:

Por unanimidade foi resolvido enviar uma petição ao Exmo. sr. General interventor no Rio Grande do Sul solicitando a proteção do governo no

---

<sup>191</sup> ORQUESTRA Sinfônica Municipal – Portal da Prefeitura da Cidade de São Paulo. Disponível em: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos\\_artisticos/index.php?p=1036](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1036)>. Acesso em: 29 out. 2010.

<sup>192</sup> CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo (1940-2000)**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

<sup>193</sup> ARTE e Chomage, **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 dez. 1938.

<sup>194</sup> Livro de Atas 1, 10/03/1937.

sentido de amparar a classe musical desta Capital com a organização de uma orquestra de Concertos Sinfônicos para fins culturais e mantida pelos cofres do Estado.<sup>195</sup>

Uma nota trágica, porém, a morte de Daltro Filho, ocorrida em 18 de janeiro de 1938, talvez tenha interrompido as tratativas. O sindicato chegou a receber um “ofício do dr. Maurício Cardoso, interventor federal interino, agradecendo a este Sindicato pela maneira com que se fez representar nas exéquias celebradas por alma do inolvidável General Manuel de Cerqueira Daltro Filho”.<sup>196</sup> Nova menção ao memorial de 1937 foi feita em 1942, ano em que o sindicato recebeu um ofício do Instituto de Belas Artes convidando para a inscrição na “campanha pró-construção do novo edifício do Instituto de Belas Artes”, lançada com a finalidade de conseguir os meios necessários à construção de um “estabelecimento bem aparelhado para um eficiente ensino superior das Belas Artes – Música, Pintura, Escultura, Gravura e Arquitetura”.<sup>197</sup> O presidente do sindicato à época, o clarinetista e baterista Bruno Mascarenhas, lembrou que “uma contribuição para o fim acima só poderá trazer vantagens para o nosso sindicato, de vez que, sendo o Instituto de Belas Artes um órgão oficializado, não deixará de dar as melhores informações no que se refere à futura organização de um conjunto sinfônico ou outra qualquer iniciativa deste sindicato de interesse à classe que depender do amparo dos Poderes Públicos e subsequente informação favorável do referido Instituto” – como o jornal disse ter acontecido em 1937, episódio de que o presidente também lembrou: “aliás, as melhores informações já foram dadas por esse Instituto quando do memorial que enviamos ao saudoso Gal. Daltro Filho, então interventor neste Estado, solicitando a organização de uma orquestra sinfônica, memorial esse que a Secretaria da Educação haveria mandado ao Instituto para informar”.<sup>198</sup>

A discussão em torno da necessidade de subvenção retornou em 1938, numa já citada matéria do *Correio do Povo*. Diante do fracasso constante das negociações, o presidente do sindicato, Carlos Lippmann, contemporizou:

Já que não se organiza a orquestra, o que acarretaria alguma despesa, mas com ampla compensação em todos os sentidos, principalmente o cultural, por que não se estabelece uma taxação de impostos mais suave

---

<sup>195</sup> Livro de Atas 1, 20/12/1937.

<sup>196</sup> Livro de Atas 1, 24/02/1938.

<sup>197</sup> Livro de Atas 2, 30/03/1942.

<sup>198</sup> Livro de Atas 2, 30/03/1942.

aos cafés que se propuserem a manter conjuntos musicais reconhecidamente idôneos do pontos de vista artístico?<sup>199</sup>

Segundo o jornal, o presidente do sindicato fez uma pausa, acendeu um cigarro e arrematou: “Mas a solução mesmo seria a criação da orquestra que já pleiteamos duas vezes”.<sup>200</sup>

Enquanto isso, outra associação da cidade fazia esforços no mesmo sentido. A Associação Rio-grandense de Música enviou um ofício ao Sindicato Musical em 1939, comunicando visar “a organização de uma orquestra sinfônica subvencionada pelo governo”.<sup>201</sup> O projeto não vingou, mas o diretor da Associação, Ênio de Freitas e Castro, sócio do sindicato e professor do Conservatório de Música, foi nomeado diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Sindicato, criada em 1944 especialmente para acompanhar o maestro uruguaio Carlos Estrada, que se encontrava na capital ao lado do pianista Hugo Balro, também uruguaio.<sup>202</sup> Para o êxito do concerto, um novo pedido de subvenção, dessa vez pontual, foi feito ao Interventor Federal – e foi atendido. O auxílio recebido foi de “quatro mil cruzeiros (Cr\$ 4.000,00) para as despesas do Concerto Sinfônico organizado por este Sindicato e realizado no dia 10 de Dezembro de 1944, no Theatro São Pedro”.<sup>203</sup> Lembremos que o sindicato era responsável pela organização de orquestras para concertos e festivais variados, conforme acompanhamos no início do capítulo, sendo os livros de atas uma rica fonte para se constatar a abundância de pedidos de formações orquestrais ou de autorização para agenciar conjuntos musicais com sócios da agremiação. Além do concerto com o maestro uruguaio Carlos Estrada, também houve concertos com os renomados maestros brasileiros Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, ambos em 1940.<sup>204</sup>

Ao que tudo indica, o Sindicato simplesmente se desincumbiu da ação de tentar promover a criação de uma orquestra subvencionada pelo governo e preferiu formar a sua própria, optando por deixar as tratativas com o Estado a cargo de outras associações ou instituições musicais da cidade. É provável que, em meio a todas as questões da vida prática dos músicos que gerenciava, ele tenha considerado esse passo como estando além de sua alçada. Mas não abandonou o seu projeto de sinfônica. No

---

<sup>199</sup> ARTE e Chomage, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 dez. 1938.

<sup>200</sup> Ibid.

<sup>201</sup> Livro de Atas 1, 11/08/1939.

<sup>202</sup> Livro de Atas 2, 04/12/1944.

<sup>203</sup> Livro de Atas 2, 09/01/1945.

<sup>204</sup> Os três deixaram seus cumprimentos à orquestra do sindicato no livro de Visitantes Ilustres – Autógrafos, aberto em 1929 pelo então Centro Musical Porto-Alegrense.

ano de 1945, portanto, nomeou uma comissão para a elaboração do “regulamento da Orquestra Sinfônica do Sindicato”.<sup>205</sup> Meses depois, uma Diretoria foi eleita para a dita sinfônica, com “plenos poderes para a organização da Orquestra e da Sociedade em que ela se apoiar[ia], com merecimento financeiro próprio a cargo do seu próprio tesoureiro em caixa separada da do Sindicato”.<sup>206</sup> Em 1946, a orquestra do sindicato seguia ativa e numerosa, com “51 professores” que tocaram sob a regência do maestro húngaro Pablo Komlós, ao lado do “célebre virtuose Gregory Sander” ao piano.<sup>207</sup> Mais uma vez, houve participação financeira do governo:

Para a realização do concerto ficou deliberado as seguintes condições. Bonificar o pianista virtuoso Gregory Sander com 30% da renda bruta; ao maestro Pablo Komlós 20% da renda não incidindo esta porcentagem sobre a comissão do pianista, e 10% ao Sr. Kurt Grave – propaganda – também não incidindo esta comissão sobre as comissões dos dois primeiros. A renda bruta do concerto – conforme Bordereau arquivado na Secretaria – foi de Cr\$ 15.711,00 e deduzindo as comissões acima referidas, ficou um saldo de Cr\$ 6. 761,00 a favor dos cofres do Sindicato. As despesas com a orquestra de 51 professores foram de Cr\$ 9.590,00 incluindo ensaios. Houve ainda despesas diversas de Cr\$ 460,00 e assim o total das despesas é de Cr\$ 10.050,00, havendo pois um déficit de Cr\$ 3.289,00 que foi coberto pela verba para concertos sinfônicos, verba essa doada pelo governo do Estado e Prefeitura Musical.<sup>208</sup>

O maestro húngaro também foi saudado no livro de atas em referência a uma “Cortina Lírica” regida por ele em 10 de outubro de 1949, no Theatro São Pedro, tendo o sindicato recebido “um ofício do Palácio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, assinado pela Exma. Sra. Ana N. Jobim, agradecendo a colaboração prestada pela orquestra no festival”.<sup>209</sup>

Digna de nota é a participação de Pablo Komlós à frente da orquestra do sindicato. O regente húngaro, que se radicara em Montevideú, veio pela primeira vez a Porto Alegre em 1945 para reger a orquestra do sindicato (criada em 1944, como visto acima) nos concertos que o Orfeão Rio-Grandense organizava anualmente: uma mensagem de Komlós no livro de autógrafos do sindicato menciona sua satisfação com a “excelente orquestra” da temporada lírica de 1945.<sup>210</sup> O Orfeão, uma

---

<sup>205</sup> Livro de Atas 2, 07/02/1945.

<sup>206</sup> Livro de Atas 2, 09/07/1945.

<sup>207</sup> Livro de Atas 2, 26/08/1946.

<sup>208</sup> Livro de Atas 2, 26/08/1946.

<sup>209</sup> Livro de Atas 3, 09/11/1949.

<sup>210</sup> LIVRO de Visitantes Ilustres – Autógrafos. Porto Alegre, 06/08/1945. O pesquisador e melômano Décio Andriotti afirma que a estreia da Temporada Lírica ocorreu em 26 de junho de 1945. TOSCA,

“sociedade coral permanente”, segundo o músico e pesquisador Antônio Corte Real, atuava na cidade desde 1930.<sup>211</sup> Formado por cantores amadores, o grupo se notabilizou, a partir da segunda metade da década de 1930, pela promoção de temporadas líricas no Theatro São Pedro, apresentando óperas como *Tosca*, *La Bohème*, *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana*, *Madame Butterfly* e *Il Trovatore*, entre várias outras.<sup>212</sup> A fim de viabilizar tal projeto, precisava de uma orquestra para acompanhar os seus cantores. O sindicato se revelou um parceiro ideal, portanto, como vimos no início do capítulo: o Orfeão foi um dos mais assíduos solicitadores de orquestras e músicos ao sindicato. Em 1945, a entidade registrou inclusive uma “Ata da Reunião Conjunta da diretoria e da Comissão Organizadora dos Concertos Sinfônicos do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre”, em que ficou decidido que a temporada daquele ano seria

levada a efeito em completa comunhão de internos do Orfeão Rio-Grandense e do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre sob a condição de: a) havendo lucros no fim da temporada, estes serão divididos em partes iguais entre o Orfeão Rio-Grandense e o Sindicato Musical. b) havendo prejuízos, estes serão cobertos com os quais contaram os elementos de sua cooperação para a temporada assim consideradas do conjunto orquestral como cooperação do Sindicato Musical e os restantes – maestro, teatro, propaganda, etc. – como cooperação do Orfeão Rio-Grandense.<sup>213</sup>

A triangulação Komlós–Orfeão–Sindicato seguiu dando frutos: em 1946 e em 1949 Komlós voltou à cidade para reger a Cortina Lírica, mas não só para isso. No final do ano de 1949, no dia 17 de dezembro, a diretoria e o conselho deliberativo do Orfeão Rio-Grandense se reuniram à sede deste, com a presença de alguns associados ilustres, dentre os quais o sr. Clotário Barbosa, presidente do Sindicato dos Músicos. A ata da reunião foi breve. O motivo que a fomentou: criar e fundar a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Segundo a ata, a sociedade civil recém criada ficaria

diretamente ligada ao Orfeão Rio-Grandense, entidade que desde 1945 tem realizado em nossa capital, com a colaboração do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, quatro Ciclos Sinfônicos dirigidos respectivamente pelos maestros CARLOS ESTRADA e ERNESTO MEHLICH,

---

Ospa, São Pedro (por Décio Andriotti) – SUL 21. *Tosca, OSPA, São Pedro*. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/tosca-ospa-sao-pedro/>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

<sup>211</sup> CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Movimento, 1984, p. 162.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 168-171; SIMÕES (2008).

<sup>213</sup> Livro de Atas 2, 29/08/1945.

sendo conseqüentemente esta sociedade a mais credenciada para colaborar diretamente com a entidade ora fundada.<sup>214</sup>

Os sócios fundadores da nova orquestra também aproveitaram para eleger a primeira “Diretoria transitória e inicial”: Clóvis Leite (presidente), Clotário Barbosa (vice-presidente), dr. Paulo Hecker (secretário) e Roberto Eggers (tesoureiro). Uma frase simbólica fechou a ata, provavelmente acrescentada *a posteriori*: “E assim ficou lançada a semente que gerou a OSPA”.<sup>215</sup> Uma breve observação ao pé da página encerrou a reunião: “Nota: o cachê inicial dos concertos pago aos profissionais do Sindicato variava de Cr\$ 5.000,00 a Cr\$ 8.000,00 dependendo do número de ensaios”. Os músicos seriam membros do sindicato, portanto.

O Sindicato, assim, participou diretamente do movimento de criação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, defendendo os interesses de seus associados. Dois nomes do Sindicato dos Músicos (Clotário Barbosa e Roberto Eggers) se faziam presentes na nova entidade. Por outro lado, note-se que o nome de Komlós não foi mencionado. A ata lembrou os “ciclos sinfônicos” organizados pelo Orfeão, que eram os concertos de música sinfônica orquestral, puramente instrumentais. O maestro húngaro vinha se destacando à frente das “temporadas líricas” do Orfeão, constituídas por óperas, operetas ou “cortinas líricas”, quer dizer, excertos de árias de óperas e operetas. Como a OSPA se caracterizaria por ser um conjunto sinfônico, é provável que não se tenha achado necessário, nesse momento, registrar o nome de Komlós.

Certo é que o primeiro concerto da orquestra se deu em 23 de março de 1950, no Theatro São Pedro, sob a regência do maestro húngaro. O programa, preservado no Memorial da OSPA, também registrou que o concerto foi “em homenagem à Exma. Sra. D. Ana Niederauer Jobim”. O cartão de agradecimento da então primeira-dama, datado do mesmo 23 de março, dirigiu-se ao então presidente da sinfônica, Clóvis Leite: “Com seu concerto inaugural, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre traça para nossa terra um novo rumo em sua cultura musical”, etc.<sup>216</sup> Um segundo concerto, em 4 de maio de 1950,<sup>217</sup> também foi regido por Pablo Komlós. Seriam mais quatro concertos até o final do ano.

---

<sup>214</sup> CÓPIA da Ata de Fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. 17 dez. 1949. Arquivo OSPA.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> ANA Niederauer Jobim. **Cartão de agradecimento ao Ilmo. Sr. Clóvis Leite**. Porto Alegre, 23 mar. 1950. Memorial da OSPA.

<sup>217</sup> ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. Segundo Concerto da OSPA, no Theatro São Pedro, sob a regência do maestro Pablo Komlós. **Programa de Concerto**. Porto Alegre, 4 de maio de 1950.

Por motivos não muito elevados, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre foi extinta logo em seguida, ainda em 1950. Segundo o músico e pesquisador Antônio Tavares Corte Real, a vinculação da OSPA com o Orfeão-Rio-Grandense “propiciou o desvio de verbas a ela destinadas, em proveito desta última entidade, que lançou mão do recurso com o propósito de compensar seu próprio desequilíbrio orçamentário”.<sup>218</sup> Assim, em 31 de outubro de 1950, a breve trajetória da OSPA foi suspensa. Mas não chegou ao fim. O que se buscou, à época, foi desvinculá-la do Orfeão Rio-Grandense, que de fato estava mal das pernas, pois foi extinto em 1952 segundo a pesquisadora Kênia Werner.<sup>219</sup> Assim, poucos dias depois da dissolução da OSPA, em 23 de novembro de 1950, uma reunião deu origem a uma nova Ata de Fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.<sup>220</sup> Nenhum dos presentes a assinar a ata de 1950 assinara a ata de fundação de 1949, apesar de Corte Real afirmar que constaram, na nova fase, “nove pessoas que anteriormente haviam prestigiado a criação da orquestra homônima”.<sup>221</sup> Seja como for, outros foram os protagonistas da nova fase, oficialmente desvinculada do Orfeão Rio-Grandense e do Sindicato dos Músicos – nomes que, como o do presidente do sindicato, Clotário Barbosa, simplesmente desaparecem da história da sinfônica e passaram para o esquecimento: é a partir do ano redondo de 1950 que a OSPA conta seus anos de vida.<sup>222</sup> Mesmo assim, é no atual Memorial da OSPA que podem ser encontrados todos os documentos acima mencionados, bem como um “Extrato dos estatutos da Sociedade Sinfônica de Porto Alegre”, em cujo Artigo 1º se pode ler: “A Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, fundada nesta Capital, aos dezessete dias do mês de dezembro de 1949, com sede no Orfeão Rio-Grandense, e criada por essa mesma Entidade [...]”. Lembremos que a história da OSPA ainda não foi escrita. Este poderia ser um bom ponto de partida.

Apesar da desvinculação entre o Sindicato e a OSPA para a constituição desta na nova fase, a parceria se manteve. Ou melhor, os músicos sindicalizados continuaram fazendo parte da sinfônica. Num concerto de 1953, por exemplo, em que o compositor e maestro Heitor Villa-Lobos veio à Porto Alegre para reger a OSPA,

---

<sup>218</sup> CORTE REAL, op. cit., p. 109.

<sup>219</sup> WERNER, op. cit., p. 54.

<sup>220</sup> ATA de fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Porto Alegre, 23 nov. 1950.

<sup>221</sup> CORTE REAL, op. cit., p. 111.

<sup>222</sup> HISTÓRIA / OSPA. **História**. Disponível em: <[http://www.ospa.org.br/?page\\_id=981](http://www.ospa.org.br/?page_id=981)>. Acesso em: 4 fev. 2016.

apesar de nenhum nome da diretoria e dos conselhos consultivo e técnico ser de membros do sindicato, na relação dos componentes da orquestra apenas 24 dos 84 integrantes não eram sócios do sindicato.<sup>223</sup>

## VII. Epílogo: a lógica do jogo social

Pulemos agora para junho de 1966, quando novos estatutos do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre foram registrados em cartório. O salto parece despropositado e, de fato, tem muito de artificial – mas a cópia dos estatutos de 1966 foi a única encontrada depois do registro de 1936. Mencionou-se um processo de ratificação e reconhecimento de novos estatutos iniciado em 1941, cuja reforma foi aprovada em 1944.<sup>224</sup> Mas não se encontrou cópia do texto desses estatutos na íntegra, apesar de vários trechos serem citados nos livros de atas. Uma brevíssima análise dos estatutos de 1966, registrados ao fim do período analisado nesta pesquisa, parece justificada quando feita comparativamente aos de 1936, no sentido de destacar as mudanças ocorridas nos trinta anos que os separam.

Em 1966, o sindicato discriminou seus objetivos de maneira bastante sucinta: “estudo, coordenação, proteção e representação legal da categoria profissional dos músicos profissionais na base territorial do município de Porto Alegre (Rio Grande do Sul)”.<sup>225</sup> No geral, a redação dos artigos mudou bastante, como seria de esperar na comparação de documentos redigidos com um longo período de diferença. Conforme os novos estatutos, os sócios não seriam mais punidos ou eliminados quando tocassem com não sócios, apenas quando atrasassem o pagamento das contribuições por mais de seis meses ou quando “por má conduta profissional, espírito de discórdia ou falta cometida contra o patrimônio moral do Sindicato se constitu[íssem] elementos nocivos à entidade”. Só perdia os direitos, por outro lado, o associado que “deixa[va] o exercício da profissão, exceto nos casos de aposentadoria, invalidez, falta de trabalho ou prestação de trabalho ou prestação de serviço militar obrigatório, ficando, nestes dois últimos casos enquanto ocorrerem, isento do pagamento das contribuições,

---

<sup>223</sup> ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. Festival Villa-Lobos, no Theatro São Pedro, sob a regência do insigne maestro Heitor Villa-Lobos. **Programa de Concerto**. Porto Alegre, s.d. [15 nov. 1953].

<sup>224</sup> Livro de Atas 2, 03/05/1944.

<sup>225</sup> ESTATUTOS do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, 1966.

e privado do exercício do cargo de administração”. A falta de trabalho garantia o não pagamento das mensalidades, portanto, item que pode ser um indício da compreensão por parte da agremiação sindical da característica intermitente do trabalho musical.

Por outro lado, o sindicato se atribuía o dever de “manter serviços de assistência judiciária para os associados, visando a proteção profissional” e o de “promover a conciliação dos dissídios de trabalho”. Neste ponto, pesaram as experiências judiciais ao longo dos anos 1940 e 1950, como veremos nos capítulos seguintes. Experiências que, a meu ver, influíram decisivamente na maneira de orientar as ações do sindicato no mundo do trabalho em geral. Parece ter havido, entre a redação dos estatutos de 1936 e os de 1966, um grande aprendizado da lógica do jogo social por parte do Sindicato, a partir das experiências vividas tanto no âmbito sindical quanto no cotidiano do trabalho.

### CAPÍTULO 3

#### O SINDICATO DOS MÚSICOS E A JUSTIÇA DO TRABALHO: AÇÕES INDIVIDUAIS

A partir do fim da década de 1940, o Sindicato orientou suas ações preponderantemente para a representação dos músicos no universo da Justiça do Trabalho (implantada oficialmente em 1941). Neste capítulo discutirei de que modo essa instituição respondeu às demandas dos músicos porto-alegrenses e qual o uso que a categoria fez de seus meandros e possibilidades. Para tanto foram analisados quatro processos trabalhistas individuais impetrados na cidade de Porto Alegre (ações foram as únicas encontradas no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul, o que não significa que não haja outras, descartadas ou à espera de descoberta).

Os primeiros anos de funcionamento do Sindicato Musical foram de familiarização com a lógica do “jogo social” da época, obedecendo a ele ou tentando adaptá-lo a seus próprios interesses. Os novos conhecimentos eram logo colocados em prática, mesmo que num primeiro momento ainda se revelassem infrutíferos. Em abril de 1940,<sup>1</sup> por exemplo, depois de uma consulta à Inspetoria do Trabalho (responsável por fiscalizar a aplicação das regras de proteção ao trabalho) a respeito do funcionamento do período de férias para músicos, a associação decidiu enviar uma circular aos proprietários dos dancings de Porto Alegre informando que, de acordo com o Decreto 23.152, de 15 de setembro de 1933 (que “Regula a duração do trabalho dos empregados em casas de diversões e estabelecimentos conexos”), todo músico tinha direito a um dia de descanso por semana, remunerado.<sup>2</sup> Já no mês seguinte, porém, maio de 1940, uma consulta verbal à Delegacia Regional do Trabalho<sup>3</sup> esclareceu ao Sindicato, segundo os Livros de Atas, que “os componentes de orquestras que exercem sua profissão nos citados estabelecimentos não têm direito a um dia de descanso, remunerado, por semana por serem diaristas, motivo por que foi

---

<sup>1</sup> Livro de Atas 2, 29/04/1940.

<sup>2</sup> Art. 6º – A cada seis dias de trabalho efetivo corresponderão vinte o quatro horas consecutivas de descanso obrigatório e remunerado.  
Parágrafo único. Para os artistas e demais empregados indispensáveis aos espetáculos teatrais esse descanso poderá ser de dezenove horas.

<sup>3</sup> Nome pelo qual as Inspetorias Regionais do Trabalho passaram a ser chamadas, justamente a partir de maio de 1940.

cancelada a remessa da circular”.<sup>4</sup> Em 1940, portanto, apesar do Decreto 23.152, o próprio governo argumentava da mesma forma que os empregadores e seus advogados ao fim da década de 1930, como vimos no Capítulo 1: os músicos eram considerados trabalhadores “por conta própria”, estando pois excluídos da proteção da lei.

A iniciativa da circular malogrou, portanto, inadequada que era. Ainda assim, demonstra a atenção dos músicos em relação à legislação vigente e a sua vontade de pertencimento ao grupo dos trabalhadores com prerrogativas legais asseguradas. Apesar da palavra “férias”, que consta em ata, ter sido mal utilizada para se referir aos trabalhadores diaristas, a adequação às leis foi uma questão recorrente na luta empreendida pelos músicos em defesa de seus direitos. Note-se, porém, que nesse momento o sindicato parece não ter percebido que o mais importante não era o erro em relação ao pedido de férias para trabalhadores diaristas, mas justamente o fato de que talvez os músicos por ele representados não fossem diaristas. Pode ser que fossem empregados sem a formalidade do preenchimento da carteira de trabalho e da assinatura do ponto, por exemplo. Infelizmente, não há maiores indicações sobre como se dava o trabalho dos músicos de orquestra envolvidos no pedido em questão.

Por outro lado, em junho desse mesmo ano de 1940, Elisabeth Druschel, sócia-fundadora do Sindicato, ex-pianista da Rádio Sociedade Gaúcha, obteve vitória da reclamação a respeito da Lei de Férias (dessa vez bem formulada, ao que tudo indica, visto ter sido vitoriosa) que encaminhara à Delegacia do Trabalho. A empresa onde trabalhava à época, Standhe e Egger, foi obrigada a pagar-lhe a importância de Cr\$ 650,00 em duas prestações mensais, nas datas de 10 de junho e 10 de julho.<sup>5</sup> Os autos desse processo não foram encontrados para que se possa dizer como se deu a reclamação da sra. Druschel (tampouco sabemos para que tipo de “firma” ela trabalhava), mas o Sindicato já se apresentava como um parceiro interessado na defesa judicial dos direitos de seus associados, registrando a vitória da sócia em ata. Não sabemos se foi intermediário da reivindicação, mas veremos que assim se colocou em todas as ações judiciais adiante analisadas. É interessante mencionar,

---

<sup>4</sup> Livro de Atas 2, 10/05/1940.

<sup>5</sup> Livro de Atas 2, 14/06/1940.

além disso, que a Lei de Férias, aprovada em 1925,<sup>6</sup> foi apenas parcialmente cumprida pelos empregadores até meados de 1930 (quando iniciou a fiscalização e, portanto, sua efetiva aplicação), segundo o historiador João Tristan Vargas.<sup>7</sup> Em 1940, ano do processo de Druschel, o âmbito judicial, com “caráter complementar à fiscalização”, de acordo com o historiador Samuel Fernando de Souza, “por meio da instauração de processos e recursos, invertendo a lógica da ação puramente fiscalizadora”, já auxiliava na aplicação da lei,<sup>8</sup> o que parece ter sido o caso em relação à ação analisada.

Como se vê, o recurso à justiça foi utilizado antes mesmo da instalação da Justiça do Trabalho (em 1º de maio de 1941). Através das Juntas de Conciliação e Julgamento, criadas na década de 1930,<sup>9</sup> o sindicato buscou defender os direitos de seus associados. De fato, outras “ações”, ou casos, foram mencionadas nos livros de atas em datas anteriores a 1941. Em 1937, por exemplo, indicou-se que a Inspeção Regional do Trabalho havia deferido o pedido dos sócios Bortolo Toniolo (violinista), João Ernesto Max Bischoff (pianista) e Mathias Naya (bandoneonista), cuja indenização fora paga pela Empresa Américo M. La Porta.<sup>10</sup> Em 1939, discutiu-se o “processo dos professores que faziam parte da orquestra do Café Colombo”. Dessa vez, como a Inspeção havia dado ganho de causa aos proprietários do dito café, o sindicato discutiu a necessidade de se contratar um advogado para que se pedisse “à Junta de Conciliação uma reconsideração do processo”.<sup>11</sup> Apesar de não dispormos de informações mais aprofundadas sobre as ações desse período, tais menções nos permitem afirmar em relação aos músicos porto-alegrenses algo semelhante ao que a historiadora Clarice Gontarski Speranza observou em relação aos mineiros da região de São Jerônimo: “É importante frisar que o recurso à Justiça não foi uma novidade para os mineiros a partir da instalação da JCJ [em 1945, para o caso de São Jerônimo],

---

<sup>6</sup> Decreto 4.982, de 24 de dezembro de 1925, que “Manda conceder, anualmente, 15 dias de férias aos empregados e operários de estabelecimentos comerciais, industriais e bancários, sem prejuízo de ordenado, vencimentos ou diárias e dá outras providências”.

<sup>7</sup> VARGAS, João Tristan. **Ordem liberal e relações de trabalho na Primeira República**. 426 fls. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 1999, p. 333-334. Ver em especial a seção “O cumprimento da lei de férias”, p. 314-335.

<sup>8</sup> SOUZA, Samuel Fernando de. **“Coagidos ou subornados”**: trabalhadores, sindicatos, Estados e as leis do trabalho nos anos 1930. 228 fls. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2007, p. 22.

<sup>9</sup> As JCJ foram criadas através do Decreto 22.132, de 25 de novembro de 1932. Nesse período, funcionavam como instância única.

<sup>10</sup> Livro de Atas 1, 26/07/1937.

<sup>11</sup> Livro de Atas 1, 17/06/1939.

pois já bem antes disso os trabalhadores do carvão costumavam empunhar essa estratégia”.<sup>12</sup> No caso dos músicos, o recurso à justiça também não foi novidade a partir da instalação da Justiça do Trabalho, em 1941, pois bem antes disso (se considerarmos também as iniciativas mencionadas no Capítulo 1 por parte do Centro Musical do Rio de Janeiro, a partir de 1935) os instrumentistas recorreram a essa estratégia.

Em 1941, com a instauração da Justiça do Trabalho, as Juntas de Conciliação e Julgamento passaram a funcionar como instância de primeiro grau, os Conselhos Regionais do Trabalho (denominados Tribunais Regionais do Trabalho, TRTs, a partir de 1946), como instância de segundo grau, e o Conselho Nacional do Trabalho (denominado Tribunal Superior do Trabalho, TST, a partir de 1946), como instância de terceiro grau, com sede na capital federal, Rio de Janeiro. Ao que tudo indica, a partir dessa data “os direitos trabalhistas passam a ser postulados com maior frequência, vindo facilitar o acesso a todos os sujeitos trabalhistas, empregado e empregador”.<sup>13</sup> Para o caso de Porto Alegre, por exemplo, em 1941 “foram ajuizados 1047 processos individuais, número que aumentou progressivamente até chegar ao total de 8307 reclamações em 1964, quando a cidade passou a contar com sete JCJs”.<sup>14</sup> Foi depois da instalação da Justiça do Trabalho, em todo caso, que ações movidas por músicos por intermédio do Sindicato foram ajuizadas. Algumas serão analisadas a seguir.

Convém explicar, antes, que Porto Alegre era a sede do CRT da 4ª Região, que contava com duas JCJs em 1941 e, a partir de 1946, passou a contar com uma terceira. Os processos analisados a seguir se desenrolaram nas três JCJs (dois na 2ª, um na 3ª e um na 1ª). O CRT era composto por um Presidente e quatro Vogais (um representante dos empregados e outro dos empregadores, mais dois suplentes), e as JCJs eram compostas por um Presidente e dois Vogais (um representante dos empregados e outro dos empregadores). No total, eram treze os servidores que

---

<sup>12</sup> SPERANZA, Clarice Gontarski. **Cavando direitos:** As leis trabalhistas e os conflitos entre trabalhadores e patrões nas minas do Rio Grande do Sul nos anos 40 e 50. 272 fls. Tese (Doutorado em História) – UFRGS, IFCH, Porto Alegre, 2012, p. 78, nota 176.

<sup>13</sup> SANTIN, J.R.; RECKZIEGEL, Ana Luiza S.; STANGLER, José Renato; LUZ, Alex Faverzani. “Trabalho e Justiça no Norte Gaúcho (1959-1960)”. **Estudios históricos**, Uruguai, ano V, jul. 2013, n. 10, p. 2. Em âmbito nacional, dados do próprio TST confirmam essa mesma curva ascendente, cf. DROPPA, Alisson. **Direitos trabalhistas:** legislação, justiça do trabalho e trabalhadores no Rio Grande do Sul (1958-1964). 281 fls. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2015, p. 101.

<sup>14</sup> DROPPA, op. cit., p. 174.

atuavam na Justiça do Trabalho, vinculada ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (a JT passou a integrar o Poder Judiciário a partir da Constituição de 1946).<sup>15</sup>

Na prática, a JCJ tinha o seguinte papel, explicado com clareza por Speranza:

As JCJs constituíam-se na **primeira instância** de tramitação dos processos trabalhistas. Lá eles eram instaurados, por iniciativa de patrões ou empregados, e recebiam a sua primeira (e às vezes única) sentença. Os processos partiam de uma **reclamação** provinda de uma das partes (os trabalhadores ou as empresas, em geral), a qual era posteriormente ouvida em juízo, nas audiências. Além do trabalhador e do preposto (representante) da empresa, também eram inquiridas **testemunhas**, se houvesse. Levar testemunhas era um direito tanto do **reclamante** (aquele que impetrava a ação) quanto do **reclamado** (aquele que respondia à ação impetrada).<sup>16</sup>

Quando um das partes não ficava satisfeita, podia recorrer à instância superior, o 4º Conselho Regional do Trabalho. Também se podia recorrer à terceira instância, o Tribunal Superior do Trabalho no caso das ações apresentadas.

Passemos, agora, à análise dos processos trabalhistas individuais impetrados em Porto Alegre por trabalhadores vinculados ao Sindicato dos Músicos.

## I. Raimundo Marschner vs. Rádio Difusora Porto-Alegrense<sup>17</sup>

A primeira ação individual mencionada nos Livros de Atas e cujos autos foram encontrados data de 1944. Nesse ano, o associado Raimundo Marschner se viu beneficiado pela ação do sindicato contra a Rádio Difusora. É bom lembrar que a ação individual não precisava ser intermediada por um sindicato, pois a CLT tinha (e continua tendo) justamente como prerrogativa a possibilidade de o trabalhador acessar a justiça pessoalmente, sem advogado, por meio de reclamações escritas ou verbais.<sup>18</sup> É digno de nota, portanto, o fato de todas as ações aqui analisadas terem sido ajuizadas por intermédio do Sindicato dos Músicos. A prática de apresentar

---

<sup>15</sup> Para as informações constantes nesse parágrafo: TRT4 – Tribunal Regional do Trabalho da 4ª Região. **70 Anos da Justiça do Trabalho no RS. Década de 40**. Disponível em: <<http://www.trt4.jus.br/portal/portal/justica70anos/anos40/Menu70AnosPortletWindow?action=2>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

<sup>16</sup> SPERANZA, op. cit. p. 78-79. Ênfases do original.

<sup>17</sup> Reclamação 1098/44 (2ª JCJ). Todas as citações ao longo da análise provêm da microfilmagem disponível no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

<sup>18</sup> Art. 840 – A reclamação poderá ser escrita ou verbal.

reclamação por meio do sindicato, aliás, era permitida ao trabalhador sindicalizado desde novembro de 1932 (onze anos antes da CLT, portanto, que data de 1943), pelo Decreto 22.132, e, de acordo com a magistrada e pesquisadora Magda Biavaschi, tinha justamente a finalidade clara de “estimular a organização sindical oficial”.<sup>19</sup> Não podemos descartar a possibilidade, portanto, de que a fundação do Sindicato dos Músicos, em 1934, tenha de certo modo ocorrido, entre outros motivos, a fim de facilitar o acesso à Justiça. Encaminhamentos judiciais por parte de uma associação podem de fato ter servido de justificativa para a sindicalização.

Em outro âmbito, lembremos também que a empresa radiofônica em questão, criada em 1934, vinha empregando músicos desde que fora fundada, “com *cast* próprio organizado com orquestras e conjuntos musicais mais ou menos fixos”.<sup>20</sup> Vale notar, portanto, que a ação específica do Sindicato aqui examinada ocorreu dez anos depois de os músicos começarem a trabalhar nesse novo tipo de emprego, e dez anos após eles se reunirem em torno de um sindicato ativo (o ano de criação da Rádio Difusora e do Sindicato Musical coincide, note-se). Assim, talvez seja possível inferir que, apesar das constantes mudanças da legislação trabalhista ao longo da década de 1930, os músicos porto-alegrenses tinham no mínimo uma década de experiência em tal ambiente de trabalho e de experiência de representação sindical.

O músico envolvido na ação, Raimundo Marschner, teve uma trajetória sem maiores destaques dentro da agremiação, aparecendo nos livros de atas apenas quando deixava de pagar as mensalidades e era eliminado, ou quando voltava a pagá-las e era readmitido (prática muito comum, conforme visto no Capítulo 2). Sindicalizado em abril de 1936, era um trombonista de 26 anos à época da admissão e trabalhava no Club Stambul, à rua Siqueira Campos, no centro de Porto Alegre. Em 1940, a ata de uma sessão do mês de fevereiro o mencionou como o trombonista designado à orquestra requerida por Roberto Eggers para atuar na Companhia Portuguesa de Revistas Beatriz Costa. Em janeiro de 1943, foi demitido por falta de pagamento de mensalidades, mas readmitido já no mês seguinte, com novo número de matrícula. Na

---

<sup>19</sup> BIAVASCHI, Magda B. **O direito do trabalho no Brasil, 1930-1942**: a construção do sujeito de direitos trabalhistas. São Paulo: LTR; Jutra, 2007, p. 276. Clarice Speranza menciona o texto de Biavaschi e cita o caso dos mineiros que também se faziam representar nas JCI pelo sindicato (SPERANZA, Clarice G. Nos termos das conciliações: os acordos entre mineiros de carvão do Rio Grande do Sul e seus patrões na Justiça do Trabalho entre 1946 e 1954. In: GOMES, Angela de Castro; SILVA, Fernando Teixeira da (Orgs.). **A Justiça do Trabalho e sua história**: os direitos dos trabalhadores no Brasil. Campinas: Unicamp, 2013, p. 66).

<sup>20</sup> FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40)**: dos pioneiros às emissoras comerciais. Canoas: Ed. da ULBRA, 2002, p. 153.

época, talvez já fosse músico da Banda Municipal, emprego ao qual aparece vinculado segundo a caderneta de Endereços de Associados. Além dessa trajetória documentada pelo sindicato, Marschner também foi um trombonista bastante ativo no cenário musical noturno de Porto Alegre. Segundo o pesquisador Hardy Vedana, Raimundo (ou Raymundo) Marschner respondia pelo apelido de Makarofinho, pois tocava o mesmo instrumento que um colega russo de nome Ivan Makaroff (também sócio do sindicato). Havia tocado com Paulo Coelho no Café Colombo e viajado com o conjunto do pianista a Buenos Aires, trabalhado no Bar Americano, no Club dos Caçadores e na Boate Shinu, e também participado do Jazz Real e do elenco da Rádio Farroupilha.<sup>21</sup>

Em agosto de 1944, apareceu no livro de atas a referência a um processo movido pelo Sindicato em nome de Marschner: “havendo sido despedido da Rádio Difusora o associado Raimundo Marschner, alegando aquela empresa não ser mais necessário o serviço do mesmo, este Sindicato moveu processo contra a citada Difusora tendo ganho de causa o associado Marschner, sendo reintegrado ao serviço”. E nada mais foi dito. O que descobri, porém, graças à preservação do processo em microfilme no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul, foi muito mais interessante e rico do que as poucas palavras de registro no livro de atas.

Em 12 de junho de 1944, o Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, por meio de seu presidente, o violinista Júlio Oliva, fez uso da faculdade que lhe conferia o artigo 513 da recente CLT,<sup>22</sup> criada um ano antes (em 1º de maio de 1943), e solicitou junto à 2ª Junta de Conciliação e Julgamento da 4ª região que fosse lavrado o termo de reclamação correspondente à seguinte exposição dos fatos:

a) Raimundo Marschner exercera sua atividade profissional, como músico da Rádio Difusora Porto-Alegrense, de 5 de outubro de 1942 até aquele dia (12 de junho de 1944), quando foi “abruptamente despedido, sem que para isso tivesse dado causa”.

b) A rádio, “num flagrante desrespeito aos dispositivos legais vigentes”, ainda por cima havia despedido o sr. Marschner “justamente na vigência da lei federal que proíbe, terminantemente, despedir os empregados em idade de convocação militar”.

---

<sup>21</sup> VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

<sup>22</sup> Art. 513 – São prerrogativas dos Sindicatos:

a) representar, perante as autoridades administrativas e judiciárias, os interesses gerais da respectiva categoria ou profissão liberal ou os interesses individuais dos associados relativos à atividade ou profissão exercida.

Diante disso, o presidente do sindicato, que assinara o pedido “a fim de que restabelecido fique o império do direito do seu associado, prejudicado a despeito dos mais mezinhos princípios de justiça”, solicitara o direito ao aviso prévio e indenização por despedida injusta ou a reintegração nos termos da legislação em vigor.

Requeru-se o cumprimento das leis, portanto, sem outras explicações. Pedidos de indenização por demissão sem justa causa, pagamento de aviso prévio e reintegração parecem ter sido as demandas mais frequentes dos trabalhadores no período pós-implementação da CLT, muitas vezes na mesma reclamatória.<sup>23</sup> Por outro lado, era comum o trabalhador esperar sair da empresa, demitido, para ingressar com a reclamatória na JT, segundo Alisson Droppa.<sup>24</sup> O que chama a atenção, aqui, pela novidade, é o fato de o sindicato achar necessário complementar a reclamação mencionando o Decreto-lei 5.689 de 22 de julho de 1943, que “Regula a dispensa de empregados na idade militar e dá outras providências”:

Art. 1º – Enquanto durar o estado de guerra não será permitido aos empregadores rescindir contratos de trabalho com empregados reservistas, em idade de convocação militar, se não mediante manifestação expressa da vontade destes ou quando os mesmos derem causa à rescisão nos termos do art. 5º da lei n. 62, de 5 de junho de 1935.

Estava-se em tempos de guerra, de fato, e a menção ao decreto-lei parece querer denunciar a má-fé do empregador, que além de não ter motivos para demitir o trabalhador (se isso já não fosse suficiente para a Justiça do Trabalho defendê-lo), ainda por cima o demitiu infringindo uma lei prevista para “situações especiais”.

Em 27 de julho de 1944, foi realizada a audiência da 2ª JCT, presidida por Dilermando Xavier Porto, com os vogais Manoel Alfeu Silva, dos empregadores, e Sílvio U. Sanson, dos empregados. Somos informados pelos autos de que o advogado da estação de radiodifusão levou sua defesa escrita, arguindo “desde logo a incompetência desta Junta para do presente dissídio conhecimento tomar” e, portanto,

---

<sup>23</sup> No Rio Grande do Sul, dispõe-se de dados quantitativos principalmente para a cidade de Pelotas e região. Cf. GILL, Lorena Almeida; LONER, Beatriz Ana. O núcleo de documentação histórica da UFPEL e seus acervos sobre questões do trabalho. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 109-123, ago. 2014.

<sup>24</sup> DROPPA, op. cit., p. 205. Os dados mais concretos da pesquisa de Droppa se referem sobretudo ao período entre 1958 e 1964, em que 69,5% dos reclamantes que compõem a mostra de sua tese “havia ingressado na justiça após terem sido despedidos pelos patrões”. Dessas reclamatórias, “35,83% reivindicavam o pagamento de aviso prévio, o que demonstra que os trabalhadores haviam sido despedidos de forma abrupta” (p.169). Droppa menciona que esses dados fortalecem “a hipótese de que, no caso das ações individuais, a Justiça do Trabalho era uma ‘justiça dos desempregados’” (p. 170).

solicitando para “falar sobre o mérito da reclamatória, na ocasião oportuna”. O presidente da Junta, assim, concedeu um prazo para que a outra parte contestasse esta “exceção de incompetência” (o “incidente processual” que questiona a competência do juízo, ou seja, que alega que a ação não foi proposta no lugar correto ou para o juiz adequado).

Não foi possível descobrir outras justificativas em torno desse questionamento, pois na audiência seguinte, em 2 de agosto de 1944, dia em que seria “apreciada a exceção de incompetência levantada por parte da reclamada”, o advogado dessa disse que “trazia uma proposta de conciliação, com a renovação de um contrato com o reclamante, a vigorar de 1º do corrente em diante, na base do contrato anterior, ou seja, o período de nove meses”. Como a reintegração ao serviço era exatamente o que Raimundo Marschner solicitava, a proposta foi aceita e o Termo de Conciliação, assinado.

Com a conciliação, deixamos de acompanhar uma possível fértil discussão entre as partes (fértil para os fins deste trabalho, é claro). Diante dos argumentos apresentados na reclamação à Junta (o empregador não deu aviso prévio e indenização, demitiu durante período de guerra), é possível que a rádio tenha antevisto a perda da ação e, por isso mesmo, logo tenha apresentado uma proposta de conciliação. Essa hipótese ganhará força com a análise dos próximos processos aqui apresentados, como se verá, pois foram encontradas outras ações movidas por músicos do sindicato contra a mesma Rádio Difusora que havia despedido injustamente o trombonista Raimundo Marschner. Reincidente, a empresa despediu pelo menos mais dois músicos, Antônio Gonçalves (em setembro de 1945) e Alcides Marques de Oliveira (em dezembro de 1946), sem levar em conta os direitos constantes da CLT.

## **II. Antônio Gonçalves vs. Rádio Difusora Porto-Alegrense Ltda<sup>25</sup>**

Antônio Gonçalves foi admitido no Sindicato Musical em 10 de agosto de 1936, inscrito como tocador de banjo e bateria. Tinha 21 anos e era solteiro, morava à

---

<sup>25</sup> Reclamação 1952/45 (Processo CRT-RS 259/46, Processo TST 6001/46). Todas as citações ao longo da análise provêm da microfilmagem disponível no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

rua do Parque. Dois outros Gonçalves, Alcides e Walter, já eram sindicalizados desde 1935, e mais dois Gonçalves, Oscar e Juvenal, se sindicalizaram em 1938 e 1939. Todos estavam registrados como moradores da mesma rua. Eram membros da mesma família, que se mudara para Porto Alegre em 1917, e passariam a ser chamados de Irmãos Gonçalves, “parte essencial da história da música da cidade”.<sup>26</sup> Antônio se tornaria Antoninho Gonçalves (1915-1983), conhecido por atuar como “pioneiro num instrumento que era novidade no mundo todo: a guitarra elétrica”, no *jazz* do pianista Paulo Coelho na Rádio Farroupilha na segunda metade da década de 1930, tendo inclusive viajado com esse conjunto para a já mencionada turnê em Buenos Aires.<sup>27</sup> Na década de 1940, Antoninho lideraria o conjunto Antoninho Gonçalves e Seu Regional, na Rádio Difusora.<sup>28</sup>

Entre os outros irmãos sindicalizados, Alcides Gonçalves (1908-1987) foi “um dos mais importantes artistas gaúchos da Era de Ouro do rádio nas décadas de 1930 e 1940”,<sup>29</sup> cantor e parceiro do citado Paulo Coelho e também de Lupicínio Rodrigues. Walter Gonçalves (1916-1947), Oscar Gonçalves (1910-1979) e Juvenal Gonçalves Filho (1918-1955) também eram destacados músicos de rádio, com trajetórias entre Porto Alegre e Rio de Janeiro.<sup>30</sup>

Dentro do Sindicato, porém, nem Antoninho nem nenhum dos irmãos Gonçalves teve uma trajetória de destaque em matéria de vida associativa, não ocupando cargos na agremiação, mesmo que de vez em quando assistissem às reuniões. Por outro lado, seguiram a maioria dos consócios na prática de se deixarem eliminar e readmitir várias vezes, por atraso no pagamento das mensalidades. Mesmo que fossem sócios apagados, eram membros de uma família de músicos com bastante experiência no mercado local, nacional e até internacional. Não espanta, portanto, que Antônio Gonçalves tenha sido o protagonista de uma reclamação à 2ª Junta de Conciliação e Julgamento.

---

<sup>26</sup> ARTHUR DE FARIA / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – ACADEMIA.EDU. **Uma História da Música Popular de Porto Alegre**. Capítulo X: Lupicínio Rodrigues. Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> CAMPOS, Marcello. **Minha seresta: vida e obra de Alcides Gonçalves (1908-1987)**. Porto Alegre: Editora da Cidade; Letra&Vida, 2011.

<sup>30</sup> Ibid.

Para facilitar o acompanhamento da ação, o texto foi subdividido em “atos”, que correspondem aos dias de elaboração dos documentos microfilmados no Memorial do TRT4.

*Primeiro Ato — 21 de dezembro de 1945*

Em novembro de 1945, uma carta em papel timbrado do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, assinada por João Leite Maciel Filho, então presidente da entidade, foi endereçada à 2ª JCJ do CRT da 4ª Região (presidida por Dilermando Xavier Porto, com os vogais Clóvis Roth Cidade, suplente dos empregadores, e José Baldelino de Lemos, dos empregados) em nome de Antônio Gonçalves, que apresentava reclamação contra a Rádio Difusora Porto-Alegrense por despedida injusta. Os fatos enumerados no requerimento:

a) Antônio Gonçalves foi admitido na Rádio Difusora em 1º de outubro de 1942 como guitarrista;

b) de fins de 1943 até abril de 1945 continuou o mesmo trabalho, inclusive quando a Difusora foi adquirida pelos Diários Associados, sem a formalidade de um novo contrato escrito;

c) em 1º de abril de 1945 foi convidado a assinar um “contrato particular de locação de serviços” pelo diretor da empresa;

d) atendendo ao “convite-ordem”, assinou o contrato que transformava o contrato por tempo indeterminado em contrato de prazo determinado, com “reais prejuízos para sua pessoa”, coagido com uma possível despedida caso não o fizesse;

e) continuou o trabalho, normal e ininterruptamente, mesmo depois do contrato original com os Diários Associados ter expirado, por meio de sucessivas prorrogações contratuais (os Diários Associados assumiram o ativo e o passivo da Difusora, com todas as obrigações decorrentes dos contratos de trabalho em vigor);

f) segundo o artigo 451 da CLT, o contrato de trabalho que ele mantinha com a empresa automaticamente passou a vigorar sem determinação de prazo, sujeitando, assim, as partes contratantes a todas as obrigações legais;

g) a empresa não deu motivos para a rescisão de seu contrato de trabalho (ocorrida em setembro de 1945), por qualquer uma das justas causas enumeradas no artigo 482 da CLT;<sup>31</sup>

h) não lhe foram pagas as férias relativas ao período de trabalho do ano de 1944;

i) não recebeu aviso prévio de 30 dias (artigo 487 da CLT)<sup>32</sup> como mensalista nem qualquer indenização por demissão injusta, conforme se podia observar em sua Carteira Profissional, em que nem sequer constavam a data e o motivo da demissão.

Exposição consistente e bem fundamentada, como se pode ver, seguindo passo a passo os acontecimentos em torno da reclamação. Vale chamar a atenção para o fato de esta ser feita em nome de Antônio Gonçalves, mas por intermédio do Sindicato dos Músicos Profissionais e de seu presidente, em papel timbrado da agremiação.

#### *Segundo Ato — 4 de janeiro de 1946*

Na primeira ata de julgamento, a exposição dos fatos foi retomada e resumida: o músico pleiteava da rádio uma “importância incerta, referente a indenização por tempo de serviço, férias e aviso prévio”. O advogado da empresa, no entanto, não reconheceu a reclamação: pediu que fosse julgada improcedente porque Antônio Gonçalves não apresentara a prova de quitação do serviço militar. Típica manobra diversionista, diríamos hoje, mas esperável e de acordo com a lei, em torno de uma

---

<sup>31</sup> Art. 482 – Constituem justa causa para rescisão do contrato de trabalho pelo empregador:

- a) ato de improbidade;
- b) incontinência de conduta ou mau procedimento;
- c) negociação habitual por conta própria ou alheia sem permissão do empregador, e quando constituir ato de concorrência à empresa para a qual trabalha o empregado, ou for prejudicial ao serviço;
- d) condenação criminal do empregado, passada em julgado, caso não tenha havido suspensão da execução da pena;
- e) desídia no desempenho das respectivas funções;
- f) embriaguez habitual ou em serviço;
- g) violação de segredo da empresa;
- h) ato de indisciplina ou de insubordinação;
- i) abandono de emprego;
- j) ato lesivo da honra ou da boa fama praticado no serviço contra qualquer pessoa, ou ofensas físicas, nas mesmas condições, salvo em caso de legítima defesa, própria ou de outrem;
- k) ato lesivo da honra ou da boa fama ou ofensas físicas praticadas contra o empregador e superiores hierárquicos, salvo em caso de legítima defesa, própria ou de outrem;
- l) prática constante de jogos de azar.

<sup>32</sup> Art. 487 – Não havendo prazo estipulado, a parte que, sem justo motivo, quiser rescindir o contrato deverá avisar a outra da sua resolução com a antecedência mínima de:

- I - oito dias, se o pagamento for efetuado por semana ou tempo inferior;
- II - trinta dias aos que perceberem por quinzena ou mês, ou que tenham mais de 12 (doze) meses de serviço na empresa.

preliminar formal. Em relação ao mérito da questão, o advogado se limitou a dizer que a rádio reconhecia apenas o pagamento do período de férias, negando o direito à indenização e ao aviso prévio, pois o músico tinha um contrato escrito que havia encerrado em 30 de setembro de 1945.

A proposta de indenização do período de férias, feita pela reclamada, foi recusada pelo reclamante. Lembremos que “fazia parte do rito da Justiça do Trabalho oferecer às partes essa possibilidade [de conciliação] no início e no fim da instrução”.<sup>33</sup> Diante da recusa do acordo, as tratativas foram suspensas até que o reclamante apresentasse a prova de quitação para com o serviço militar.

#### *Terceiro Ato — 23 de janeiro de 1946*

A carteira de reservista de Antônio Gonçalves foi verificada e constatou-se que estava em ordem. Seguindo o rito processual, provas e documentos poderiam ser anexados ao processo, incluindo o depoimento de testemunhas. De acordo com a historiadora Larissa Corrêa, o uso dessas testemunhas não era obrigatório, dependia da complexidade do caso.<sup>34</sup> Aqui, duas pessoas foram ouvidas, ambas também sócias do Sindicato dos Músicos: Osvaldo Serra (que tocava violão e banjo) e Edmundo Vaz (que tocava violão e cavaquinho), colegas de trabalho na Rádio Difusora, que apenas confirmaram a versão do músico.

Descartado o problema formal, a audiência foi encerrada e transferida para outro dia.

#### *Quarto Ato — 28 janeiro de 1946*

O reclamante seguiu pleiteando a integralidade da reclamação. A reclamada seguiu dizendo que ele só tinha direito ao período de férias em haver. Aparente impasse, mas a parte reclamada foi mais além, afirmando que o reclamante “não tem direito à indenização e ao aviso prévio por isso que é princípio assente na Justiça do Trabalho de que *não se somam os períodos contratuais dos empregados artistas* como era o reclamante” [grifo meu].

---

<sup>33</sup> SCHMIDT, Benito Bisso. A sapateira insubordinada e a mãe extremosa. In: GOMES, Angela de Castro; SILVA, Fernando Teixeira da (Orgs.). **A Justiça do Trabalho e sua história: os direitos dos trabalhadores no Brasil**. Campinas: Unicamp, 2013, p. 191.

<sup>34</sup> CORRÊA, Larissa Rosa. **Trabalhadores têxteis e metalúrgicos a caminho da Justiça do Trabalho: leis e direitos na cidade de São Paulo, 1953 a 1964**. 243 fls. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2007, p. 29.

Pausa para análise. O impasse entre as partes e o que foi dito pelo representante do empregador formam justamente o nó que esta tese pretende explicar, o ponto focal de um importante tipo de ação do sindicato. A Rádio Difusora, baseada em sua leitura da lei, afirmou que a causa era improcedente porque o músico reclamante, ou seja, um *artista*, não gozava do direito à indenização e ao aviso prévio. O artigo 507 da CLT de fato dispunha, em seu parágrafo único, que “Não se aplicam ao trabalho de artistas os dispositivos dos artigos 451 e 452 que se referem à prorrogação ou renovação do contrato de trabalho de artistas de teatro e congêneres”. Ora, os artigos 451 e 452 da CLT dispunham (como vimos no Capítulo 1):

Art. 451 – O contrato de trabalho por prazo determinado que, tácita ou expressamente, for prorrogado mais de uma vez passará a vigorar sem determinação de prazo.

Art. 452 – Considera-se por prazo indeterminado todo contrato que suceder, dentro de 6 (seis) meses, a outro contrato por prazo determinado, salvo se a expiração deste dependeu da execução de serviços especializados ou da realização de certos acontecimentos.

Assim, terminado o contrato de trabalho, segundo a reclamada, nenhuma indenização seria devida ao reclamante. A proposta de conciliação, renovada nessa data, foi mais uma vez rejeitada pelo reclamante. Novo encerramento da sessão, com nova protelação da decisão.

É interessante destacar, neste ponto, que a insistência da JCJ na conciliação, apesar da evidente incompatibilidade de opiniões entre reclamante e reclamada, mais do que um ato regulamentar da Justiça do Trabalho (conforme mencionado acima) talvez possa ser explicada pelo fato de o presidente da 2ª JCJ, Dilermando Xavier Porto, ter estado à frente da ação de Raimundo Marschner contra a Rádio Difusora, quando a conciliação foi de fato obtida. Ou seja, em sua experiência como juiz, tal expectativa não era nem um pouco descabida.

#### *Quinto ato — 1º de fevereiro de 1946*

A rádio clamou pela improcedência total da reclamatória, em virtude da situação do requerente diante da legislação e da expiração de seu contrato de trabalho. O período de férias foi mais uma vez posto à disposição do postulante, que rejeitou novamente a proposta de conciliação. Agora, porém, a Junta de Conciliação se pronunciou através de uma sentença que vale a pena ser acompanhada:

O caso em tela, evidentemente, encontra pronta e imediata solução frente ao artigo 507 parágrafo único da Consolidação das Leis do Trabalho – Decreto-lei 5.452, de 01/05/1943. Realmente, o dispositivo em apreço do diploma citado abre plena exceção aos contratos de emprego de teatro ou de artistas de rádio em geral. E assim o fazendo não considera por prazo indeterminado todo o contrato de trabalho por artistas mantido, embora tácita ou expressamente mais de uma vez prorrogado for (art. 451 e 452 do diploma citado). Ora, consta dos autos que o reclamante foi mais de uma vez contratado pela reclamada para violão tocar em sua emissora. Todos os contratos, a prazo certo, cumpridos foram, sendo que o último se expirou em 29 de setembro de 1945. Como se vê, não há assim como cogitar de rescisão de contrato de trabalho, com as consequentes indenizações e muito menos de pré-aviso. Quanto às férias postuladas, foram as mesmas postas à disposição do postulante. Daí porque não há de se cogitar de condenação também no que tange ao alegado direito de férias. Além disso, poder-se-ia citar a copiosa jurisprudência já sobre o assunto existente, fixando de maneira definitiva de que os contratos de artistas, quer de teatro, quer de rádio, outrora orientados pela chamada lei ‘Getúlio Vargas’, passaram a vigorar, dentro do amplo e arejado dispositivo do art. 507 parágrafo único já enunciado, estabelecendo de maneira categórica a função de tocador de violão, ou de outro qualquer instrumento, como um lídimo contratante de atividade de teatro ou de estabelecimento congênere. É o caso evidentemente dos autos. Em face, pois, do exposto e do mais que o processo encerra, resolve esta 2ª J.C.J. por votação unânime, julgar improcedente a inicial reclamatória de ANTÔNIO GONÇALVES, e como tal se lhe condena ao pagamento das competentes custas aqui razoavelmente arbitradas por sobre Cr\$ 400,00, ou sejam Cr\$ 37,40, selos federais incluído o de educação e saúde. Absolve-se assim do petitório a RÁDIO DIFUSORA PORTO ALEGRENSE LTDA. Da presente sentença, publicada em audiência, ficam as partes desde já perfeitamente cientes.

Fica claro, portanto, se voltarmos ao texto do artigo 507, parágrafo único, da CLT – “Não se aplicam ao trabalho de artistas os dispositivos dos artigos 451 e 452 que se referem à prorrogação ou renovação do contrato de trabalho de artistas de teatro e congêneres” –, que a Junta, por unanimidade de votos, considerou o músico, acima de tudo, um artista. Note-se, porém, que a redação do artigo 507 era confusa: haveria uma diferença entre os “artistas” aos quais não se aplicavam os artigos 451 e 452, e os “artistas de teatro e congêneres” aos quais se aplicavam os ditos artigos. Ora, “artistas de teatro e congêneres” não deveriam ser considerados como “artistas”, e vice-versa? Qual a diferença entre o “artista” e o “artista de teatro e congêneres”? Difícil dizer. Esse nó, essa ambivalência e essa duplicidade é que caracterizam, a meu ver, a condição do músico nesse período. Seja como for, a Junta considerou que o artigo 507 abria “plena exceção aos contratos de emprego de teatro ou de artistas de rádio em geral”, colocando esses artistas fora da proteção dos artigos 451 e 452. Músico sendo sinônimo de artista, portanto, tornava fácil e óbvia a resolução do impasse, na visão dos julgadores.

Por outro lado, não pudemos analisar a “copiosa jurisprudência” sobre o assunto mencionada pelos juízes, apenas lembrar os casos mencionados no Capítulo 1 em que o músico era considerado um trabalhador “por conta própria”, “avulso” ou “diarista”. Talvez aí resida a diferença entre o artista (sempre “por conta própria”) e o restante dos trabalhadores (sempre subordinados).

O Sindicato e seu associado, porém, não pensavam como a Junta. Em ata desse mesmo mês de fevereiro de 1946, em que comunicou aos demais sócios do sindicato a decisão do órgão, o presidente João Leite Manuel Filho lamentou o ocorrido e não se conformou com o fato de o reclamante ter sido considerado “artista” e não “músico profissional”.<sup>35</sup>

#### *Sexto Ato — 15 de abril de 1946*

O Sindicato, portanto, inconformado com a decisão, apelou da sentença ao Conselho Regional do Trabalho, que, no entanto, decidiu, também por unanimidade de votos, categoricamente “negar provimento do reclamante para confirmar a sentença recorrida pelos seus próprios fundamentos, que estão inteiramente conformes com a interpretação dada ao § único do art. 507”.

#### *Sétimo Ato — sem data*

Firme em sua divergência, o Sindicato dessa vez apelou para a instância superior, o Tribunal Superior do Trabalho, no Rio de Janeiro, clamando pela nulidade da sentença obtida por “falta de qualidade de seu signatário”, que seria um procurador ilegítimo, “sem representação dentro do processo”. A preliminar formal dessa vez foi invocada pela representação do músico, como podemos ver. Ela foi rejeitada por unanimidade de votos pelo TST, que, no entanto, resolveu tomar conhecimento da reclamação para, “*de meritis*, dar-lhe provimento” e julgá-la procedente.

A questão de fundo em causa foi analisada, os fatos prévios foram examinados e, contrariando as instâncias anteriores, deu-se seguimento à ação.

#### *Oitavo Ato — 28 de novembro de 1946*

Os juízes do Tribunal Superior do Trabalho ponderaram sobre o assunto que lhes chegara às mãos. Na análise do artigo 507, parágrafo único, da CLT, a apreciação

---

<sup>35</sup> Livro de Atas 2, 07/02/1946.

que fizeram foi totalmente diferente da dos tribunais inferiores. Para eles, os dispositivos dos artigos 451 e 452 da CLT não se aplicavam aos músicos apenas quando eles atuavam em caráter transitório. Por isso, “na hipótese de trabalhar o artista, no caso, o músico, não em temporadas, transitoriamente, e sim em caráter permanente, não militam razões para o excluir da proteção daqueles textos. Constatada a relação de dependência e a natureza permanente dos serviços contratados, é ele iniludivelmente um empregado, com todos os direitos previstos na legislação específica”. Ainda segundo a apreciação dos juízes, “o recorrente era músico da orquestra de rádio da recorrida e a própria Consolidação (arts. 232 e 233)<sup>36</sup> regulou em capítulo especial a duração normal do trabalho dos músicos profissionais”.<sup>37</sup> Por fim, o cerne da questão, a meu ver, o nó mais importante e finalmente desatado: “no contrato celebrado com o recorrente se contém cláusula que o obrigava ao ‘ponto’, exigência inadmissível em se tratando de um artista de atuação passageira, e só compulsível em relação a empregado”. Antônio Gonçalves era um empregado da Rádio Difusora, portanto, para dizê-lo sem meias palavras. E enquanto empregado, um profissional de plenos direitos.

Antes de pronunciarem sua decisão, os Juízes do TST recapitularam todos os acontecimentos, chamando atenção para o fato de que o músico havia sido coagido a assinar a alteração do contrato de trabalho, como se pode ler nos trechos por mim sublinhados:

O recorrente era, desde 1º de outubro de 1942, empregado da Rádio Difusora Porto-Alegrense, pelo prazo de 6 meses, mediante contrato que vem sendo sucessivamente prorrogado.

Posteriormente, em fins de 1943, foi a empresa adquirida pelos Diários Associados. Continuou o reclamante trabalhando nas mesmas condições, ininterruptamente, já então sem contrato escrito.

Em data de 1º de abril de 1945, o empregado foi convidado a assinar o instrumento de fls. 21, que converteu o seu contrato por tempo indeterminado em outro por prazo determinado, a pretexto de que se tratava de exigência da Secção de Censura e quem não o fizesse seria dispensado pela autoridade policial.

---

<sup>36</sup> Art. 232 – Será de seis horas a duração de trabalho dos músicos em teatro e congêneres.

Parágrafo único. Toda vez que o trabalho contínuo em espetáculo ultrapassar de seis horas, o tempo de duração excedente será pago com um acréscimo de 25 % (vinte e cinco por cento) sobre o salário da hora normal.

Art. 233 – A duração normal de trabalho dos músicos profissionais poderá ser elevada até oito horas diárias, observados os preceitos gerais sobre duração do trabalho.

<sup>37</sup> Infelizmente, como os contratos do músico não foram preservados quando da microfilmagem do processo, não dispomos de mais informações específicas sobre as horas de trabalho de Antônio Gonçalves na Rádio Difusora. A informação não faz diferença para a presente análise, mas o tipo de informação que poderia dar sobre o dia a dia de um músico de rádio seria riquíssimo (Em que turno trabalha? Por quantas horas seguidas? etc.).

Findo esse contrato, foi o contratante despedido (fls. 13).

Certo é que a situação do reclamante era a de empregado sob contrato por prazo indeterminado, de acordo com o art. 451 da Consolidação das Leis do Trabalho e as garantias daí decorrentes não foram anuladas pelo contrato de fls. 21, assinado em circunstâncias que o invalidam de pleno direito frente às disposições de proteção ao trabalho, conforme preceitua o art. 9º da Consolidação.

Tem, assim, o reclamante direito à indenização por despedida injusta e aviso prévio.

Quanto às férias, a empresa as pôs à disposição do postulante.

Pelo exposto

ACORDAM, por unanimidade de votos [...] em dar provimento ao recurso para, reformando a decisão recorrida, julgar procedente a reclamação, nos termos da inicial, com exceção, todavia, do período de férias pleiteado, caso haja sido o mesmo pago ao recorrente.

A ação foi encerrada, portanto, com uma decisão favorável ao reclamante, Antônio Gonçalves, sócio do Sindicato dos Músicos. É a primeira vitória de um músico na Justiça do Trabalho, em Porto Alegre, de que se tem notícia até o momento.

### *Epílogo*

O Sindicato, como não poderia deixar de ser, exultou diante do resultado do processo. O presidente, considerando de grande importância a decisão proferida, mandou tirar uma cópia autenticada do processo a fim de que todos os associados pudessem tomar conhecimento dos termos em que foi fundamentada a sentença “que veio de uma vez por todas definir a situação dos músicos profissionais que trabalham em caráter efetivo”.<sup>38</sup> A cópia ficou arquivada na secretaria do sindicato, disponível a todos os consócios que quisessem consultá-la.

A partir da ata dessa sessão em que a vitória foi celebrada, podemos aprofundar um pouco a análise e entender o marco que ela deve ter representado para os músicos porto-alegrenses. O Sindicato acabou legitimando sua posição com uma vitória como essa, afinal foi o intermediário da ação toda. Para ele, enquanto representante dos músicos profissionais e defensor de seus direitos, tratou-se de uma batalha travada com bravura: uma “luta contra aqueles que, sob falsos fundamentos, vinham burlando as Leis do Trabalho e procurando, simultaneamente, sonegar os direitos do músico profissional com três, quatro e mais anos de serviço efetivo nas rádio-emissoras locais e nas demais do país”.<sup>39</sup> O caso de Antônio Gonçalves se

---

<sup>38</sup> Livro de Atas 2, 12/02/1947.

<sup>39</sup> Livro de Atas 2, 12/02/1947.

converteu em paradigma, portanto. Lembremos, conforme apontado por Larissa Corrêa, que “quando um trabalhador obtinha um resultado favorável na Justiça do Trabalho por meio dos serviços prestados pelo sindicato, o resultado acabava adquirindo significados que ultrapassavam os limites individuais”.<sup>40</sup> A vitória de um músico se transformou num símbolo da luta dos músicos em geral e modelo para os colegas de profissão, portanto. Segundo a análise do contexto feita pelo próprio sindicato, as “injustas decisões dos tribunais inferiores, negando ao nosso associado dos direitos adquiridos”, teriam criado, entre os músicos profissionais que trabalhavam em rádio-emissoras e congêneres, um verdadeiro “ambiente de dúvidas e inquietudes”. Essa situação, além disso, teria se agravado devido ao fato de terem sido demitidos da Rádio Difusora “alguns profissionais com três anos de serviço efetivo, aos quais só foram pagas as férias, declarando enfaticamente o advogado dessa emissora que os direitos deles eram idênticos aos de Pery Borges e Estelita Bell – artistas de radioteatro – e Antônio Gonçalves”.<sup>41</sup>

Parêntese: Pery e Estelita formavam a grande dupla do radioteatro gaúcho da época, nascida em 1935 nos microfones da Rádio Difusora e mais tarde, entre 1937 e 1945, transferida para a Farroupilha, onde apresentava o programa *Teatro Farroupilha*.<sup>42</sup> Não eram músicos instrumentistas, eram cantores-atores (ou atores-cantores) e, portanto, claramente “artistas” aos olhos do Sindicato, que os opunha aos músicos profissionais sob sua direção. Note-se, porém, que a opinião da rádio, encontrada nas palavras do advogado da emissora, ia exatamente de encontro à do Sindicato: Antônio Gonçalves se igualaria a Pery Borges, Estelita Bell e a outros músicos que já haviam sido demitidos.

À época do processo não sabemos se Antônio Gonçalves ainda era o líder do conjunto musical Antoninho Gonçalves e Seu Regional (mencionado acima, ativo a partir da década de 1940, segundo Arthur de Faria), na Rádio Difusora, ou se, na mesma emissora, ainda “tocava jazz (na guitarra) com Os Malucos do Ritmo – primeiro grupo local a se dedicar ao gênero, fundado em 1946 pelo trompetista Ernani Oliveira”.<sup>43</sup> O sucesso e o reconhecimento de que ele e seus irmãos Gonçalves

---

<sup>40</sup> CORRÊA, op. cit., p. 188.

<sup>41</sup> Livro de Atas 2, 12/02/1947.

<sup>42</sup> Cf. FERRARETO (2002), op. cit., p. 171-178.

<sup>43</sup> ARTHUR DE FARIA / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – ACADEMIA.EDU. **Uma História da Música Popular de Porto Alegre**. Capítulo X: Lupicínio Rodrigues. Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

gozavam (principalmente Alcides Gonçalves, cantor, compositor e parceiro de Lupicínio Rodrigues) talvez justificassem a posição da Rádio Difusora de considerá-lo como um “artista”. Algumas imagens podem ajudar a entender a posição da empresa. Datadas do fim da década de 1930, Antoninho aparece nas três fotografias abaixo em posição de destaque ao violão (que mais tarde se tornaria guitarra), bem ao centro:



**Figura 2:** Paulo Coelho e sua orquestra. (VEDANA, op. cit., p. 105.)



**Figura 3 (esquerda):** A orquestra de Paulo Coelho em Buenos Aires, 1938. Antoninho Gonçalves está bem ao centro, com o violão (CAMPOS, op. cit., p. 50).

**Figura 4 (direita):** A orquestra de Paulo Coelho, c. 1935. Antoninho Gonçalves ao centro, com a guitarra elétrica (ARTHUR DE FARIA, op. cit.).

O conjunto Os Irmãos Gonçalves, provavelmente atuante já nessa época, gozava de certo renome. Certo é que tinha sua própria série de clichês de divulgação, a exemplo dos grandes artistas e conjuntos de sucesso nas rádios:



**Figuras 5, 6 e 7:** Os Irmãos Gonçalves (ARTHUR DE FARIA, op. cit.).

Aos olhos da Rádio Difusora, portanto, equivaliam a artistas como Pery e Estelita:



**Figura 8:** “Cartão distribuído aos fãs do Teatro Farroupilha em 1942. Pery e Estelita são os do centro.”<sup>44</sup>

A insistência da emissora em considerar Antônio Gonçalves um “artista” e não um artista restritivamente adjetivado como “artista de teatro e congêneres”, ao longo de um processo em oito partes, é compreensível. Talvez não se trate apenas de má-fé ou oportunismo, como se apressou em criticar o Sindicato. Por um lado, ambivalente era a redação da lei, como vimos, e, por outro, ambivalente era a condição do músico aos olhos dos não-músicos.

E não nos enganemos, aos olhos dos próprios músicos seu estatuto legal era ambíguo. Ciente disso, o presidente do Sindicato havia achado por bem consultar o presidente do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, por exemplo, perguntando com urgência se a Justiça do Trabalho daquela capital também considerava o “músico de conjunto básico” um “Artista”. A circulação de informações entre trabalhadores era importante à época, como aliás continua sendo

<sup>44</sup> LUIZ Arthur Ferrareto. **A dupla Pery e Estelita e o surgimento do radioteatro gaúcho.** Disponível em: <<http://www.carosouvintes.org.br/a-dupla-pery-e-estelita-e-o-surgimento-do-radioteatro-gaucha/>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

até hoje, conforme demonstrado pelo historiador Vinícius Rezende: “Aqueles que possuem algumas informações e conhecimento sobre leis dialogam com os colegas objetivando incentivá-los a buscar judicialmente a garantia de direitos desrespeitados pelos empregadores”.<sup>45</sup> Para grande júbilo e esperança do presidente do Sindicato, segundo suas próprias palavras registradas no Livro de Atas, fazia poucos dias que o Tribunal Superior da Justiça do Trabalho havia julgado um processo similar de um associado do congênere carioca, Álvaro Machado, contra o Cassino Copacabana, em que ficara determinado “o caráter indenizável do tempo de serviço prestado mesmo que sob contratos sucessivos”. O presidente do sindicato sulino viu nesse veredicto “a porta aberta para a reivindicação dos direitos do músico profissional, direitos esses que vinham sendo sonegados fraudulentamente pelos contumazes burladores das Leis do Trabalho, na aplicação do artigo 507 da Consolidação e dos seus dispositivos”.<sup>46</sup>

Vale lembrar, também, que Antônio Gonçalves, provavelmente ciente da ambiguidade de sua condição de músico, tenha por isso mesmo decidido dar início à reclamação contra a Rádio Difusora escudado pelo Sindicato – sua reclamação é apresentada, como dissemos, em papel timbrado da associação, assinada pelo presidente e pelo representante legal desta. Apesar de não ser um sócio ativo, ele talvez percebesse a importância de se apresentar como um músico sindicalizado e não como um profissional “avulso” em busca de direitos. Importa levar em conta, como bem observou o historiador Benito Schmidt, que:

Na lógica política estabelecida no Brasil após 1930, reforçada por múltiplas práticas discursivas e não discursivas, sobretudo ao longo do Estado Novo, ao trabalhador interessado em reivindicar o que considerava como seus direitos não restava outra posição a não ser a de sindicalizado e, portanto, disposta a contar com uma intermediação política e legal no enfrentamento com os patrões (...).<sup>47</sup>

Mais uma vez poderíamos dizer, portanto, que os músicos estavam atentos às regras do jogo, ou que estavam utilizando o sindicato como arma estratégica para melhor fazer uso das normas sociais então vigentes. No caso específico de Antônio Gonçalves, que, insistimos, não foi ativo na vida miúda do sindicato, não temos como saber se sua filiação constituiu “mais um dever do que um direito”, no sentido de que

---

<sup>45</sup> REZENDE, Vinícius de. Da gratidão à luta por direitos: a regulamentação das relações de trabalho na “capital do calçado” (Franca-SP, 1940-1980). In: GOMES, Ângela de Castro; SILVA, Fernando Teixeira da (Orgs.). **A Justiça do Trabalho e sua história: os direitos dos trabalhadores no Brasil**. Campinas: Unicamp, 2013, p. 402.

<sup>46</sup> Livro de Atas 2, 12/02/1947.

<sup>47</sup> SCHMIDT, op. cit., p. 190.

não lhe restariam outras opções para fazer valer seus direitos no âmbito da Justiça do Trabalho.<sup>48</sup> O que sabemos ao certo é que, para os juízes do TST, o que realmente pesou foi o fato de seu contrato de trabalho ser exercido de maneira regular e ininterrupta, com assinatura de ponto como qualquer outro profissional.

### III. Alcides Marques de Oliveira vs. Rádio Difusora Porto-Alegrense Ltda<sup>49</sup>

Em 1948, outro processo foi aberto em nome do Sindicato Musical de Porto Alegre (este é o nome utilizado pelo Protocolo Geral da 3ª JCI, apesar do sindicato ter mudado de epíteto para Sindicato dos Músicos em 1941, como vimos) contra a Rádio Difusora, com base na jurisprudência estabelecida pelo requerimento apresentado em nome de Antônio Gonçalves dois anos antes. O requerente do novo ofício, Alcides Marques de Oliveira, era trompetista – ou pistonista como se dizia à época – da referida empresa, sócio-fundador número 41 do Sindicato, vinculado à entidade desde o dia 23 de maio de 1935, ano em que se declarou casado e com 32 anos no registro de sócios. Morava no Passo da Areia e havia sido músico da Banda Municipal e, mais tarde, do Dancing Oriente. Fora trompetista do conjunto de Paulo Coelho na época do Café Colombo (início da década de 1930), e no Café Vera Cruz (1932). Trata-se do mesmo Alcides “Perna Dura” Oliveira, ou Alcides “Pepé” Oliveira de que falam os pesquisadores Arthur de Faria e Hardy Vedana, trompetista, entre outros, do Café Pássaro Azul (1934), da Boate Shinu (1937), do Club dos Caçadores (1940) e do já citado Dancing Oriente (1940, 1942-44).<sup>50</sup> No final da década de 1930, tocava na Orquestra Rojabá. Mais tarde ainda, apareceria como trompetista da OSPA, ao menos em um concerto regido por ninguém menos que Heitor Villa-Lobos, em novembro de 1953 no Teatro São Pedro,<sup>51</sup> e seria membro da Orquestra Maurício Kahan.

---

<sup>48</sup> Este parece ter sido o caso da sapateira estudada por Schmidt. Ibid., p. 190.

<sup>49</sup> Processo 225/48 (Processo TRT 362/48, Processo TST 5251/48). Todas as citações ao longo da análise provêm da microfilmagem disponível no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

<sup>50</sup> Cf. VEDANA (1987), op. cit., p. 58 e p. 125- 127. Também ver ARTHUR DE FARIA / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – ACADEMIA.EDU. **Uma História da Música Popular de Porto Alegre**. Capítulo VIII: Paulo Coelho. Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

<sup>51</sup> ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. Festival Villa-Lobos, no Theatro São Pedro, sob a regência do insigne maestro Heitor Villa-Lobos. **Programa de Concerto**. Porto Alegre, s.d. [15 nov. 1953].

Músico experiente em 1948, Alcides Marques de Oliveira aproveitou-se da oportunidade surgida com 2ª J CJ a jurisprudência aberta pelo consócio Antônio Gonçalves. Segundo o novo requerimento do Sindicato à Justiça do Trabalho, já havia sido fixada, de fato, “a condição de empregado aos músicos de estações de Rádio, antes contestada diante do § único do artigo 507 da CLT.” Assim, Alcides, escudado por seu sindicato, decidiu lutar por direitos que haviam sido infringidos dois anos antes.

*Primeiro Ato — 22 março de 1948*

Um ofício em nome do Sindicato, assinado pelo sócio Alcides Marques de Oliveira e seu advogado, foi protocolado na 3ª J CJ de Porto Alegre. Em linhas gerais, os fatos passados, em parte concomitantes aos que motivaram o processo de Antônio Gonçalves, foram enumerados da seguinte maneira:

- a) Alcides foi empregado da Rádio Difusora, por sucessivos contratos, de 01/11/1944 a 31/12/1946 (segundo o art. 451 da CLT, por contratos que deveriam ser considerados por tempo indeterminado, portanto);
- b) foi demitido em 31/12/1946;
- c) não recebeu a indenização por despedida injusta nem o aviso prévio.

*Segundo Ato — 1º de abril de 1948*

Na primeira audiência da 3ª J CJ, presidida pelo juiz Raul Vieira Pires, com os vogais Fernando Raya Velasco, dos empregadores, e Mozart Ramos da Cunha, dos empregados, o procurador da Rádio Difusora, como no julgamento de 1946, afirmou que os dispositivos 451 e 452 da CLT não se aplicavam ao músico porque esse era considerado artista, “ao qual não cabe o direito pretendido nos termos do art. 507 da CLT”. Esclareceu igualmente que o músico havia firmado dois contratos com a rádio, o primeiro de 01/03/1945 a 31/12/1945, o segundo de 01/01/1946 a 31/12/1946 – ambos por tempo determinado, portanto. Além disso, reivindicou a dubiedade da jurisprudência evocada pelo requerente: o TST havia decidido sobre dois casos idênticos ao presente, no primeiro dando ganho de causa à reclamada e, no segundo, ao reclamante.

As propostas regulamentares de conciliação foram rejeitadas e a instrução do processo reconheceu o caráter dúbio da jurisprudência, mencionando outra rádio de Porto Alegre que havia sofrido requisições do mesmo tipo: “é verdade que contra a

Rádio Farroupilha já foram propostas duas reclamações idênticas à presente; é verdade que em todas as estações locais os músicos são contratados por tempo determinado”.

Por outro lado, o acórdão anterior, citado como jurisprudência (em que Antônio Gonçalves foi indenizado pela Rádio Difusora), era posterior ao que dera ganho de causa à Rádio Farroupilha (processo que infelizmente não foi encontrado no Memorial da Justiça do Trabalho). Portanto, era o que estava em curso de validade, segundo a defesa do músico.

O procurador de Alcides Marques de Oliveira, com muita perspicácia, indicou que a questão a ser discutida era muito mais profunda do que aparentava ser: “na presente reclamação discute-se tão somente matéria de direito, isto é, em saber se ao artista de rádio são concedidos os direitos do art. 451 e 452 da CLT”. Era a ambiguidade da condição do músico, portanto, que mais uma vez estava em jogo.

O procurador da rádio, porém, insistiu no fato de que um só acórdão não poderia ser considerado jurisprudência. Mais importante ainda, também afirmou que “a palavra músico deve ser interpretada em sentido genérico”, pois na verdade ele seria um artista, e “o simples fato” de se exigir que assinasse o ponto não queria dizer que a palavra devesse ser considerada no “sentido de empregado”. Também enfatizou que a exigência de registro de contratos firmados com músicos vinha da “Censura e da Repartição Central de Polícia”, e que “se os Tribunais não reconhecerem o músico como artista, virão contrariar [essa] exigência”.

Renovada a proposta de conciliação, as partes não quiseram entrar em acordo, sendo então marcado outro dia para a publicação da sentença.

### *Terceiro Ato — 19 de abril de 1948*

Na ata de julgamento da audiência, os fatos foram recapitulados (não houve acordo, não foram apresentadas testemunhas etc.). Após a exposição preliminar, seguiu-se um interessante debate entre os membros da 3ª JCI de Porto Alegre, baseado no seguinte preceito: “O assunto discutido na espécie versa tão somente sobre matéria de direito”. A questão principal, portanto, conforme sugerido pelo advogado do reclamante na sessão anterior, era saber se o músico de orquestra de rádio era artista ou não. A rádio, para “eximir-se do pagamento da indenização e do aviso prévio”, procurou classificá-lo como artista, pois, como se viu, não se aplicavam ao

trabalho de artistas os dispositivos dos artigos 451 e 452, que se referiam à prorrogação ou renovação do contrato de trabalho de artistas de teatro e congêneres.

A Junta de Conciliação e Julgamento, por sua vez, reconheceu que a situação do reclamante dependia do conceito que lhe fosse dado. Para ela, ele não podia ser considerado um artista, pois era apenas pistonista de orquestra de rádio. (O “apenas” é meu, aqui, mas cuidarei de que se justifique a seguir.) Vejamos por quê, segundo as palavras dos juízes da JCJ:

Sê-lo-ia [considerado artista] se figurasse numa grande orquestra sinfônica ou se executasse, individualmente, aquele instrumento, em programas, mas nunca na situação em que vinha trabalhando. É um músico profissional e a sua posição, frente à Legislação Trabalhista, é a de um verdadeiro emprego, na mais genérica acepção da palavra. Pelos contratos de fls. 10 e 11, outra não pode [ser] a conclusão. Ressaltam desses contratos todas as características de um verdadeiro contrato de trabalho entre outras as de subordinação, dependência e permanência etc. Para o músico profissional, a Consolidação, em seus artigos 232 e 233, fixou a duração normal de trabalho, o que não fez com os artistas, tanto assim que os exclui também dos direitos concedidos no artigo 67,<sup>52</sup> parágrafo único da cit. Consolidação.

Como se pode ver, as características intrínsecas do tipo de emprego do músico de orquestra de rádio (quais sejam: contrato de trabalho, relação de subordinação, dependência e permanência, entre as mencionadas) eram suficientes para, seguindo-se a Legislação Trabalhista (sinônimo, aqui, de CLT), considerá-lo como um profissional de plenos direitos no exercício de um “verdadeiro emprego”. Note-se, por outro lado, que a figura do músico de “grande orquestra sinfônica” ou do grande solista (aquele que executa “individualmente” seu instrumento) ainda caía numa zona de sombra e dubiedade, pois podemos inferir que esses, para a Junta, é que poderiam ser considerados artistas. Tal visão, por parte de magistrados da Justiça do Trabalho, leigos em música e pessoas esclarecidas, por assim dizer, pode inclusive ser indício de uma visão compartilhada socialmente por mais indivíduos. Ser “apenas” músico de orquestra de rádio poderia trazer vantagens trabalhistas, portanto – apesar desse emprego gozar de menos prestígio que o de músico sinfônico ou solista.

A condição do artista também foi caracterizada pela Junta, que deixou bem claro:

---

<sup>52</sup> Art. 67 – Será assegurado a todo empregado um descanso semanal de 24 (vinte e quatro) horas consecutivas, o qual, salvo motivo de conveniência pública ou necessidade imperiosa do serviço, deverá coincidir com o domingo, no todo ou em parte.

Parágrafo único – Nos serviços que exijam trabalho aos domingos, com exceção quanto aos elencos teatrais, será estabelecida escala de revezamento, mensalmente organizada e constando de quadro sujeito à fiscalização.

Os artistas não gozam de certos direitos dada a natureza de sua profissão. Os contratos, por escrito, são da essência da prestação do trabalho dos artistas. Prestam serviços por temporadas e costumam renovar seus contratos, seguidamente; não estão sujeitos a muitas obrigações impostas aos empregados em geral.

Artistas não gozavam de estabilidade – um dos bens primordiais defendidos pela lei trabalhista, como consequência da manutenção do vínculo de trabalho –, sendo essa a característica fundamental de seu ofício, pois a lei também reconhecia que, em certos casos, tal ideal legislativo não se adequava às singularidades de certos vínculos. Ora, analisando-se as coisas sob esse ângulo, a conclusão da JCJ foi quase auto-evidente: “A reclamada generalizou o conceito de artista, estendendo-o ao reclamante para, com isso, tirar proveito.” Mais grave ainda que essa primeira reprimenda, veio uma segunda: “Ampliou aquele conceito para restringir direitos”. Ou seja, além de ter agido erradamente, fê-lo de má-fé. Os juízes não perderam a oportunidade para dar uma verdadeira lição de moral, ainda que sutil: “Quando a uma determinada categoria de empregados são impostas certas restrições legais, não constitui regra de hermenêutica procurar-se aplicar a outra categoria de empregado o sentido geral dado àquela, com objetivo de prejudicar a parte”. Assim, o veredito: “Em face do conceito que a Consolidação empresta ao artista, o reclamante não pode ser considerado como tal. É um músico profissional regido por outros dispositivos, não sofrendo as restrições impostas pelo art. 507, parágrafo único”.

Seguiram-se, nos autos, análises minuciosas a respeito dos contratos firmados entre o pistonista e a rádio, bem como menções à decisão do TST num caso idêntico (o de Antônio Gonçalves, visto acima), que concluíram que “Não há como se negar direito ao pedido do reclamante”, sendo julgada procedente por unanimidade de votos a reclamação proposta por Alcides Marques de Oliveira contra a Rádio Difusora Porto-Alegrense. Esta foi condenada, assim, a pagar a quantia relativa à indenização por tempo de serviço e ao aviso prévio, bem como os custos processuais.

Chama a atenção, aqui, o fato da decisão favorável ao músico ter sido obtida diretamente na JCJ, ao contrário da anterior, que teve que chegar ao TST para levar à vitória do reclamante.

A Rádio Difusora, insatisfeita (e quem sabe procurando protelar a tramitação do processo com o recurso à instância superior),<sup>53</sup> recorreu da decisão ao Tribunal Regional do Trabalho da 4ª Região (presidido por Jorge Surreaux, ao lado dos juízes Dilermando Xavier Porto e Paulo João Ernesto Dohms), que negou o recurso por maioria de votos (vencido o relator do processo). Aparente simplicidade da decisão, que confirmou a sentença anterior. No entanto, é interessante analisar, para os fins desta tese, as discussões que levaram a essa confirmação. Em primeiro lugar, o texto do acórdão foi precedido por uma breve Ementa à guisa de epígrafe: “Músico de rádio não pode ser considerado artista ou congênere, e por isso têm aplicação ampla em seu benefício os dispositivos da legislação social”. Em linhas gerais, fez-se de um resumo da questão, transformada em máxima jurídica, o ponto de partida para o julgamento em segunda instância. O empregado da rádio era, na perspectiva do judiciário trabalhista representado pelos juízes do TRT, de fato um “lídimo músico profissional”.

O que o acórdão proferiu, porém, foi muito além desse enunciado. O texto fez uma verdadeira fundamentação da decisão tomada e tentou esclarecer todas as ambiguidades que ainda pudessem restar na definição do termo “artista”:

Não se nega, é certo, seja, pelo prisma gramatical, literário ou estético, um artista todo intérprete ou cultor da música. Não, absolutamente. O que se nega, e absolutamente aqui se refuta, é o sentido amplo pelo qual se situou a expressão – artista. É que o vocábulo artista, gramaticalmente enuncia uma situação, enquanto que face ao sadio espírito da lei e da doutrina, surde e impõe outra modalidade de análise, outro aspecto de observação e exame. E de fato, tecnicamente, a legislação específica do trabalho espelha e define de maneira clara e insofismável as restrições pretendidas pela Rádio Difusora somente aos músicos que componham e constituam elencos de teatro ou de rádio por temporadas, e com transitoriedade de atuação. Entretanto, desde que o músico passe a desenvolver seu trabalho em caráter permanente e habitual, não há lugar, não há como se admitir sua exclusão de uma contratualidade de emprego com todas as características próprias e essenciais (art. 3º parágrafo único da CLT).

Ou seja: todos estavam livres para chamar de artista o músico que quisessem. Porém, quando se passava ao âmbito jurídico, os fatores que caracterizavam o trabalho protegido pela legislação deveriam se sobrepôr a qualquer outro. Assim, os

---

<sup>53</sup> Lembremos que casos desse tipo de oportunismo não eram incomuns, pois o empregador procurava “prorrogar ao máximo a tramitação a fim de diminuir os custos a serem pagos. Afinal, no período anterior a 1964, a correção monetária não era aplicada às indenizações trabalhistas; com o tempo, portanto, elas tinham seu valor real reduzido, ainda mais diante dos altos índices inflacionários da época”. Cf. SCHMIDT, op. cit., p. 193.

juízes do TRT consideraram “brilhante” a decisão da JCJ na instância anterior e negaram provimento ao recurso. Para esses magistrados, tanto o julgador quanto o hermeneuta deveriam se elevar acima do mero sentido de cada vocábulo, para bem decidir se eles deviam ser tomados “em acepção ampla ou restrita, como preceito comum ou especial”. Era como se dessem instrumentos para começar a dissipar a névoa em torno do termo artista e da própria condição que esse termo designava – ao menos no âmbito jurídico.

Podemos nos perguntar, diante do exposto, se a ambiguidade, no fundo, seria apenas de interpretação do significado de uma palavra. Se a ambiguidade do vocábulo fosse resolvida, também se resolveria a ambiguidade da condição real desse agente social? A resposta não é simples (afinal se tratava justamente da palavra artista, tão carregada de simbolismo no imaginário coletivo), mas talvez o esclarecimento da primeira ambiguidade de fato possibilite um esclarecimento e consolidação da segunda. Esta não era a questão para os juízes que decidiram sobre esse caso, mas eles não deixaram de afirmar que sua decisão não devia ser considerada um fato isolado: “Se não firma, realmente, jurisprudência, todavia tem o poder de abrir arejadas clareiras de uma orientação, em cuja esteira de juridicidade se poderá até inspirar um prejudgado”. Talvez seja em torno dessa mesma clareira que os músicos tenham passado a orientar suas ações e sua posição no meio social. Seja como for, podemos considerar a sentença como uma vitória para os músicos no âmbito da legislação trabalhista.

#### *Quinto Ato — 9 de setembro de 1949*

O resultado, porém, satisfaz apenas um dos lados envolvidos na disputa, como não poderia deixar de ser. A outra parte, perdedora, apesar do não reconhecimento de seu recurso por parte do TRT, resolveu apelar, com recurso extraordinário, ao TST no Rio de Janeiro, dando como violado o artigo 507 da CLT.

Um ano e meio depois da abertura da reclamação de Alcides Marques de Oliveira, os ministros do TST (Geraldo M. Bezerra de Menezes, Júlio Barata, Rômulo Cardim, Caldeira Neto, Godoy Ilha, Delfim Moreira e Astolfo Serra) se reuniram e votaram “pelo não conhecimento do recurso”, ou seja, confirmaram a decisão anterior. Para esses magistrados, a única diferença entre esse caso e o invocado como jurisprudência era que “neste caso, [o recorrido] é pistonista e, naquele, o reclamante era guitarrista”, fazendo parte, ambos, da mesma orquestra da mesma rádio

recorrente. A sentença e o relatório foram brevíssimos: “recurso extraordinário de que se não conhece por falta de fundamento legal”. O apelo foi, portanto, sumariamente desconsiderado.

### *Epílogo*

Diante do que poderia ser considerado como um segundo marco na trajetória de luta por direitos trabalhistas por parte do Sindicato, esperaríamos da diretoria dessa agremiação alguma menção durante as assembleias, como aliás ocorreu com muita alegria e satisfação quando da vitória do processo de Antônio Gonçalves. Dessa vez, porém, encontramos apenas um comentário passageiro ao fato, à época da vitória de 1948, e nenhum quando da vitória de 1949: “Foi lida uma notificação do Tribunal Regional do Trabalho com data de 16/06/48 dizendo haver aquele Tribunal dado por maioria de votos ganho de causa ao associado Alcides Marques de Oliveira no processo que este movia contra a Rádio Difusora Porto-Alegrense”. Nada mais. Nenhuma congratulação, nenhum discurso do presidente. Como explicar isso? Teria o recurso à JT se tornado tão corriqueiro que nem precisava ser comemorado em ata? É pouco provável. Teriam os empregados passado a seguir a legislação trabalhista com mais rigor, sendo desnecessário o recurso à Justiça? Não é o que veremos no final deste capítulo, em que ações em torno dos mesmos artigos 507, 451 e 452 da CLT se estenderam até a década de 1960. O Sindicato dos Músicos não deveria ter incentivado mais as ações de seus sócios que viviam a mesma situação que Alcides Marques de Oliveira ou Antônio Gonçalves? Não temos como conhecer todas as medidas tomadas pela entidade, visto que só chegaram até nós os livros de atas. A próxima ação analisada demonstrará que o Sindicato chegou ao menos a instaurar uma ação concertada na JT.

#### **IV. Raimundo Marschner vs. Rádio Farroupilha<sup>54</sup>**

Raimundo Marschner, protagonista da primeira reclamatória contra a Rádio Difusora (concluída com um termo de conciliação, como vimos) foi despedido de novo em setembro de 1947, dessa vez pela Rádio Farroupilha.

##### *Primeiro Ato — 22 Março de 1948*

No mesmo dia e ano da abertura do processo de Alcides Marques de Oliveira contra a Rádio Difusora, o sócio Raimundo Marschner, novamente respaldado pelo Sindicato, depositou uma reclamatória na 1ª JCI de Porto Alegre (presidida pelo juiz Pery Saraiva, com Edwino Frantz como vogal dos empregadores e Álvaro Soares Telles, dos empregados) contra a Rádio Farroupilha, pleiteando indenização por despedida injustificada, aviso prévio e férias. Tratou-se, portanto, de ação concertada por parte do Sindicato, em que duas reclamatórias de mesmo teor foram depositadas no mesmo dia junto à Justiça do Trabalho.

Os fatos foram expostos da seguinte maneira:

a) Marschner vinha trabalhando por contratos sucessivos (que diante do artigo 451 da CLT, como vimos, se transformavam em contrato por tempo indeterminado), de julho de 1936 a setembro de 1947 para a Rádio Farroupilha, que o demitiu no dia 22 daquele mês;

b) durante esse período, esteve dois anos sem trabalhar para a dita Rádio;

c) assim, trabalhou nove anos quando foi demitido sem justa causa, com um salário de Cr\$ 900,00 mensais;

d) face aos dispositivos da CLT, exigia o pagamento de indenização por 9 “períodos” (Cr\$ 7.200,00), aviso prévio (Cr\$ 900,00) e um período de férias (Cr\$ 450,00), num total de Cr\$ 8.550,00.

##### *Segundo Ato — 5 de abril de 1948*

A primeira audiência do processo teve início com uma contestação do advogado da rádio, que achou por bem deixar bem claro que Raimundo Marschner havia trabalhado, na verdade, para duas rádios no período em questão. Para a Rádio

---

<sup>54</sup> Processo 198/48 (Processo TRT 383/48, Processo TST 5408/48). Todas as citações ao longo da análise provêm da microfilmagem disponível no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

Difusora Porto-Alegrense trabalhara nos períodos compreendidos entre 01/08/1944 e 30/04/1945, entre 01/05/1945 e 31/12/1945, e entre 01/01/1946 e 31/12/1946. Para a Rádio Sociedade Farroupilha, entre 01/05/1946 e 31/12/1946, bem como entre 01/01/1947 e 31/12/1947, tendo sido demitido em 24/09/1947.

O advogado da rádio, portanto, invocando o artigo 507 da CLT (o mesmo artigo no centro das discussões dos processos de Antônio Gonçalves e Alcides Marques de Oliveira, como vimos), disse que aqueles eram contratos por prazo determinado e que portanto o reclamante só teria direito à indenização para o último período trabalhado para a Rádio Farroupilha. Mesmo assim, nem desse direito disporia, pois fora demitido por justa causa, por insubordinação “contra ordens emanadas de seus superiores hierárquicos”.

A conciliação foi proposta pelo juiz e rejeitada pela rádio. O músico apresentou documentos, em número de nove (não preservados na microfilmagem do processo), e o advogado da emissora pediu o adiamento da audiência “visto suas testemunhas não terem podido comparecer para depor neste processo em virtude de serem elas músicos da Banda Municipal, e esta foi hoje dar um concerto a Novo Hamburgo, conforme é de conhecimento público”. O músico confirmou a existência de um concerto em Novo Hamburgo e a audiência foi adiada.

Note-se, para os fins desta análise, que segundo as datas apresentadas pelo advogado da rádio, Marschner havia trabalho ininterruptamente para a Difusora entre agosto de 1944 e dezembro de 1946, com três contratos consecutivos de nove meses, oito meses e doze meses, num total de 29 meses de trabalho. A partir de maio de 1946, havia trabalhado ao mesmo tempo para as duas rádios (Difusora e Farroupilha), por oito meses e, depois, só na segunda rádio até setembro de 1947, com dois contratos consecutivos, um de oito meses e outro de doze meses (esse último interrompido no nono mês), fechando 17 meses trabalhados. No total de meses trabalhados para a Difusora e para a Farroupilha, fechara praticamente 37 meses. Mesmo assim, o advogado da empresa insistiu em classificá-lo sob o artigo 507 da CLT (como aliás nos dos dois processos anteriores) e, portanto, em dizer que os artigos 451 e 452 não se aplicavam a ele. Apesar do resultado do processo de Antônio Gonçalves, pronunciado pelos juízes do TST em novembro de 1946, nos processos de Alcides Marques de Oliveira e Raimundo Marschner, que foram julgados concomitantemente (um na 3ª JCJ e outro na 1ª JCJ), os advogados ainda acreditavam na possibilidade do artigo 507 poder ser aplicado aos músicos das orquestras de rádio.

O fato chama a atenção, acima de tudo, porque o procurador das rádios (Difusora e Farroupilha) em todos os processos analisados nesta tese foi sempre o mesmo: o advogado trabalhista Francisco Talaia O'Donnell. Estaria seguindo alguma diretriz da direção da empresa, para simplesmente prorrogar a tramitação dos processos ao máximo? É possível. Por um lado, como vimos, essa prática parece ter sido comum entre os empregadores, que “deixavam de arcar com o ônus do solicitado até a decisão final”<sup>55</sup> – fato que levou Fernando Teixeira da Silva a afirmar que o tempo era um aliado dos patrões, ao analisar dissídios de São Paulo.<sup>56</sup> Por outro lado, Larissa Corrêa observou, em sua análise de conflitos individuais na cidade de São Paulo, no período entre 1953 e 1964 (posterior ao ano em questão, portanto), que “impressionam nos casos relatados ao longo desse trabalho como determinados conflitos poderiam receber diferentes interpretações conforme as ideias e tendências dos juízes”.<sup>57</sup> Nesse sentido, o advogado das rádios, provavelmente com boa experiência nos tribunais, poderia estar apostando no fato de que em diferentes JCs e com juízes diferentes as sentenças poderiam divergir.

Lembremos que Raimundo Marschner solicitava uma indenização pelos nove anos que dizia ter trabalhado na Rádio (entre julho de 1936 a setembro de 1947), e se baseava no artigo 478 da CLT, que afirmava: “A indenização devida pela rescisão de contrato por prazo indeterminado será de 1 (um) mês de remuneração por ano de serviço efetivo, ou por ano e fração igual ou superior a 6 (seis) meses”.

### *Terceiro Ato — 16 de abril de 1948*

A rádio apresentou três testemunhas, que foram ouvidas. O advogado do músico tomou então a palavra para dizer que “improcede a tese levantada pela reclamada, de que os músicos que lhe prestam serviços sejam considerados artistas”. Também mencionou que o TST já havia se pronunciado sobre o assunto, “considerando o músico como empregado”. Além disso, disse que a demissão por insubordinação era injustificada, pois o músico apenas chegara atrasado ao serviço e procurara justificar o fato, dizendo que os serviços que prestava à Banda Municipal (tinha ao menos dois empregos no período, portanto) eram mais relevantes porque “prestados ao Governo”. Para o advogado de Marschner, “uma falta isolada [...] não

---

<sup>55</sup> DROPPA, op. cit., p. 94.

<sup>56</sup> Apud DROPPA, op. cit., p. 61.

<sup>57</sup> CORRÊA (2007), op. cit., p. 190.

pode ser motivo justo para demissão do reclamante” e, além do mais, “deve ficar evidenciado que o reclamante tem já nove anos de serviço na firma reclamada”.

O advogado da empresa, por sua vez, seguiu firme na afirmação de que “o músico é um artista e, como tal, tem sua situação regulada pelo art. 507 § único, isto é, o tempo de serviço prestado a outras firmas não se computa para efeito de indenização”. Mas acrescentou uma novidade: o músico não fora demitido por ter chegado atrasado ao serviço, “mas sim pelos termos de baixo calão que usou para com seu superior hierárquico quando observado pelo motivo de ter chegado atrasado”.

A proposta de conciliação foi renovada pelo juiz, mas não foi aceita – aparentemente, por nenhuma das partes. Designou-se outro dia para o prosseguimento da audiência e, no microfilme do processo, foram transcritos os depoimentos das três testemunhas, que serão apresentados a seguir.

O primeiro a depor foi Salvador Campanella (1907-1985), músico italiano chegado ao Brasil em 1928,<sup>58</sup> naturalizado brasileiro, associado ao sindicato como clarinetista e saxofonista. Campanella também era regente de orquestra, figura de destaque na Rádio Farroupilha<sup>59</sup> e superior hierárquico de Marschner. Segundo o maestro, o trombonista havia chegado 45 minutos atrasado, dizendo vir de um serviço na Banda Municipal, que estava em “primeiro lugar” porque “era do governo”, que por sua vez “já havia fechado uma vez a Rádio Sociedade Farroupilha e poderia fechar outra vez” – provável referência ao episódio de 9 de julho de 1945, em que “os transmissores são desligados e lacrados por ordem do governo”.<sup>60</sup> Campanella também afirmou que Marschner já havia chegado atrasado outra vez, sendo inclusive suspenso por isso. Fato novo, Campanella também disse que o trombonista “estava meio alterado” e usara um “termo pior que *porcaria*”.

O segundo a depor foi o músico Eduardo Constantino Presti, outro italiano naturalizado, trompetista sindicalizado, “amigo íntimo do reclamante” segundo os

---

<sup>58</sup> Ficha 6491, Salvador Campanella. Arquivo da Delegacia Regional do Trabalho do Estado do Rio Grande do Sul (DRT-RS), Núcleo de Documentação Histórica da Universidade Federal de Pelotas.

<sup>59</sup> Em 1943, por exemplo, nas comemorações do aniversário da emissora, anúncios de página inteira no jornal *Diário de Notícias* destacam fotografias da dupla Pery e Estelita, do maestro Salvador Campanella e da cantora Olga Maria. (Cf. FERRARETTO (2002), op. cit., p. 145.)

<sup>60</sup> FERRARETTO (2002), op. cit., p. 143. “O pretexto: a concessão de dez anos para exploração da rádio vencera sem que um pedido de renovação tivesse sido protocolado. Havia um certo amparo na legislação, mas o normal era, não existindo irregularidades, que o processo corresse de modo automático. Por trás da medida, estavam, portanto, razões políticas, ou seja, o apoio explícito dos jornais e emissoras de Chateaubriand à candidatura à presidência da República do brigadeiro Eduardo Gomes, da União Democrática Nacional.” (Ibid.)

autos. Presti narrou algo bastante parecido com o relato de Campanella: que o ensaio começara às 19 horas e que Marschner chegara “quando já passava das 19:30”, e que esse havia dito que “o governo estava em 1º lugar”, “haja visto que ele já fechou esta ‘porcaria’ e poderia fechá-la novamente”. Presti acrescentou que Campanella havia dito a Marschner que não poderia discutir com ele porque o trombonista “estava cheirando a cachaça” e que “era um bêbado”. Também deixou claro que a palavra pronunciada pelo trombonista era mais que “porcaria”, mas que ele se abstinha de a pronunciar “em virtude de ter uma moça datilografando o presente termo de audiência”. Por outro lado, Presti disse que o conjunto de músicos da Farroupilha se elevava “ao número de 30 ou 35” músicos, e que, desses, “5 ou 6” também tocavam na Banda Municipal, e que “era verdade que a direção da Rádio Sociedade Farroupilha sempre facultou aos músicos, quando necessário, saírem mais cedo ou chegarem mais atrasados a fim de atenderem seus compromissos na Banda Municipal”. A rádio, portanto, sabia que os músicos tinham mais de um emprego, concordava com a prática e quem sabe até a possibilitasse, marcando ensaios e apresentações em horários não conflitantes com os dos demais empregadores.<sup>61</sup>

O terceiro a depor foi Jameson Azambuja, outro músico sindicalizado. (Jaimenzon Azambuja, no Registro de Sócios do Sindicato, pandeirista.) Disse que Marschner havia sido demitido por chegar atrasado e que ele, Azambuja, “sempre chega atrasado mas ‘não dá bolas’” e que, apesar disso, não é advertido “porque se desculpa”. A título de curiosidade, cabe mencionar que o jornalista e pesquisador Arthur de Faria, que fez muitas entrevistas com ex-músicos de rádio, afirmou que Campanella era “chamado carinhosamente pelos músicos da orquestra de Nossa Senhora da Bronca”.<sup>62</sup> De resto, Jameson Azambuja deu o mesmo depoimento que os músicos anteriores: Marschner mencionara a Banda Municipal e o governo. Mas Azambuja afirmou não ter conhecimento de que o músico costumasse beber e disse não ter ouvido as palavras ofensivas ao maestro Campanella.

---

<sup>61</sup> Prática, aliás, comum até hoje, só que não pelas rádios. As orquestras de Porto Alegre e das cidades vizinhas (São Leopoldo, Canoas, Caxias do Sul) procuram marcar ensaios e concertos em dias alternados, sempre que possível.

<sup>62</sup> ARTHUR DE FARIA / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – ACADEMIA.EDU. **Uma História da Música Popular de Porto Alegre**. Capítulo IX: A Era do Rádio, p. 53. Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

Após uma revisão do que havia acontecido até então, os juízes da 1ª JCI julgaram que os contratos em questão na ação deveriam ser regidos pelo artigo 507 da CLT: “Assim o demonstram os contratos juntos aos autos, onde se verifica que o reclamante prestava serviços à reclamada na qualidade de artista, como músico que era, de um dos conjuntos orquestrais. Não aproveita, portanto, o reclamante o que preceituam os artigos 451 e 452 da CLT”. No que tange à interpretação do artigo 507 da CLT, portanto, os juízes das 1ª JCI de Porto Alegre consideravam que o “reclamante [é] considerado artista”, ao contrário do que os juízes da 3ª JCI haviam decidido poucos dias antes (em 19 de abril) a respeito do contrato de Alcides Marques de Oliveira, como vimos.

O caso de Marschner de fato parece mais complexo que o de Oliveira. Além de ter trabalhado para duas rádios ao mesmo tempo, ainda teve um imbróglio com o superior da orquestra (que, note-se, havia deposto no processo e acabou tendo o depoimento invalidado por ser um dos envolvidos na disputa), justificando em parte a demissão sofrida, segundo os juízes:

Ficou claro também, pelo depoimento das testemunhas acima citadas, que outros músicos naquele dia, chegaram atrasados e que o reclamante só, foi demitido em virtude da aludida discussão, com o sr. Campanella. Assim, não cabe a culpa exclusivamente ao reclamante a ruptura de seu contrato de trabalho, mas, teve-a, também, a reclamada, naquela questão, representada pelo sr. Salvador Campanella.

Assim, por unanimidades de votos, a JCI julgou “procedente a preliminar levantada pela reclamada”, pois reconheceu ter havido rescisão do contrato (por tempo determinado), e, quanto ao mérito, “PROCEDENTE EM PARTE a presente reclamação, nos termos dos artigos 479<sup>63</sup> e 484<sup>64</sup> da CLT”, condenando “a reclamada a pagar ao reclamante a importância de Cr\$ 631,50” (esse vinha solicitando a quantia de Cr\$ 8.550,00). Considerou-se, portanto, ter havido apenas uma rescisão de contrato por tempo determinado (faltavam “3 meses e 6 dias” para que findasse), com culpa recíproca, o que levava o empregador a pagar somente a metade do valor que ele

---

<sup>63</sup> Art. 479 – Nos contratos que tenham termo estipulado, o empregador que, sem justa causa, despedir o empregado será obrigado a pagar-lhe, a título de indenização, e por metade, a remuneração a que teria direito até o termo do contrato.

<sup>64</sup> Art. 484 – Havendo culpa recíproca no ato que determinou a rescisão do contrato de trabalho, o tribunal de trabalho reduzirá a indenização à que seria devida em caso de culpa exclusiva do empregador, por metade.

deveria ao músico se esse trabalhasse os restantes 3 meses e 6 dias, sem direito à indenização, a aviso prévio e a férias.

*Quinto Ato — 14 de julho de 1948*

Inconformado, o reclamante recorreu e, segundo o acórdão, subiram os autos ao plenário do TRT. O conteúdo da ata foi indicado pela ementa que abria o acórdão: “Para efeito de indenização some-se o tempo de serviço prestado pelo empregado em empresas associadas. Não se considere artista, para os fins de legislação social, o músico de orquestra que se faz ouvir em estação radiofônica”.

A primeira observação dos juízes foi no sentido de mostrar que “a *habitualidade* do exercício de sua função, a *permanência* e a *subordinação* a que estava sujeito o reclamante, desde logo pontilham as linhas mestras de um lídimo e perfeito contrato de trabalho com as suas características específicas de músico profissional que é, por sem dúvida, o recorrido” (grifos meus). Assim, o músico profissional era diferenciado de seu colega artista, que tinha uma atividade “transitória”, “por temporadas”. Um longo arrazoado foi feito para deixar bem claro que, de certo modo, o músico profissional continuava sendo um artista, no sentido de que fazia “ARTE” (quase sempre em maiúscula no processo),<sup>65</sup> mas quando desenvolvia seus serviços em caráter permanente e continuado, configurava-se a “integral e perfeita contratualidade de emprego”. Nessa esteira, aliás, observam os juízes, “outra não foi a interpretação do Colendo Tribunal Superior do Trabalho, em recente e expressivo Acórdão” — que só pode ser aquele pronunciado um mês antes para o processo de Alcides Marques de Oliveira. O acórdão anterior, apesar de “isolado e, como tal, não espelha[r] jurisprudência”, enfatizaram os juízes, “tem o mérito de ventilar tão interessante controvérsia e servir de orientação até a um pré-julgado”.

O segundo ponto do acórdão foi apresentado no sentido de esclarecer que “não há como isoladamente se apreciar e julgar a presente contenda”, pois, apesar de a reclamada ser a Rádio Farroupilha, “não há, de fato, como se afastar do dissídio em

---

<sup>65</sup> Outro excerto interessante: “Ademais, como já se disse de uma feita, artista evidentemente é o músico, em sendo como é, por certo, intérprete de música que não deixa de ser a maravilhosa Arte que prende e enleia, doma os instintos, domina a matéria, humaniza a própria Vida. A música, realmente, quer seja interpretada por um trombone, quer seja vibrada pelas cordas de um ‘Stradivarius’, é a mesma indiscutível Arte, que outra coisa não é, que outra coisa não representa de que ‘um pedaço da própria natureza visto e sentido através de um temperamento, de uma estesia’.”

tela a responsabilidade a que insofismavelmente também se acha vinculada a Rádio Difusora” (lembremos que a decisão da JCJ na instância anterior havia levado em conta apenas a rescisão de contrato por tempo determinado com a Rádio Farroupilha). Os juízes do TRT, portanto, ressaltaram esse vínculo incontestável:

Como se sabe, as rádios contratantes, atualmente formam e conjugam a cadeia das emissoras associadas. Têm vida em comum, sob a direção e chefia dos “Diários Associados”. E, como se sabe ainda, o escalonamento de seus servidores, indiferentemente, pode atingir uma ou outra emissora, sempre sob a orientação central, técnica e comercial dos escritórios das Associadas. Como se vê, a empregadora, propriamente, é a Empresa de que fazem partes integrantes a Farroupilha e a Difusora, sendo que esta – como se sabe, e é mesmo público e notório – foi há tempo encampada e em definitivo incorporada àquela. Daí porque *o tempo de serviço do reclamante é o que consta da inicial reclamatória*. Ocorre que a decisão recorrida, dando pela culpa recíproca – *de que aliás se não apelou* – deveria, então, aplicar os preceitos contidos nos artigos 477 e 478 e 484, combinados, e todos do Código do Trabalho, e não é inciso do 479 do Diploma em referência.<sup>66</sup>

Por um lado, portanto, o tempo de serviço a ser considerado para a decisão do TRT deveria levar em conta todo o período trabalhado por Marschner nas rádios Difusora e Farroupilha (de 1936 a 1947, com um interregno de dois anos), pois era “público e notório” o fato de a Farroupilha ter sido vendida para os Diários e Emissoras Associados em 1943 e a Difusora, em 1944.<sup>67</sup> Por outro lado, os artigos 477<sup>68</sup> e 478<sup>69</sup> deixavam bem claro que os juízes consideravam que se tratava de contrato de trabalho por tempo indeterminado. Assim, para os juízes do TRT a decisão da JCJ devia ser reformada em parte, apenas no que referia ao valor a ser pago ao músico, pois esse não havia apelado da culpa recíproca (concordando com ela, portanto).

#### *Sexto Ato — 16 de fevereiro de 1950*

Um ano e meio depois da decisão do TRT (e quase dois anos depois da abertura da reclamatória), o próximo documento de que se dispõe a respeito da ação

---

<sup>66</sup> Ênfases minhas.

<sup>67</sup> FERRARETTO (2002), op. cit., p. 143 e 159.

<sup>68</sup> Art. 477 – É assegurado a todo empregado, não existindo prazo estipulado para a terminação do respectivo contrato, e quando não haja ele dado motivo para cessação das relações de trabalho, o direito de haver do empregador uma indenização, paga na base da maior remuneração que tenha percebido na mesma empresa.

<sup>69</sup> Art. 478 – A indenização devida pela rescisão de contrato por prazo indeterminado será de 1 (um) mês de remuneração por ano de serviço efetivo, ou por ano e fração igual ou superior a 6 (seis) meses.

de Raimundo Marschner contra a Rádio Farroupilha é o acórdão do recurso extraordinário ao TST por parte da empresa radiofônica.

No documento microfilmado, a empresa apontou como violado o artigo 507, parágrafo único, da CLT, a essa altura nosso conhecido (que dispunha sobre o trabalho de *artistas*), e a Lei 101 de 17 de novembro de 1947 (que na verdade confirmava o parágrafo único do artigo 507, dispondo sobre o trabalho de *artistas* e vinculando seus contratos aos artigos 451 e 452 da CLT).<sup>70</sup> Ao mesmo tempo, invocou o Artigo 896, alíneas *a* e *b*, da CLT,<sup>71</sup> citando “aresto com o qual estaria em conflito a decisão recorrida, passando, a seguir, a reexaminar o mérito da questão”. Não dispomos dessa análise (a microfilmagem não a preservou) e tampouco sabemos qual o aresto citado pela empresa, mas é bastante provável que sua defesa tenha mais uma vez se detido na categorização do músico como artista, e não como profissional.

O interessante, na decisão do TST, é que dessa vez se passou ao largo de toda a discussão até aqui examinada, pois havia algo mais premente na ação, conforme parecer da Procuradoria Geral:

Estou de inteiro acordo com a decisão recorrida que, aliás, nada mais fez que adequar a decisão de primeira instância à lei competente.

O princípio do empregador único rege, iniludivelmente, a espécie e assim opino pelo não conhecimento e não provimento do recurso.

O que estava em causa, portanto, mais do que decidir se o músico era artista ou profissional, como foi o caso claro das ações de Antônio Gonçalves e Alcides Marques de Oliveira, era o fato de que os contratos do trabalhador em questão deviam ser regidos pelo princípio do empregador único (os Diários Associados, no caso). Nesse sentido, o TRT havia somente adaptado a decisão da JCJ à lei que incluía o contrato sob o princípio do empregador único, confirmando a culpa recíproca e o pagamento da rescisão por parte da empresa.

---

<sup>70</sup> Art. 1º – O registro dos contratos entre trabalhadores de teatro, cinema, rádio, circo e de quaisquer casas de espetáculos e diversões públicas, passa a ser de exclusiva competência do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio.

Parágrafo único – Nenhum contrato teatral poderá ser celebrado no prazo inferior a 120 dias, não se aplicando, entretanto, ao trabalho de artistas os dispositivos dos artigos 451 e 452, da Consolidação das Leis do Trabalho, que se referem à prorrogação ou renovação do contrato de trabalho de artistas e congêneres.

<sup>71</sup> Art. 896 – Cabe recurso de revista das decisões de última instância, quando:

- a) derem à mesma norma jurídica interpretação diversa da que tiver sido dada pelo mesmo Tribunal Regional ou pelo Tribunal Superior do Trabalho;
- b) proferida com violação da norma jurídica ou princípios gerais de direito.

Os juízes do TST, por sua vez, reconheceram o parecer da Procuradoria Geral e decidiram, por maioria de votos, “não conhecer do recurso”:

Não conheço do recurso, de acordo com o parecer da douta Procuradoria Geral. Aliás, a decisão recorrida nada mais fez que ajustar a decisão de primeira instância à legislação aplicável à espécie, como foi salientado, decisão aquela da qual, não recorrendo, *demonstrou a empresa estar conformada*.<sup>72</sup>

A Rádio, portanto, que não havia recorrido da sentença da JCI, de fato demonstrara se conformar a ela. O recurso à segunda instância, o TRT, partira do músico, que, por sua vez, lembremos, não havia recorrido da culpa recíproca. Os juízes do tribunal regional e do tribunal superior, em suas decisões, também seguiram a lógica legal levada em conta (ou deixada de lado) pelas partes, atendo-se ao que havia sido recorrido.

A decisão foi publicada no *Diário da Justiça* em 30 de junho de 1950, segundo os autos. Marschner teve direito à metade das indenizações, baseadas em seu real tempo de serviço e salário, e à metade do aviso prévio. Estranhamente, nenhum comentário foi registrado nos livros de atas.

## **V. Epílogo: artistas ou trabalhadores?**

Em dezembro de 1944 (quatro meses após a conciliação da primeira ação analisada neste capítulo), o jurista Luiz Roberto Rezende Puech, no já citado artigo para a *Revista do Trabalho*, fez um apanhado geral de aspectos da legislação a respeito do trabalho de artistas de teatro e congêneres antes e depois da CLT. Afirmou que os “poucos julgados daquela fase inicial da Justiça do Trabalho”, anterior à CLT, não se dedicaram a “uma indagação mais profunda com relação às características do trabalho dos artistas” e não tiveram uma “intensidade que seria proveitosa”.<sup>73</sup> Como se mostrou aqui, dispomos de poucos elementos para confirmar essa análise no tocante aos ajuizamentos anteriores a 1944, mas não temos por que não confiar na avaliação do jurista. Os poucos casos citados no Capítulo 1 e início deste confirmam sua análise. O acordo a que se chegou na primeira reclamatória de Raimundo

---

<sup>72</sup> Ênfase minha.

<sup>73</sup> PUECH, Luiz Roberto Rezende. Os artistas de teatros e congêneres em face da Legislação do Trabalho no Brasil. **Revista do Trabalho**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 12, dez. 1944, p. 683.

Marschner, com a CLT ainda recente, pode ser um indicativo de que nenhuma das partes se preocupava a fundo com as características específicas do trabalho dos músicos e com a condição desses enquanto artistas, ou que não chegava a discernir um problema no conceito de artista. Mesmo assim, sem dúvida se inscreve no parecer de Puech, para quem no período em questão os julgados acertaram “quando consideraram os artistas como empregados e lhes estenderam as vantagens e direitos outorgados pela legislação de proteção ao trabalho”.<sup>74</sup> Marschner gozou, no mínimo, da vantagem e do direito de reivindicar seus direitos trabalhistas junto à JT – como aliás um número sempre crescente de trabalhadores em todo o território nacional, segundo dados do TST compilados por Larissa Rosa Corrêa.<sup>75</sup>

Com o fim da última ação aqui analisada, em 1950, pudemos apreciar de que modo, sete anos depois da CLT e seis anos depois da apreciação de Luiz Roberto Rezende Puech, o panorama traçado por esse juiz mudou. As palavras do próprio jurista em 1944 se revelaram proféticas quando afirmaram que se processava “uma evolução lenta, mas segura, tanto mais segura quanto iam surgindo novos postulados que afastavam as dúvidas restantes e vinham colocar os artistas de teatro e congêneres como os demais trabalhadores, sob a égide das leis trabalhistas”.<sup>76</sup> As discussões e arrazoados em torno da condição do músico e do artista, nos processos aqui analisados, bem como os recursos propostos pelas partes, ilustraram eloquentemente tal evolução.

Em 1949, outro artigo da *Revista do Trabalho*, dessa vez de autoria do advogado Nélio Reis, grande autoridade em Direito do Trabalho, diretor de um escritório de advocacia trabalhista no Rio de Janeiro,<sup>77</sup> seguiu confirmando que “não é tarefa fácil fixar-se o âmbito de alcance da qualificação profissional dos artistas e seus congêneres”, tão vagamente classificados pela CLT. Em sintonia com os acórdãos dos juízes que decidiram a favor dos músicos nos processos aqui analisados, Reis fez uma pequena digressão sobre o significado do termo artista antes de concluir que a

---

<sup>74</sup> PUECH, op. cit., p. 683.

<sup>75</sup> Em 1941, foram 16.979 processos impetrados nas Varas de Trabalho de todo o país. Em 1946, 62.110, em 1953, 124.761, em 1957, 131.530, e em 1962, 190.632. Um gráfico original com esses dados encontra-se no mestrado de Larissa Rosa Corrêa (op. cit., p. 5). A autora inclusive utiliza a imagem dos “tatus cavadores de dissídios”, criada pelos patrões, para falar sobre a grande procura dos trabalhadores pela JT.

<sup>76</sup> PUECH, op. cit., p. 683.

<sup>77</sup> Cf. CHERMONT DE BRITTO. **Quem Somos. Histórico.** Disponível em: <[http://www.chermontdebritto.adv.br/quem\\_somos/index.php](http://www.chermontdebritto.adv.br/quem_somos/index.php)>. Acesso em: 30 nov. 2015.

finalidade da empresa contratante é que determinava a condição profissional do artista:

[...] o legislador não tencionou incluir como *artistas* todos aqueles que fazem das *artes* a sua profissão. Arte é a pintura, mas o pintor não se enquadra entre os classificados como *artistas* para os efeitos legais que analisamos. A lei teve em vista principalmente a natureza da prestação de serviços e o aspecto da instabilidade e variações das necessidades do empregador, em relação aos *fins da empresa*, ao estabelecer as restrições à categoria, como veremos adiante.<sup>78</sup>

Para o advogado, o fim da empresa era o principal elemento, mas ele não bastava. Ao mesmo tempo, era preciso analisar a natureza dos serviços prestados, que deviam ser essencialmente artísticos, no sentido de pressuporem um contato com o público, por exemplo, ou de alguém fazer uma demonstração de sua arte. Certo é, na pragmática visão de Reis, que esses “dois elementos são apenas pontos de referência para a pesquisa da configuração profissional, *cujá apreciação definitiva deve caber ao magistrado em face de cada caso concreto*”.<sup>79</sup>

O itálico da frase é meu, justamente para destacar o que parece ter sido posto em prática nas ações aqui analisadas. As diferenças de interpretação para as quais se chamou atenção no decorrer do capítulo, além de justificadas porque parte integrante da própria hermenêutica jurídica, foram necessárias porque cada caso concreto com que se deparava o magistrado devia ser interpretado (gramaticalmente, logicamente, sistematicamente, sociologicamente, axiologicamente) em suas especificidades. A interpretação da norma não era um fato isolado, mas uma relação com todo o conjunto jurídico. A CLT precisava ser interpretada em relação à Constituição, por exemplo, ou às outras leis.

O artigo 507 da CLT, em seu parágrafo único (“Não se aplicam ao trabalho de artistas os dispositivos dos artigos 451 e 452 que se referem à prorrogação ou renovação do contrato de trabalho de artistas de teatro e congêneres”), foi bastante discutido nas ações individuais aqui examinadas. Para Nélio Reis, bastante delicada era de fato a conceituação de cantores e músicos como artistas:

Difícilmente poderemos fixar critérios precisos para esta investigação, transferindo-se para o juiz, em face de cada caso, a tarefa de estabelecer a justa qualificação, sendo certo, entretanto, que não se deve generalizar este

---

<sup>78</sup> REIS, Nélio. Contrato de Trabalho de Artistas e Congêneres. **Revista do Trabalho**, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 9-10, set.-out. 1949, p. 180. Ênfases do autor.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 181. Ênfase minha.

enquadramento porquanto, em se tratando de medidas de exceção, só às exceções se as devem aplicar.<sup>80</sup>

Nessa defesa de que cada caso deve ser visto como excepcional, Reis era acompanhado pelos juízes de Porto Alegre, que mesmo quando citavam interpretação igual a deles por parte do TST, deixavam bem claro que se tratava de “aresto isolado” que, como tal, “não firma[va] jurisprudência”. No entanto, os dois acórdãos que registraram esta fórmula (processos de Alcides Marques de Oliveira e Raimundo Marschner) também enfatizaram que a decisão dos juízes “Se não firma, realmente, jurisprudência, todavia tem o poder de abrir arejadas clareiras de uma orientação, em cuja esteira de juridicidade se poderá até inspirar um prejudgado”<sup>81</sup> e que “O decisório em apreço traz consigo e impõe e tem mesmo o mérito de ventilar tão interessante controvérsia e servir de orientação até a um prejudgado”.<sup>82</sup>

Nélio Reis também evocou um exemplo para mostrar uma possível interpretação do termo artista, em que a conclusão a que se chegou foi diametralmente oposta às que vimos para os casos dos músicos porto-alegrenses. O processo citado na *Revista do Trabalho*, em 1947, opunha o músico João Menezes à Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro. Um trecho da defesa da OSB foi reproduzido no artigo de Reis, excerto interessantíssimo quando comparado ao que se procurou mostrar neste capítulo. Seu objetivo: fixar a diferença entre o músico artista e o músico não artista:

Necessário e imprescindível se torna aqui demonstrar a diferença absoluta entre o músico profissional de orquestras comuns e chamadas de *acompanhamento*, com o de orquestra sinfônica, a fim de se esclarecer o conceito genuinamente artístico do último. No primeiro caso o músico tem uma função secundária durante o desenvolvimento de qualquer espetáculo, limitando o seu trabalho a um simples papel complementar e acessório do artista principal que representa em cena aberta. Na orquestra sinfônica a sua atuação é principal, foge daquela situação de coadjuvante para se tornar em ação preponderante, encarnando o próprio espetáculo em representação, e suportando na mesma intensidade e com igual responsabilidade, as críticas e os aplausos do público a quem exhibe diretamente as suas legítimas virtuosidades artísticas. Assim, o músico profissional, em geral, é o acessório do artista. Um é o complemento do espetáculo, o outro, o próprio espetáculo. Quer nos parecer, portanto, que o músico de uma sinfônica integra e revela ser a verdadeira e completa acepção do termo *artista*.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> REIS, op. cit., p. 183.

<sup>81</sup> Acórdão de 16 de junho de 1948, processo de Alcides Marques de Oliveira (TRT 362/48).

<sup>82</sup> Acórdão de 14 de julho de 1948, processo de Raimundo Marschner (TRT 383/48).

<sup>83</sup> Apud REIS, op. cit., p. 183. Ênfases do original.

O advogado desse processo convenceu os juizes, que decidiram, diante do caso em questão, conforme louvado por Reis, que “Ao contrato de trabalho do músico de Orquestra Sinfônica se aplica o dispositivo aplicável aos dos artistas” (o citado artigo 507, portanto, que os exclui das determinações dos artigos 451 e 452). Ou seja, ao contrário dos músicos de orquestras de rádio de Porto Alegre, considerados empregados que batem ponto, ou músicos *profissionais* (como os próprios sindicalizados se nomeavam, para se diferenciar dos *artistas*, como vimos), o músico da orquestra sinfônica foi considerado um artista. Como dissemos acima, ser “apenas” um músico de orquestra de rádio, ou “apenas” um músico profissional (considerado “o complemento do espetáculo”), poderia trazer vantagens trabalhistas, portanto – apesar desse emprego gozar de menos prestígio que o de músico sinfônico ou solista (considerado “o próprio espetáculo”).<sup>84</sup>

Não sabemos se o músico carioca foi representado por seu sindicato em juízo, como os colegas gaúchos. Acompanhamos, por outro lado, a firmeza do sindicato porto-alegrense na defesa de seus representados no âmbito da Justiça do Trabalho, antes mesmo da criação da CLT. O papel da JT pode ter parecido óbvio, ao longo das ações analisadas, mas o mesmo artigo de Nélcio Reis mencionou uma “interessante e longa sentença” datada de 6 de julho de 1943, em que um juiz do Distrito Federal (Rio de Janeiro), Hugo Auler, fez um profundo estudo da essência do contrato de trabalho dos artistas e concluiu “pela afirmação da competência jurisdicional da *Justiça Comum* para julgar os dissídios entre artistas e empresas teatrais ou assemelhadas, e, conseqüentemente, pela afirmação da incompetência da Justiça do Trabalho”.<sup>85</sup> Note-se, portanto, que a exceção de incompetência (em que se questionou a competência da JT para julgar a reclamação) arguida durante a ação de Marschner vs. Rádio Difusora, em 1944, encontrava eco em ou ecoava interpretações de outros magistrados do país. Lembremos que a Justiça do Trabalho não surgiu no panorama jurídico brasileiro isenta de críticas.

Para Reis, no entanto, todas essas dúvidas e ambiguidades haviam sido solucionadas pela CLT, que expressamente incorporara a categoria no âmbito

---

<sup>84</sup> Não sabemos que instrumento o músico João Menezes tocava na Orquestra Sinfônica Brasileira, mas ainda que tocasse o mesmo que outros quinze colegas de sinfônica, continuaria sendo considerado “o próprio espetáculo”, segundo essa visão.

<sup>85</sup> REIS, op. cit., p. 184. Ênfase minha.

daqueles protegidos pelas leis trabalhistas e no enquadramento sindical através de seu artigo 35:

Os bailarinos, músicos e artistas de teatros, circos e variedades, têm direito à carteira profissional, cujas anotações serão feitas pelos estabelecimentos, empresas ou instituição onde prestam seus serviços, quando diretamente contratados por alguma dessas entidades, desde que se estipule em mais de sete dias o prazo de contrato, o qual deverá constar da carteira.

Vimos, neste capítulo, a força e o papel da CLT (e da JT) para guiar as demandas dos músicos porto-alegrenses ao longo da década de 1940. Não foram encontradas ações individuais ajuizadas pelo Sindicato dos Músicos ao longo da década de 1950 (o que não significa que não existiram), mas ao final desse período e início da década seguinte, ele representou seus associados em dois dissídios coletivos, que serão analisados no próximo capítulo.

Antes de passar a esta análise, parece-me interessantíssimo fazer uma breve digressão para mencionar e comentar documentos do STF descobertos através de pesquisa simples com a palavra “músico” na aba de pesquisa de jurisprudência no site da instituição.<sup>86</sup> No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, período que coincide com o dos dissídios do próximo capítulo, o STF julgou “agravos de instrumento” (AI) e “recursos extraordinários” (RE) decorrentes de ações individuais que envolviam músicos do então Distrito Federal, Rio de Janeiro, e São Paulo. Esses recursos provinham de empregadores que continuavam invocando os nossos já conhecidos parágrafo único do artigo 507 e decorrentes artigos 451 e 452 da CLT. O que permite supor que, ao longo dos anos 1950, as ações que opuseram músicos a seus empregadores prosseguiram versando sobre a mesma questão. Note-se, de resto, que o parágrafo único do artigo 507, tão controverso para a caracterização do chamado “artista”, só seria revogado pela Lei 6.533, de 24 de maio de 1978, que finalmente “Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências”.<sup>87</sup> O músico, por sua vez, viu sua condição regulamentada pela Lei 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que “Cria a Ordem dos

---

<sup>86</sup> STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

<sup>87</sup> Art. 37 – Esta Lei entrará em vigor no dia 19 de agosto de 1978, revogadas as disposições em contrário, especialmente o art. 35, o § 2º do art. 480, o Parágrafo único do art. 507 e o art. 509 da Consolidação das Leis do Trabalho, aprovada pelo Decreto-lei 5.452, de 1943, a Lei 101, de 1947, e a Lei 301, de 1948.

Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras providências” e que afirma, em seu Artigo 61:

Para os fins desta lei, não será feita nenhuma distinção entre o trabalho do músico e do artista-músico a que se refere o Decreto número 5.492, de 16 de julho de 1928, e seu Regulamento, desde que este profissional preste serviço efetivo ou transitório a empregador, sob a dependência deste e mediante qualquer forma de remuneração ou salário, inclusive “cachet” pago com continuidade.

Em 1960, portanto, com a lei que criou a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), os músicos foram colocados sob a guarda da Lei Getúlio Vargas, de 1928 – lei esta já bastante criticada ao menos desde 1944, como vimos. Por outro lado, a lei de 1960 nada mencionou a respeito do parágrafo único do artigo 507 da CLT (e nada também, portanto, a respeito dos artigos 451 e 452). Assim, a partir do que esta tese vem mostrando, a criação da OMB não foi suficiente para consolidar o estatuto jurídico dos músicos. Para que isso fique claro, convém acompanharmos as discussões do Supremo Tribunal Federal em torno do assunto, que levaram à redação da Súmula 312, em 1963 – esta sim um marco jurídico, ou trabalhista, para os músicos.

Em 1958 e em 1959, dois recursos envolveram músicos do então Distrito Federal (Claudionor José da Cruz e Emílio Baptista Matos Júnior) e a Rádio Tupi S.A. Os ministros do STF decidiram, por unanimidade, negar provimento aos agravos de instrumento interpostos pela empresa radiofônica, que invocou em ambos os casos o parágrafo único do artigo 507 da CLT. No recurso de 1958, o relatório dos ministros também não reconheceu o cabimento do artigo 896 da CLT, e foi sucinto nos termos da discussão:

Artistas, na acepção em que é tida pelo E. Tribunal, são aqueles como já se disse, em despachos anteriores desta Presidência, que pelo seu virtuosismo, se exibem, individualmente, constituindo o programa ou parte dele e sobre os quais converge a atenção do público.

Ora, tal não se observa, no caso em lide, em que o recorrido, não obstante suas qualidade e competência, participa de conjunto regional, que adotava até seu nome.<sup>88</sup>

O caso lembra o do músico porto-alegrense Antônio Gonçalves, que também participava de um grupo que adotava seu nome (Antoninho Gonçalves e Seu Regional, além dos Irmãos Gonçalves). Interessante é observar que, nas entrelinhas,

---

<sup>88</sup> AI 20.029. Cf. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

subentende-se que o artista gozava de reconhecimento maior que o do músico de conjunto regional, pois esse foi definido como músico profissional “não obstante suas qualidade e competência”, como se esses adjetivos devessem ser reservados ao artista que os exibia enquanto “o próprio espetáculo” (como foi dito na ação do músico da OSB).

No recurso de 1959, o relatório foi um pouco mais extenso na explanação dos motivos para a negação do agravo:

O Reclamante não é de ser [sic] considerado “artista” no sentido excludente da Lei. O Reclamante não executava “solos e sim fazia parte da orquestra” da Reclamada. O Reclamante não fazia parte de uma determinada orquestra [...]. O Reclamante [...] era empregado da Reclamada para trabalhar como componente de qualquer orquestra da Reclamada. [...] Assim, o Reclamante, profissional que, por sua atividade, de natureza permanente, foge ao regime da legislação especial, ficando amparado pela regra geral da Consolidação. [...] Os dispositivos dos artigos 451 e 452 da Consolidação não se aplicam aos músicos APENAS NA HIPÓTESE DE ATUAREM EM CARÁTER TRANSITÓRIO. Assim, é o Reclamante de ser considerado empregado da Reclamada e tendo tido seu contrato várias vezes renovado, como contratado por prazo indeterminado. Não havendo justo motivo para a dispensa, eis que pela Reclamada não foi invocado, fará assim jus à indenização e aviso prévio.<sup>89</sup>

As discussões parecem ter sido bastante semelhantes às que analisamos neste capítulo. O músico profissional era definido pela atividade permanente e inespecífica, sob a guarda da CLT. A diferença entre o músico de orquestra de rádio (ou “regional” de rádio, no caso em tela) e o músico de orquestra sinfônica também foi esclarecida (reaparece, portanto, a discussão que acompanhamos ao longo do processo de Alcides Marques de Oliveira e do exemplo do músico da Orquestra Sinfônica Brasileira), com ênfase para o fato de que a decisão se repetia:

Por várias vezes tem esta Presidência indeferido recurso excepcional de decisões deste Tribunal em casos análogos ao vertente, nos quais não se considerou como artista o músico participante de pequenos conjuntos orquestrais, que se exibem nas estações de rádio e televisão, diferentemente dos que formam orquestras sinfônicas, em que cada figura se distingue pela competência especializada e pelo virtuosismo, em grau elevado. Por consequência, no caso em exame, foi adequada a aplicação legal, por parte do v. acórdão recorrido, que, ademais, não se divorciou de outros julgados específicos.<sup>90</sup>

Mais uma vez, portanto, apesar da decisão favorável ao músico em questão, o artista era visto como um ser especial, único, claramente mais nobre (competência

---

<sup>89</sup> AI 20.968. Ênfase do original. Cf. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

<sup>90</sup> Ibid.

especializada, virtuosismo e grau elevado são as palavras que o definem) e o músico profissional como um trabalhador genérico e substituível.

Em 1962 e 1963, novos agravos de instrumento e recursos extraordinários chegaram ao STF, dessa vez provenientes de São Paulo.<sup>91</sup> Mais uma vez, opuseram músicos a empresas de rádio (Rádio Tupan S.A., Rádio Difusora São Paulo S.A. e Fundação Cásper Líbero Rádio Gazeta). Os argumentos e discussões foram muito parecidos com os que já vimos: “questão trabalhista, em que são interessados músicos integrantes de conjunto de estação de rádio”, “os recorridos não são artistas, mas músicos profissionais, membros de uma orquestra” etc. Eventualmente, novas fórmulas surgiam, como “Nem todo músico é artista, nem todo o artista é músico”; bem como novas tentativas de definição do músico profissional: aquele “cuja ação se dilui no efeito do conjunto ao qual se integra para o exercício de sua profissão”, ou “músicos de orquestra permanente com subordinação e horários sempre estabelecidos”.

O grande problema em torno desses recursos e das ações individuais impetradas por sócios do Sindicato dos Músicos se referia, desde sempre, ao fato de que as leis não definiam o que era artista. Tanto o parágrafo único do artigo 507 da CLT quanto a Lei 101, que excluía os artistas dos dispositivos dos artigos 451 e 452 da Consolidação só foram revogados em 1978 pela Lei 6.533, como indicamos. Certo é que, para o caso dos músicos, mesmo após a Lei 3.857, de 1960, e seu artigo 61, a distinção entre o músico e o artista continuou existindo. Tanto que em dezembro de 1963 o STF se manifestou a respeito dessa diferença com a publicação da Súmula 312. Uma súmula nada mais é que uma condensação de uma série de acórdãos do mesmo tribunal, no sentido de resumir a jurisprudência baseada em decisões com idêntica interpretação em dado assunto. O STF, portanto, se preocupou em registrar a uniformidade de suas decisões em relação ao trabalho de músicos através das seguintes palavras: “Músico integrante de orquestra de empresa, com atuação permanente e vínculo de subordinação, está sujeito à legislação geral do trabalho, e não à especial dos artistas”.<sup>92</sup> Os acórdãos citados nessa súmula foram justamente os que acabamos de ver: RE 53.897, RE 50.374, RE 50.893 e AI 26.730.

---

<sup>91</sup> AI 26.730, RE 50.374, RE 50.893 e RE 53.897. Cf. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

<sup>92</sup> Súmula 312. Cf. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 3 dez. 2015.

Assim é que, em 1964, em dois recursos extraordinários da Fundação Cásper Líbero Rádio Gazeta contra músicos (Pedini Dino e Loris Pinheiro de Magalhães), o STF simplesmente se pronunciou rejeitando os embargos porque a decisão recorrida pela empresa estava “em perfeita harmonia com a jurisprudência da Suprema Corte, compendiada na Súmula 312”, sem necessidade de maiores esclarecimentos.<sup>93</sup> Uma importante conquista dos músicos no âmbito jurídico se consolidava.

---

<sup>93</sup> RE 53.897 e RE 54.578. Cf. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

## CAPÍTULO 4

### O SINDICATO DOS MÚSICOS E A JUSTIÇA DO TRABALHO: DISSÍDIOS COLETIVOS

Além de representar os associados em ações individuais impetradas na Justiça do Trabalho, o Sindicato dos Músicos também entendeu representá-los em ações coletivas, ou dissídios coletivos. Ao contrário das ações individuais, em que a jurisprudência era mais difícil de ser obtida (no caso dos músicos, inclusive, aconselhava-se uma interpretação caso a caso, como “exceções” que não poderiam ser generalizadas, segundo vimos), nos dissídios ela é o necessário ponto de chegada. Ou melhor (pois quando se fala em dissídio coletivo não se fala em jurisprudência, mas em poder normativo da JT): “É no âmbito do processo coletivo que o Poder Judiciário utiliza o poder normativo para estabelecer normas que devem ser observadas nos contratos individuais. Estabelecendo direitos e obrigações, acaba por criar novas condições de trabalho e salário”.<sup>1</sup> Além de ter que decidir sobre controvérsias estabelecidas entre trabalhadores e patrões, portanto, como lembrou o historiador Alisson Droppa, “o que estava em jogo, além de aumentos de salários e condições de trabalho, era a própria demonstração da condição da Justiça do Trabalho de determinar a norma legal”.<sup>2</sup>

Foram encontrados dois dissídios coletivos no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul envolvendo o Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre: o primeiro data de 1957, o segundo, de 1962. Nos processos encaminhados à JT em Porto Alegre entre 1958 e 1964, a principal demanda era a “reivindicação por reajuste salarial”, segundo Droppa,<sup>3</sup> como foi justamente o caso dos dois dissídios ajuizados pelo sindicato aqui examinado. Droppa optou pelo recorte entre os anos de 1958 e 1964, “considerado um dos períodos de maior mobilização política da classe trabalhadora na história recente brasileira”,<sup>4</sup> mas o ano de 1957, do primeiro dissídio de músicos no Rio Grande do Sul, parece poder ser incluído nessa análise. O historiador Nauber Gavski da Silva também observou que dissídios coletivos foram mais regularmente ajuizados na cidade principalmente entre os anos de 1952 e 1966, e explicou a maior recorrência de questões coletivas de ordem econômica ou salarial (e não de ordem jurídica) na ativação da Justiça do Trabalho em Porto Alegre entre os anos de

---

<sup>1</sup> DROPPA, Alisson. **Direitos trabalhistas: legislação, justiça do trabalho e trabalhadores no Rio Grande do Sul (1958-1964)**. 281 fls. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2015, p. 47.

<sup>2</sup> Ibid., p. 51.

<sup>3</sup> Ibid., p. 50. “Ajuizaram-se 419 dissídios coletivos perante o TRT 4 no período de 1958 a 1964, tendo como principal reivindicação o reajuste salarial, o que não foi nenhuma surpresa frente à realidade da inflação dos preços” (Ibid., p. 130).

<sup>4</sup> Ibid., p. 1.

1942 e 1966 pelo fato de que “estava previsto na CLT a instalação de dissídio original entre trabalhadores e patrões de dada localidade, para definir discordância envolvendo salário, quando não chegassem à definição de um contrato coletivo de trabalho, depois de consultadas suas respectivas assembleias (artigos 611 e seguintes da CLT)”.<sup>5</sup> Além disso, a realidade inflacionária do período e o conseqüente aumento do custo de vida levaram, segundo Droppa, a um evidente “protagonismo dos trabalhadores na tentativa de mudanças na sociedade brasileira”, com uma “evolução de 26% no total de demandas julgadas pelo TRT4”.<sup>6</sup> Nesse sentido, Fernando Teixeira da Silva viu a Justiça do Trabalho como portadora de uma grande responsabilidade, principalmente com relação aos altos índices de inflação.<sup>7</sup> Além desse papel, um acórdão do STF indica que “fechar aos trabalhadores a possibilidade da reivindicação do justo salário por meio de dissídios coletivos seria mutilar a Justiça Trabalhista de uma de suas funções essenciais e abrir caminho à generalização das greves, com grave dano à ordem social e aos mais relevantes interesses da coletividade”.<sup>8</sup>

Note-se que o dissídio coletivo era “um dos últimos ritos judiciais a ser seguido ou instaurado”: “Vencidas as etapas de negociação direta com patrões e empregados e as tentativas de conciliação na Delegacia Regional do Trabalho, os sindicatos recorriam ao poder judiciário para dirimir o conflito”.<sup>9</sup> Também era o mais demorado e burocrático: “além dos embargos, as partes poderiam recorrer ao próprio TRT, ao TST e, caso envolvesse alguma questão de ordem constitucional, ao STF”. Por outro lado, “em cada uma das etapas, as partes poderiam chegar a acordos que também eram submetidos à homologação”.<sup>10</sup>

Antes de se passar à análise dos dissídios propriamente ditos, portanto, convém citar essas etapas do rito processual em torno das ações coletivas, para que se acompanhe com mais propriedade os processos. Para isso, podemos nos reportar ao excelente fluxograma elaborado por Nauber Gavski da Silva:

---

<sup>5</sup> GAVSKI DA SILVA, Nauber. **O “mínimo” em disputa: salário mínimo, política, alimentação e gênero na cidade de Porto Alegre (c. 1940-c. 1968)**. 385 fls. Tese (Doutorado em História) – UFRGS, IFCH, Porto Alegre, 2014, p. 57.

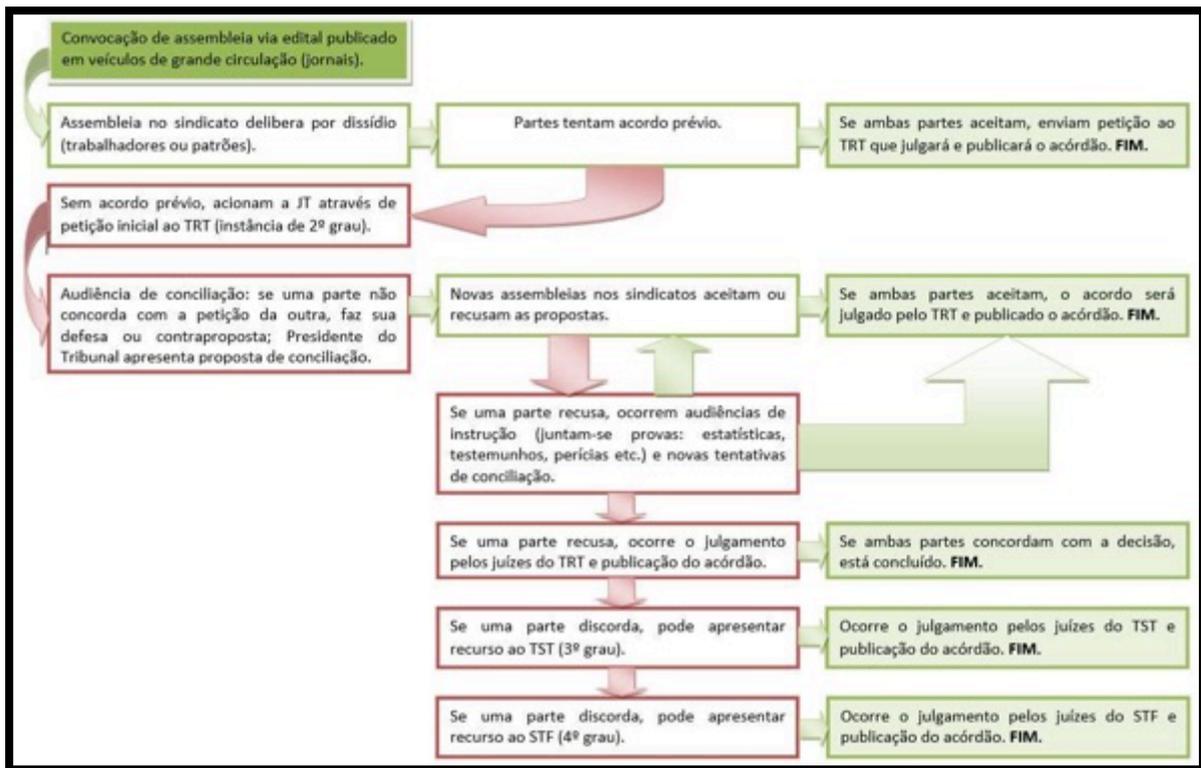
<sup>6</sup> DROPPA, op. cit., p. 48-49.

<sup>7</sup> Apud DROPPA, op. cit., p. 49. O acórdão 14.167 do STF, de 26 de julho de 1951, está disponível em <[www.stf.jus.br](http://www.stf.jus.br)>. Acesso em: 2 dez. 2015.

<sup>8</sup> Acórdão STF 14167, de 26 de julho de 1951. Indicação de DROPPA, op. cit., p. 42. Disponível em: <<http://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=AC&docID=369594>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

<sup>9</sup> DROPPA, op. cit., p. 49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 50.



**Figura 9:** Fluxograma dos Dissídios Coletivos (1942-1966).

Fonte: Processos de Dissídio Coletivo. Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.<sup>11</sup>

Veremos a seguir que essas etapas foram criteriosamente seguidas pelas partes (e exigidas da parte contrária).

## I. Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre vs. Rádio Sociedade Gaúcha e outras<sup>12</sup>

Em 31 de julho de 1957, o Sindicato dos Músicos Profissionais moveu um dissídio coletivo de natureza econômica contra as entidades patronais que mantinham contratos de trabalho com seus associados (“empresas de radiodifusão, casas de diversões, boates e congêneres, teatros, cafés, restaurantes etc.”) para pleitear um aumento nos salários dos músicos sindicalizados. Foi a primeira vez que esse tipo de ação foi empreendida, pois, segundo as próprias palavras do sindicato, sempre se buscara “amigavelmente” o reajustamento dos salários de seus representantes, apesar de, “com pesar o confessa”, nunca

<sup>11</sup> Fluxograma concebido e criado por Nauber Gavski da Silva, op. cit., p. 61 (de onde foi simplesmente copiado e colado).

<sup>12</sup> Processo TRT 1405/57 (TST 13/58). Todas as citações ao longo da análise provêm da microfilmagem disponível no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

se ter obtido êxito algum “através desse caminho, com uma única exceção, a qual, com reconhecimento, o expressa: foi com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), precisamente uma entidade de fins culturais e não econômicos. Com os demais empregadores, o insucesso, por via de acordos amigáveis, foi sempre total”.

Enfatizou-se, portanto, o fato de as negociações diretas (etapa necessária e anterior à instauração de um dissídio, como vimos) sempre terem sido infrutíferas. Além disso, foram criticadas as promessas vagas e protelações desses empregadores, que sempre, segundo a entidade sindical, punham “a usura acima da solidariedade humana e cristã que é a que deve orientar os detentores do capital face às necessidades contingentes do braço assalariado”. O que se verificava, na prática, era que em vez de reajustarem os salários diante da espiral inflacionária da época, os empregadores “aproveitam-se da própria inflação para aviltar os salários”.

Foi então no âmbito da lógica da Justiça do Trabalho, que justamente rompeu com a pura lógica do mercado (em vez da “livre negociação” temos a tutela do Estado), que se desenrolou a ação do Sindicato. A invocação da solidariedade cristã pode ser um bom indicativo para o estudo da ação da Igreja, que, como mostrou Magda Barros Biavaschi, “teve papel relevante na construção do ordenamento trabalhista”<sup>13</sup> no Brasil daquele período, mas aqui não se terá fôlego para aprofundá-lo. Menciono apenas, seguindo a análise de Gavski da Silva, que “na última Encíclica Papal (de 1931), a mesma Igreja condenava os excessos do capital e pregava a elevação da condição de vida dos operários, através de um salário que assegurasse a subsistência de sua família”.<sup>14</sup> Ou seja, a Igreja era uma aliada na defesa do “salário justo”.<sup>15</sup> O Sindicato dos Músicos não deixou de invocá-la, portanto.

A vontade da entidade de sanar as irregularidades existentes nos locais de trabalho dos associados datava da época de sua fundação, como vimos. No âmbito específico do dissídio coletivo pleiteado à Justiça do Trabalho, os Livros de Atas mencionaram a palavra dissídio pela primeira vez em 18 de setembro de 1956, quando o sócio João Ernesto Max Bischoff foi encarregado de confeccionar uma nova tabela de preços para “dancings, boates etc.” e a ata deixou bem claro que o interesse da entidade, se não houvesse reajuste de preços por parte dos contratantes, era “levar o caso adiante e, se necessário, ir a dissídio”. Bischoff comunicou ter iniciado reuniões com os diretores de orquestras e solicitou informações a respeito do

---

<sup>13</sup> BIAVASCHI, Magda B. **O direito do trabalho no Brasil, 1930-1942**: a construção do sujeito de direitos trabalhistas. São Paulo: LTR; Jutra, 2007, p. 125.

<sup>14</sup> GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 115.

<sup>15</sup> Ibid., p. 68.

“feriado remunerado e salário mínimo nas rádios”, provavelmente para planejar os passos a serem dados. O presidente aproveitou para dizer que havia sido informado do caso de um músico que não recebia o salário mínimo na Rádio Gaúcha e que iria agir a respeito.<sup>16</sup>

Pouco menos de um mês depois, em 6 de outubro de 1956, uma nova tabela de pagamentos foi proposta e, para os serviços musicais não tabelados (como os empregos em estações radiofônicas e orquestras permanentes), “foi aprovada por unanimidade que a nossa entidade de classe pleiteasse junto aos empregadores um aumento salarial de 50%”.<sup>17</sup>

Para acompanharmos como o sindicato de fato tentou tratativas amigáveis antes de se decidir pelo Dissídio, é possível invocar a assembleia de 23 de outubro de 1956, em que o presidente da entidade, o baterista e contraabaixista Ivo Arnoldi, “comunicou a sessão conjunta com os profissionais de dancings, boates, rádios, OSPA e demais casas, a ser realizada na Delegacia do Trabalho”.<sup>18</sup> E também a de 22 de novembro de 1956, em que o presidente “cientificou os presentes das *démarches* entabuladas junto aos proprietários de boates, dancings etc. dizendo já ter conseguido a adesão de 5 dessas casas, continuando este Sindicato a campanha da tabela mínima com as demais, prometendo que até 1º de dezembro próximo estará toda a situação regularizada. Relativamente às Rádios, comunicou o sr. Ivo Arnoldi, que em vista de não ter conseguido um acordo com as mesmas, e desejando este Sindicato lutar por tal reivindicação apelará junto à Delegacia Regional do Trabalho, para um Dissídio Coletivo”. Nesse mesmo dia, o sócio Pedro Ribeiro de Andrade, trompetista, inclusive tomou a palavra para propor que “os associados se unissem em torno deste [o Sindicato], e que qualquer assunto relativo à profissão fosse trazido a nossa sede e não comentado fora dela”.<sup>19</sup> Apelou, portanto, para a coesão da categoria nesse momento delicado, em que um dissídio coletivo se configurava pela primeira vez.

Nos oito meses seguintes, não se conseguiu fechar nenhum acordo, sentindo-se o Sindicato na necessidade de apelar à Justiça do Trabalho. Todo esse ritual, com avanços e recuos, ataques e cavalheirismos, fazia parte das negociações, como vimos e bem lembrou Larissa Rosa Corrêa:

[P]rimeiramente, costumava-se realizar diversas tentativas de conciliação, intermediadas pela Delegacia Regional do Trabalho – DRT. Caso não houvesse acordo, os sindicatos dos trabalhadores convocavam uma Assembleia Geral para

---

<sup>16</sup> Para todo esse parágrafo: Livro de Atas, 18/09/1956.

<sup>17</sup> Livro de Atas 3, 06/10/1956.

<sup>18</sup> Livro de Atas 3, 23/10/1956.

<sup>19</sup> Livro de Atas 3, 22/11/1956.

decidir se iriam recorrer à JT. Se nenhum acordo fosse selado, a decisão ficava nas mãos do Tribunal.<sup>20</sup>

Em sintonia com essa prática, o Sindicato votou em assembleia geral extraordinária a instauração de um Dissídio Coletivo, visto que “não cabia mais a esta diretoria qualquer iniciativa para promover outra reunião no sentido de uma solução pacífica para as nossas reivindicações” e que “reconhecido o crescente aumento do custo de vida, que já em outubro de 1956 era patente, tornou-se praticamente insustentável após esses oito meses que se seguiram”.<sup>21</sup> Em relação à OSPA, o presidente do sindicato expôs o acordo obtido (o único, conforme mencionado na justificativa do próprio Dissídio):

Considerando que a citada OSPA foi criada e vive com o único sentido no aprimoramento cultural de nossa junta; considerando NÃO se tratar de estabelecimento comercial e sim de uma organização eminentemente social subvencionada em partes pela Prefeitura Municipal, Governo do Estado e Governo Fiscal; considerando ainda, que da reunião que participamos tomamos conhecimento do real emprego total da verba em ordenados e proveitos dos empregados, sugerimos que aquela Diretoria promovesse um reajuste de acordo com uma tabela que apresentamos, a fim de que fossem eliminados certos desajustes entre as várias categorias de empregados. E, é de ser declarado, que fomos plenamente entendidos em nossas reivindicações, conforme ofício compromisso em meu poder, assinado pelo sr. dr. Moysés Velinho, digníssimo presidente daquela organização, o qual comprometeu-se a promover o reajuste pleiteado a vigorar a 1º de março de 1957.<sup>22</sup>

Examinemos, agora, a ação judicial propriamente dita.

#### *Primeiro Ato — 31 de julho de 1957*

Lembremos que, ao contrário das ações individuais, em que o músico pleiteava seus direitos através da representação do Sindicato, nos dissídios coletivos é o próprio Sindicato que ajuíza a ação contra uma ou mais empresas (ou contra um sindicato patronal) – o nome dos músicos envolvidos não foi mencionado, portanto, apenas o nome das empresas reclamadas. Também é interessante prestar atenção na forma das petições iniciais, conforme recomendado por Droppa, pois elas, “apesar de serem documentos obrigatórios para o processo, buscavam imprimir a visão da classe, com o objetivo de demonstrar o poder de mobilização e as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores em seu cotidiano”.<sup>23</sup> Tudo isso foi feito, como vimos: foram mencionadas as negociações infrutíferas, a impossibilidade de sustento, a espiral inflacionária. Também foi mencionado o fato de o sindicato ser

---

<sup>20</sup> CORRÊA, Larissa Rosa. **Trabalhadores têxteis e metalúrgicos a caminho da Justiça do Trabalho: leis e direitos na cidade de São Paulo, 1953 a 1964.** 243 fls. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2007, p. 31.

<sup>21</sup> Livro de Atas 3, 23/05/1957.

<sup>22</sup> Livro de Atas 3, 23/05/1957. Ênfases do original.

<sup>23</sup> DROPPA, op. cit., p. 126.

reconhecido pelo Ministério do Trabalho, provavelmente no intuito de demonstrar que tinha “conhecimento da lógica do sistema legal” há tempos, e o fato de possuir sede própria – Droppa lembrou que sindicatos que funcionavam no mesmo espaço de outras entidades eram menos expressivos e talvez existissem apenas formalmente.<sup>24</sup> Assim, tentava-se demonstrar a tradição sindical da categoria, com uma trajetória de 22 anos à época, bem como sua legitimidade em relação às conquistas da Justiça do Trabalho.

De resto, o requerimento do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre pleiteou um “aumento geral sobre os salários atuais” dos sindicalizados nas bases e condições seguintes: “a) 40%, se concedido por acordo e imediatamente; b) 50%, se concedido por acordo, mas não de imediato; c) 60%, se concedido por decisão desse C. Tribunal”. Para tal, solicitou a notificação das empresas envolvidas para a audiência conciliatória.

Na “Relação das Entidades e Empresas a serem notificadas”, constavam 26 nomes: Cotillon Clube, Côte D’Azur, American Boite, Boite Marabá, Dancing Maipú, Dancing Tropical, Dancing Cometa, Riviera Bar, Hotel Umbú, Mi Ranchito, Indiana Bar, Chanteclair, Dancing O.K., Castelo Rosado, Boite Big-Ben, Bar Ao Fausto, Mil e Uma Noites, Dancing Chacrinha, Rádio Sociedade Gaúcha, Rádio Farroupilha, Rádio Itaí, Orquestra Sinfônica, Castelo Branco, Amigo Velho, Boite Bolevar e Boite Paris. Anexou-se a esta lista a ata da sessão extraordinária em que foi aprovada a proposta de dissídio coletivo, o instrumento de procuração, 26 vias do pedido em questão, bem como dados do Departamento Estadual de Estatística em relação ao aumento do custo de vida entre janeiro de 1948 e dezembro de 1955 (165,98%) e entre maio de 1955 e julho de 1956 (50,87%). Segundo Nauber Gavski da Silva, “apesar da ampla desconfiança das partes envolvidas”, foi muito comum, no período entre 1942 e 1966, “tanto patrões como trabalhadores busca[rem] valer-se das estatísticas disponíveis para ‘provar’ seus pontos de vista na busca pelo que consideravam seus direitos”.<sup>25</sup> Nesse sentido, o sindicato em tela mostrou-se em sintonia com a prática dos demais sindicatos do período de juntar provas concretas sobre o aumento do custo de vida produzidas por um órgão oficial.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> DROPPA, op. cit., p. 147.

<sup>25</sup> GAVSKI DA SILVA, op. cit., 208.

<sup>26</sup> Sobre o citado Departamento Estadual de Estatística do Estado do Rio Grande do Sul (DEE/RS), principalmente no que tange ao uso feito pelos magistrados da Justiça do Trabalho no estado dos dados fornecidos por essa “entidade responsável pela análise e divulgação de dados oficiais sobre a estatística gaúcha, conveniada ao Instituto Federal (IBGE)”, ver GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 188 e ss.

Aberta a audiência de instrução e conciliação do dissídio no Tribunal Regional do Trabalho da 4ª Região (presidido pelo juiz em exercício Jorge Surreaux),<sup>27</sup> o advogado da Rádio Sociedade Gaúcha, Edgar Vargas Serra, “declarou que não se encontra nos autos o edital de convocação para a assembleia do Sindicato”, irregularidade a que o procurador do sindicato, Dr. Pascoal Serrano Baldino, “prontificou-se a sanar imediatamente, solicitando o prazo de 48 horas”. A seguir, o dr. Talaia O’Donnell, procurador da Rádio Sociedade Farrroupilha, contestou o dissídio e solicitou “a juntada das razões respectivas, nas quais argui uma exceção de incompetência e uma preliminar de nulidade por não ter sido feita a ata declaratória negativa da primeira convocação”. Os dois representantes dos empregadores começaram pelo aspecto formal do dissídio, portanto, como costumava acontecer. Nauber Gavski da Silva, em seu estudo sobre os dissídios coletivos ajuizados em Porto Alegre entre 1942 e 1966, destacou essa estratégia dos patrões, que consistia em “deslegitimar o poder julgador da Justiça do Trabalho, ou a forma de realização das assembleias de trabalhadores”.<sup>28</sup> O advogado do Sindicato, porém, “exibiu um recorte da *Folha da Tarde* que, segundo informou, [era] de 20 de maio do corrente ano, prometendo juntar aos autos dentro do prazo já deferido a folha inteira da publicação, a fim de demonstrar que realmente a publicação foi feita no dia alegado”. Além disso, contestou a alegada incompetência da Justiça do Trabalho para julgar aquele requerimento, bem como a nulidade arguida, “visto que as determinações legais foram todas observadas, nada havendo a ser suprido, além naturalmente do edital de convocação que já foi apresentado e que será juntado aos outros dentro do prazo concedido”.

A seguir, o sr. Mário F. Quaresma, representante do Dancing Maipú, disse que ao longo daquele ano haviam ocorrido vários aumentos, sendo por isso impossível o “pleiteado na inicial, mesmo porque os músicos de boate e dancing apenas exercem biscates, eis que têm outras funções ordinárias”. Com isso, queria dizer que o trabalho que desenvolviam no dancing era avulso e que tinham outros empregos regulares, ao que tudo indica. O presidente do tribunal, tomando a palavra, não contrapôs a sugestão de que os serviços prestados pelos sindicalizados fossem eventuais e não regulares, limitando-se à seguinte proposta: “um aumento salarial de 20% sobre os quantitativos pagos em 1º de janeiro do corrente ano, compensados os aumentos posteriores, ficando o aumento em causa condicionado a cláusulas que constituem jurisprudência do Tribunal desta Região”. Uma nova audiência foi marcada

---

<sup>27</sup> Note-se que em dissídios coletivos as reivindicações eram encaminhadas diretamente ao tribunal de segunda instância. Aqui, o TRT da 4ª Região.

<sup>28</sup> GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 57.

para dali a quinze dias, a fim de que todos pudessem se manifestar sobre a proposta da presidência ou para a apresentação de contrapropostas.

Antes da nova audiência, é preciso mencionar que uma sessão extraordinária da diretoria do Sindicato registrou em ata, no dia 30 de agosto de 1957, o recebimento de uma proposta de acordo por parte da Rádio Sociedade Gaúcha, uma das envolvidas no processo. A empresa ofereceu um aumento de 20% nos salários de seus músicos e a retirada de seu nome do dissídio, proposta que não foi aceita. Era comum haver entre as partes acordos extrajudiciais, que poderiam ser a seguir homologados pela JT. O aumento sugerido pela empresa era mais baixo que o pretendido pelo sindicato, que pode ter preferido continuar com a ação para conseguir um aumento mais significativo aos seus associados. De fato, Alisson Droppa observou que “Mais de 85% dos dissídios coletivos com efetivo julgamento foram considerados procedentes em parte pelo judiciário, *com a tendência de um aumento salarial mais benéfico aos trabalhadores em comparação com aqueles que terminaram em acordo*”.<sup>29</sup>

#### *Terceiro Ato — 2 de setembro de 1957*

Com a abertura da audiência de prosseguimento da instrução, dessa vez sob a presidência do juiz Dilermando Xavier Porto, observou-se a impossibilidade de uma conciliação, passando-se, então, à “fase instrutória” do processo, em que o primeiro a ser inquirido foi o presidente do Sindicato, Ivo Arnoldi. Segundo ele, a categoria profissional representada por seu Sindicato contava com mais de quinhentos componentes, entre sindicalizados e não sindicalizados. Destes, estimava em cerca de quatrocentos os músicos sindicalizados, dos quais 107 haviam comparecido à convocação da entidade. A proporção de 80% de músicos sindicalizados me parece altíssima, mas não dispus de dados suficientes para comparar esse número com o de outros anos, ou com censos e estatísticas que o confirmem ou neguem. Cito-o, de todo modo, porque quantificações do tipo são raríssimas e, mesmo que o número venha da própria parte interessada, é um indicativo da representatividade que essa queria demonstrar. Tanto que o presidente do sindicato, Ivo Arnoldi, no discurso de despedida de seu mandato, em setembro de 1958, lembrou que “ao assumir a presidência deste Sindicato, encontrou em seu quadro 97 sócios e hoje entregava a mesma com o número de 480 associados”.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> DROPPA, op. cit., p. 63. Ênfase minha.

<sup>30</sup> Livro de Atas 3, 03/09/1958. Observo, além disso, que apesar de dispor para a presente tese de dados do próprio sindicato, como os já citados livros de Registros de Sócios e Registro de Mensalidades, não foi possível chegar a um número de sócios por mês ou por ano. Precisei limitar-me a um número total de inscritos entre os anos de 1935 e 1960.

A seguir, Arnoldi emendou um pequeno depoimento que transcrevo na íntegra, dada a relevância em relação ao que vem sendo dito nesta tese – além de podermos ver como se dava o trabalho dos músicos (revezamento de orquestras, por exemplo), tem-se outra confirmação da necessidade de biprofissionalismo ou multiemprego nessa área de atuação:

[...] nas estações de rádio, em Porto Alegre, a Rádio Gaúcha é a que paga melhor, sendo que a Rádio Itaipó nem o salário mínimo paga; que informa que a média de salários que percebem os que trabalham em “dancing” e “boites” se equivale ao que paga a evocada Rádio Gaúcha; que explica que nas “boites” e “dancings” geralmente há duas orquestras que se quarteiam mais ou menos em número de horas de trabalho, dividindo ao meio o número de seis e que não está bem informado quanto ao tempo efetivo da Rádio Gaúcha, dado que dentro do mesmo prazo há os ensaios e as audições; que realmente *os músicos que trabalham em emissoras exercitam atividade em outros conjuntos e até mesmo em outras atividades estranhas ao seu metiê*, pelo fato mesmo do que pontilhou atrás de baixos salários.<sup>31</sup>

Logo depois desse depoimento, o advogado do Sindicato requereu um “levantamento do alarmante preço cobrado pelas boates e pelos dancings nas bebidas e demais consumações, máximo depois que vieram a saber da propositura do presente dissídio, ou melhor [...] antes mesmo da evocada propositura, em dezembro de 1956”. Outro advogado, o representante da Rádio Gaúcha, requereu por sua vez uma “perícia contábil”. O juiz presidente e todos os presentes concordaram com as propostas e o sr. Wilson Lacchini, contador, foi designado para proceder às duas perícias. Pedidos de perícia realizadas por contadores (e também economistas), que deveriam responder a questões formuladas por cada uma das partes em litígio, eram muito comuns nos processos de dissídio coletivo instaurados na JT,<sup>32</sup> e nesse aspecto também o Sindicato dos Músicos demonstrava seu conhecimento dos ritos processuais.<sup>33</sup>

#### *Quarto Ato — 24 de setembro de 1957*

O laudo anexado ao processo apresentou, por meio de perguntas e respostas, os quesitos formulados pela suscitada (a Rádio Sociedade Gaúcha e demais empresas) e aqueles elaborados pelo suscitante (o Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre). Em termos gerais, as perguntas propostas pela suscitada foram feitas no sentido de mostrar que

---

<sup>31</sup> Ênfase minha.

<sup>32</sup> Gavski da Silva (op. cit.) analisa as perícias de todos os dissídios coletivos de Porto Alegre entre 1942 e 1966 preservados no Memorial da Justiça do Trabalho. Ver sobretudo seu Capítulo 4 (Salário Mínimo: poder de compra e controle social). O historiador chama a atenção para o fato de as perícias realizadas nas empresas geralmente terem sido preservadas nas microfilmagens dos processos, ao contrário de todas as provas apresentadas pelas partes, que simplesmente foram descartadas.

<sup>33</sup> O fato de “ambas as partes elabora[rem] uma série de perguntas com o objetivo de orientar a investigação” fazia parte do “rito processual” da Justiça do Trabalho, segundo Larissa Rosa Corrêa, op. cit., p. 29.

seus investimentos em publicidade continuavam os mesmos e que ela se encontrava em débito para com o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes, para com a Delegacia Regional de Imposto de Renda e para com o aluguel do imóvel que ocupava à Av. Borges de Medeiros. Também houve perguntas sobre os salários pagos aos músicos da empresa e sobre o tempo de trabalho efetivamente desenvolvido dentro da jornada diária, mas muitas das respostas foram dadas em folhas anexas que infelizmente não foram preservadas quando da microfilmagem do processo.<sup>34</sup>

As perguntas do suscitante, por sua vez, foram feitas no sentido de tentar mostrar que as empresas vinham aumentando o preço de seus serviços (anúncios e mercadorias). O perito, porém, respondeu negativamente a essas indagações. O Sindicato tentou levar o perito a chegar a um número percentual do aumento observado nos gastos das empresas com serviços, como se tentasse produzir outros dados estatísticos para consolidar seus argumentos – prática aliás observada por Gavski da Silva em certos dissídios coletivos da época –,<sup>35</sup> mas chocou-se com a impossibilidade pericial de responder à pergunta, visto a maioria das empresas (com exceção de Rádio Gaúcha, Rádio Farroupilha, Rádio Itai e Cotillon Club) não fazer registros contábeis, apenas manter escrita fiscal de suas finanças.

Em relação à pergunta sobre os salários recebidos pelos músicos a partir do ano de 1954, é interessante reproduzir a resposta do perito:

Rádio Sociedade Gaúcha:

Julho 1954 – 11 pessoas – Cr\$ 25.600,00 – Cr\$ 2.327,00 per capita

Julho 1955 – 14 pessoas – Cr\$ 36.600,00 – Cr\$ 2.614,00 per capita – aum. 12%

Julho 1956 – 26 pessoas – Cr\$ 100.200,00 – Cr\$ 3.853,00 per capita – aum. 9%

Julho 1957 – 31 pessoas – Cr\$ 127.600,00 – Cr\$ 3.981,00 per capita – aum. 1%

Rádio Farroupilha:

Julho 1954 – 42 pessoas – Cr\$ 124.200,00 – Cr\$ 2.957,00 per capita

Julho 1955 – 44 pessoas – Cr\$ 136.500,00 – Cr\$ 3.377,00 per capita – aum. 15%

Julho 1956 – 49 pessoas – Cr\$ 191.200,00 – Cr\$ 3.902,00 per capita – aum. 17%

Julho 1957 – 52 pessoas – Cr\$ 239.800,00 – Cr\$ 4.611,50 per capita – aum. 18%

Na Rádio Itai:

Não havendo folhas de pagamento específicas, não pôde este Perito determinar se houve ou não aumento salarial aos músicos de 54 a 57. O sistema é o de pagamento por serviços prestados, por isso que não há contratos de trabalho com músicos fixos. O único contrato que há é com o sr. Aldo Braga, para manter um regional de 5 figuras, por sua única e exclusiva responsabilidade.

No Cotillon Club:

---

<sup>34</sup> Vale observar que teria sido um ganho enorme para esta pesquisa dispor do mencionado “demonstrativo da Relação de Músicos, com suas funções e respectivos horários de trabalho, devidamente especificados” e da “cópia autêntica das folhas de pagamentos dos meses citados” referidos pelos autos.

<sup>35</sup> “Houve momentos em que [os sindicatos de trabalhadores e seus advogados] chegaram a elaborar as próprias estatísticas como se pudessem ser consideradas provas válidas pelos tribunais, como forma de pressão por aumentos salariais acima do medido por órgãos oficiais” (GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 193 e ss.).

Encontrou este Perito a mesma situação, com um único contrato, com um pianista.

No Restaurante Umbú:

Continuamos encontrando o mesmo sistema, onde há um contrato com o sr. Francisco Salles Coelho, comprometendo-se em manter um conjunto orquestral de 3 figuras, por sua responsabilidade.

Nas demais empresas suscitadas:

Não encontrou este Perito quaisquer elementos que lhe possibilitassem a determinação de pagamentos a músicos, por isso que não mantém serviço contábil organizado, e, mesmo consoante informações das pessoas responsáveis, o sistema é o de pagamento diário, a dizer, ao fim de cada jornada de serviço é pago ao músico responsável pelo conjunto o valor ajustado. Indagado se tem havido algum aumento nesses serviços, foi este Perito informado que realmente, têm sido aumentados gradativamente os serviços que lhes vêm sendo prestado por esta forma, não podendo os mesmos declararem os valores exatos destes aumentos.

Em primeiro lugar, nota-se que o número de músicos aumentou consideravelmente nas duas principais emissoras de rádio da cidade, o que coincide com o crescimento do setor, quando a quantidade de estações subiu de 39 para 83,<sup>36</sup> num mercado em que “Farroupilha e Gaúcha [...] vão se digladiar, do início da década de 50 até meados dos anos 60, pelo primeiro lugar na preferência do grande público”.<sup>37</sup> As duas empresas, aliás, eram as únicas envolvidas no dissídio que empregavam músicos com contratos de trabalho, como vimos acima. As demais, sem contratos, pagavam por serviço prestado, ao fim do dia. A precariedade que reveste esse tipo de trabalho talvez não possa ser mensurada, mas devemos ter em mente as diferenças que existem entre o emprego permanente e o intermitente (ver Capítulo 2).

Quanto aos valores nominais dos salários informados pelo perito, podemos aprofundar algumas questões graças ao estudo de Nauber Gavski da Silva sobre o poder de compra dos salários mínimos em Porto Alegre entre 1940 e 1968.<sup>38</sup> Para ele, “Se é possível atribuir uma característica salarial geral ao período, poderíamos afirmar que a norma entre os/as trabalhadores/as de Porto Alegre desde o fim dos anos 1930 ao fim dos anos 1960 era a de receberem salários na faixa entre 1 e 2 salários mínimos, com grande presença de grupos vinculados ao patamar mais baixo (pelo menos um terço do total)”.<sup>39</sup> Os salários dos músicos de rádio estavam de fato nessa faixa. Nos anos de 1954 e 1955, o salário mínimo foi de Cr\$ 1.800,00. Em 1956 e 1957, foi de Cr\$ 3.100,00. Ou seja, os músicos da Gaúcha ganharam, entre 1954 e 1957, 1,29, 1,45, 1,24 e 1,28 salários mínimos. Os da Farroupilha, no mesmo período, 1,64, 1,87, 1,25 e 1,48 salários mínimos. Gavski da Silva também observou que “a ampla proximidade dos salários em geral em relação ao mínimo fazia com que uma enorme

---

<sup>36</sup> Cf. FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio e capitalismo no Rio Grande do Sul**: as emissoras comerciais e suas estratégias de programação na segunda metade do século 20. Canoas: Ed. ULBRA, 2007, p. 27.

<sup>37</sup> Ibid., p. 28.

<sup>38</sup> GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 209 e ss.

<sup>39</sup> Ibid., p. 237.

parte do esforço das lideranças operárias fosse, em particular a partir dos anos 1950, quando ele voltou a ser reajustado, no sentido de afastar seus sócios e sócias o máximo possível daquele salário básico, pois, como sabemos, ele jamais atingiu o patamar minimamente necessário para dar conta do custo das condições de vida previstas nas Constituições”.<sup>40</sup> Em 1957, ao ajuizar um pedido de aumento de 40% a 60%, o sindicato procurou conseguir, ao menos para os músicos das rádios Gaúcha e da Farroupilha, salários entre 1,79 e 2,05 maiores que o mínimo para a primeira e entre 2,08 e 2,38 para a segunda.

Apesar da evolução dos salários ao longo dos anos, observada no laudo pericial, os músicos ganhavam proporcionalmente menos nos dois últimos anos em questão se considerarmos a relação ao mínimo. A principal quebra ocorreu entre 1955 e 1956, e os piores valores proporcionais ao mínimo se deram entre 1956 e 1957. Talvez essas mudanças, que os envolvidos devem ter sentido no bolso, tenham motivado (mesmo que sem a posse desses dados) a reivindicação da categoria. E isso apesar de viverem, segundo Gavski da Silva, o “melhor momento histórico do poder de compra do salário mínimo em Porto Alegre” – que, na prática, não era tão melhor assim, dado que as lideranças sindicais justamente tentavam demonstrar “a insuficiência do seu valor para dar conta de todos os gastos de uma vida cada vez mais complexa e com mais exigências”.<sup>41</sup> É interessante notar, ademais, que um ótimo argumento passou despercebido pelo advogado do Sindicato dos Músicos. Utilizado pela primeira vez no ano de 1956, quando o salário mínimo passou de Cr\$ 1.800,00 para Cr\$ 3.100,00, foi formulado pelo advogado do sindicato dos metalúrgicos num dissídio coletivo contra o patronato, baseado “fundamentalmente na distinção entre salário nominal e salário real e na impossibilidade de redução salarial segundo a CLT (artigo 468)”.<sup>42</sup> Sua tese relacionava-se à hierarquia salarial existente nessa categoria profissional: com o novo patamar de 1956, todos passaram a ganhar a mesma coisa, independente da função, o que acabava com a hierarquia salarial e com o salário real contratual. É fácil perceber que, mesmo entre os músicos, onde uma hierarquia do tipo não foi mencionada no laudo pericial, “efetivamente o salário real perdia poder de compra com o avanço da inflação”.<sup>43</sup> O advogado do sindicato poderia ter argumentado, portanto, que sequer a proporção anterior à mudança do mínimo (em que os músicos da Farroupilha, por exemplo, chegaram a ganhar 1,87 salários mínimos) havia sido mantida. Se este tivesse sido o caso, em vez dos Cr\$ 4.611,50 que passaram a receber em

---

<sup>40</sup> GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 237.

<sup>41</sup> Ibid., p. 297.

<sup>42</sup> Ibid., p. 312.

<sup>43</sup> Ibid.

1957, deveriam ter recebido Cr\$ 5.797,00 – ou seja, 25% a mais do que ganhavam. Note-se que nem o presidente do tribunal havia percebido essa discrepância, tendo sugerido um aumento salarial de 20% na audiência de instrução – “a brilhante estratégia” do advogado dos metalúrgicos em 1956, que invocou a diferença entre salário nominal e salário real, segundo Gavksi da Silva de fato “curiosamente pouco foi utilizada em todo o período aqui estudado, sendo repetida apenas [...] já depois do Golpe de 1964”.<sup>44</sup>

#### *Quinto Ato — 1º de outubro de 1957*

Audiência adiada para o dia 8 de outubro, em virtude de “irregularidade de notificação”. Mesmo assim, o advogado da Rádio Gaúcha requereu que o perito fosse a juízo para dar esclarecimentos sobre o laudo, sendo o requerimento deferido pelo presidente.

#### *Sexto Ato — 8 de outubro de 1957*

O perito retificou o laudo apresentado, onde em dado momento crucial para o que se estava querendo provar a palavra “não” deveria ter sido substituída pela palavra “sim”. Para evitar confusões, deixou claro que “economicamente, ela [a suscitada] não está capacitada para enfrentar um aumento salarial”.

O advogado do suscitante, por sua vez, pediu que a OSPA fosse excluída da ação, pois vinha “pagando a contento os seus empregados e só mesmo por um lapso poderia ser incluída nos efeitos do presente dissídio”.

Já o advogado do Hotel Umbú pediu a exclusão de seu cliente, “em cujos quadros eventualmente atua às horas de refeição um conjunto orquestral e isso o faz com fundamento ainda em um aresto deste Tribunal, n. 1092/56, em que se decidiu que orquestras atuantes deste feitio não fixam situação ao feitio propriamente de contrato de trabalho”. Infelizmente, não foi encontrado no Memorial da Justiça do Trabalho nenhum acórdão com este número para que pudéssemos acompanhar as razões invocadas pelo advogado da empresa. Mas o uso da palavra “eventualmente” para se referir ao trabalho do conjunto orquestral leva a crer que se tentava considerar os músicos como diaristas.

Após mais algumas manifestações e recapitulações, o presidente do tribunal declarou encerrada a fase judicante e marcou o prazo para as “razões finais”.

---

<sup>44</sup> GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 313.

*Sétimo Ato — 18 de outubro de 1957*

Antes das ditas “razões finais”, um parecer do Procurador do Trabalho da 4ª Região, Telmo Silva Pacheco, foi anexado ao processo. A autoridade recapitulou as várias informações apuradas até então, rejeitou a exceção de incompetência suscitada pela Rádio Farroupilha e propôs um reajuste de 30% dos salários – maior do que aquele formulado pelo presidente do tribunal, que havia falado em 20%, portanto, e maior que os 25% que tornariam o salário de 1957 (dos músicos da Farroupilha) equivalente ao de 1955. Além disso, propôs a exclusão da Rádio Sociedade Gaúcha dessa sentença, pois seria a única que “não se encontra em condições de arcar com qualquer aumento”, lembrando a justa retribuição preconizada pelo artigo 766 da CLT.<sup>45</sup>

*Oitavo Ato — 13 de novembro de 1957*

O acórdão dos juízes do TRT da 4ª Região recapitulou, em quatro páginas, a configuração do dissídio até o momento, desde a lembrança de que muitos empregadores consideravam seus músicos apenas “biscateiros” até o real superávit da Rádio Sociedade Gaúcha, ao contrário do parecer do Procurador Telmo Silva Pacheco. Também se mencionou o fato de que à categoria representada pelo sindicato requerente exigia-se “apresentação no trajar”<sup>46</sup> e que o serviço do músico em geral era “prestado em horários que se estendem noite adentro”. Por fim, o acórdão decidiu:

- 1) rejeitar a exceção de incompetência;
- 2) rejeitar a nulidade por inobservância de convocação;
- 3) homologar a exclusão da OSPA, requerida pelo próprio Sindicato;
- 4) rejeitar o pedido de exclusão do Restaurante Umbú, por ser “de todo inoperante no caso em tela”;
- 5) excluir dos efeitos do dissídio todos os contratos de trabalho de tempo certo e determinado;
- 6) rejeitar a exclusão da Rádio Sociedade Gaúcha, pois a alegada incapacidade ou falta de justa retribuição financeira sugerida pelo laudo pericial havia sido refutada pelo exame do balanço social da empresa para o ano de 1956, do demonstrativo de “Lucros e Perdas” e dos demais “elementos contábeis” anexados ao processo;

---

<sup>45</sup> Art. 766 – Nos dissídios sobre estipulação de salários, serão estabelecidas condições que, assegurando justos salários aos trabalhadores, permitam também justa retribuição às empresas interessadas.

<sup>46</sup> Os músicos em geral se apresentam de terno, ou smoking, o que envolve gastos elevados com vestimentas, que precisam ser variadas. Esse ponto voltará a ser abordado no dissídio seguinte, de 1962, onde será melhor explorado pelos músicos.

7) agasalhar [sic] em parte o dissídio, atribuindo um aumento de 30% sobre os salários a partir de setembro de 1956 (o que equivaleria a Cr\$ 930,00), principalmente devido ao aumento do custo de vida;

8) condenar a Rádio Sociedade Gaúcha a pagar metade do valor da perícia, e as demais empresas a pagar a outra metade.

As duas decisões que saltam aos olhos são as que coloquei sob os números 5 e 7. Na última, chama atenção o fato dos 30% concedidos (ou Cr\$ 930,00) referirem-se a um aumento sobre o valor do salário mínimo (na época, Cr\$ 3.100,00), ao contrário daquilo que os músicos haviam solicitado na petição inicial (“aumento geral sobre os salários *atuais*”).<sup>47</sup> Assim, os músicos da Farroupilha passariam a ganhar 1,78 salários mínimos e os da Gaúcha, 1,58 – o ganho proporcional seria apenas dos empregados da Gaúcha, portanto (que em 1955 ganhavam 1,45 salários mínimos, ao contrário dos da Farroupilha, que ganhavam 1,87 salários em 1955, ano mais vantajoso para a categoria, como vimos).

A decisão que chamei de número 5, que excluía os trabalhadores com contratos de trabalho por tempo determinado, interessa por referir-se justamente ao mesmo tipo de músico que, anos antes, ajuizara ações individuais na JT (todos os processos analisados no Capítulo 3). A questão não foi resolvida de maneira muito pacífica, tendo sido decidida pelo voto de desempate do Presidente, vencidos os Juízes Relator e Revisor. O voto vencido do juiz revisor, Carlos Alberto Barata Silva, presente nos autos, demonstra o grau de debate que o tema suscitou:

O argumento de que os empregados contratados por tempo certo tinham, ao contratar, pleno conhecimento do salário que receberiam durante todo o contrato, não pode prevalecer. Se prevalente o raciocínio, teríamos que negar a manifestação de vontade do empregado contratado sem prazo, no que respeita a fixação da cláusula salarial. Ocorre, também, que, se vingar o entendimento deste Tribunal, as majorações decorrentes da alegação do salário mínimo igualmente não atingirão os contratos a termo, já que o fundamento de tal majoração é o mesmo dos aumentos concedidos em dissídio coletivo, isto é, a elevação do custo de vida.

Ocorre, finalmente, que, tanto para os empregados contratados a termo como para os contratos sem prazo, o encarecimento do custo de vida opera seus efeitos. Consagrar a impossibilidade da intervenção estatal no que se refere a salários nos contratos a termo seria o mesmo que deixar sem qualquer proteção os empregados contratados em tais condições que, como se sabe, constituem a imensa maioria em várias categorias profissionais, tais como músicos, os empregados em frigoríficos, os empregados em construção civil etc., para os quais, por milagre, o encarecimento do custo de vida não teria consequência.

A verdade é que, juridicamente, a intervenção estatal em matéria de salário, seja através da fixação do salário mínimo, seja através do aumento geral decretado pela sentença normativa ou mesmo acordado entre as categorias pela convenção coletiva, deverá operar efeitos para todos os empregados, eis que o seu fundamento é sempre o mesmo: o equilíbrio entre o salário e o custo de vida.

---

<sup>47</sup> Ênfase minha.

Em ambos os tipos de contratos os empregados manifestam expressamente sua aceitação à cláusula salarial convencionada. Isso, porém, não impede que o Estado, através de seus órgãos competentes, interfira sempre que necessário no sentido de reajustar os salários às reais necessidades do trabalhador. É afinal a intervenção aceita pela doutrina e consubstanciada em copiosa legislação que nada mais fez que restringir sempre, mais e mais, a vontade das partes no contrato com vistas ao interesse coletivo e justamente para contrabalançar a desigualdade econômica das mesmas.

Sobretudo, na categoria profissional em dissídio, a distinção não tem razão de ser. Melhor seria que se negasse, então, qualquer aumento do que dissimular a negativa pela exclusão, senão da totalidade, pelo menos da imensa maioria dos componentes da categoria profissional.

O juiz, portanto, argumentou a favor do alcance da Justiça do Trabalho e de seu poder normativo, lembrando que esse deveria sempre ser estendido a todos os empregados, inclusive aos com contratos por tempo determinado. Estranhamente, teve voto vencido. De resto, apesar de não termos tido acesso aos contratos de trabalho dos músicos envolvidos no presente dissídio, a avaliação do juiz revisor, de que a imensa maioria dos componentes da categoria profissional era formada por músicos com contratos de trabalho por tempo determinado (como os músicos do capítulo anterior, aliás), foi bastante exata, como veremos a seguir.

No que diz respeito à reação do Sindicato à decisão do TRT, essa foi saudada na ata da sessão de assembleia geral de 22 de novembro de 1957 com um “voto de louvor ao Exmo. Sr. Relator”. Registrou-se também que “apesar de alguns interessados terem solicitado a exclusão, o Dissídio tinha sido vencido na base de 30%”. Não sabemos o que teria motivado essa solicitação de exclusão (medo de represália? descrença na causa?). Certo é que, para os presentes, era momento de comemorar a vitória e, aproveitando o dia, de Santa Cecília, o presidente do sindicato convidou “os presentes para, após a sessão, tomarem um copo de líquido e sanduíche em comemoração à data da padroeira [dos músicos]”.<sup>48</sup>

A empolgação não se manteve, no entanto. Pouco menos de duas semanas depois, em 5 de dezembro de 1957, o presidente do sindicato propôs uma nova discussão do resultado do dissídio, apresentando a todos as “condições inseridas no acordo”, que isentavam os empregadores de promoverem o aumento aos profissionais que estivessem atuando sob contrato por prazo determinado. A proposta do presidente, “em combinação com o sr. dr. Pasqual Serrano Baldino, advogado de nossa causa”, assim, foi a de tentar “vencer a decisão daquele Egrégio Tribunal”, visto que era “bastante cambiante a situação da maioria dos músicos em serviço nas estações radiofônicas, as quais, embora com estabilidade na firma onde trabalham, costumam renovar contrato periodicamente”. Ou seja, os músicos dependiam

---

<sup>48</sup> Livro de Atas 3, 22/11/1957.

de contratos por tempo determinado, sujeitos a interstícios de desemprego. A situação de fins da década de 1950, portanto, era bastante semelhante à dos anos 1940 – ao menos dos casos analisados no capítulo anterior, que sempre trataram de questões em torno da renovação de contratos por tempo determinado. Em 1957, segundo o Sindicato dos Músicos, o aumento concedido pela JT justamente excluía a “quase totalidade dos profissionais em serviço na Rádio Gaúcha”, por exemplo, que tinham contrato em vigor assinado em julho de 1956, ou seja, “dezesseis meses vencido, com salário baseado na paga média anterior à última elevação do salário mínimo, cujos contratos somente vencerão em julho de 1958 (dois anos de duração)”.<sup>49</sup>

#### *Nono Ato — 1º de fevereiro de 1958*

O dissídio chegou ao TST no início do ano seguinte, em 1º de fevereiro, data do parecer do procurador João Martins Luz. Segundo esse, recorreram o Sindicato e a Rádio Farroupilha, e foram recorridos “os mesmos e a Rádio Sociedade Gaúcha”. As demais empresas concordaram com a “veneranda decisão”.

No recurso da empresa, mais uma vez alegou-se a “incompetência do Sindicato Requerente para suscitar dissídio”, pois a entidade sindical a fazê-lo deveria ser a “dos trabalhadores em empresas de radiodifusão” – que, no entanto, segundo o que pude apurar, só seria criada em Porto Alegre em julho de 1962, sob o nome de Sindicato dos Trabalhadores em Empresas de Radiodifusão e Televisão do Rio Grande do Sul.<sup>50</sup> Para o procurador, a preliminar era improcedente, pois, entre outros motivos, a própria empresa reconhecia o Sindicato dos Músicos ao pagar o respectivo imposto sindical. Quanto ao mérito, a empresa também recorreu do aumento de 30%, alegando que a alta do custo de vida não era comprovada pelos autos.

O Sindicato, por sua vez, recorreu em parte, pois era contra a exclusão dos músicos contratados por prazo determinado dos benefícios do dissídio, solicitando a extensão da majoração a todos os componentes da categoria profissional representada por ele. Para o procurador, se a discriminação do tribunal anterior fosse aceita, “poderia criar uma nova categoria de empregados imunes às decisões do Judiciário trabalhista, sobretudo as de caráter normativo, o que contrariaria a Lei e os principais objetivos da Legislação social, discriminando onde a Lei não discrimina”. Assim, ele não apoiava a decisão da instância

---

<sup>49</sup> Livro de Atas 3, 05/12/1957, para todas as citações do parágrafo.

<sup>50</sup> Cf. FERRARETTO (2007), op. cit., p. 111.

inferior, sendo a favor da extensão do aumento salarial a todos os componentes da categoria profissional.

De resto, o procurador assinalou que discordava em muitos pontos do “ilustre assessor econômico” (infelizmente, o laudo do Chefe da Assessoria Técnico-Econômico-contábil junto à Procuradoria Geral não foi preservado na microfilmagem do processo). João Martins Luz fez uma verdadeira defesa do crescimento do país, fazendo uma análise da conjuntura econômica dos anos em questão. Destacou, para tanto, sete pontos em que divergia do analista anterior:

a) não ficou comprovada a impossibilidade de nenhuma das empresas arcar com o ônus do aumento [...];

b) [...] não há justificativa para não se permitir o aumento de salário, levando-se em conta sobretudo o crescimento da renda nacional, na qual as conquistas sociais modernas exigem uma participação do setor trabalho na sua distribuição. E vale frisar que o Brasil vem se colocando em lugar de destaque internacionalmente no que importa ao crescimento dessa renda;

c) A Justiça Social exige que, no crescimento da renda empresarial o trabalho tenha uma participação crescente, juntamente com a mesma participação crescente dos empreendedores;

d) [...] é de estranhar a afirmativa de crise, pois os dados oficiais e os inquéritos dos órgãos técnicos não revelam esse fenômeno na economia brasileira, mas simples recesso setorial, aliás recesso este que não atinge o setor suscitado, largamente subvencionado, direta e indiretamente pelo Poder Público;

e) reputamos duvidosa a afirmativa de que a compressão de salários de forma indiscriminada seja proveitosa para a solução de crise, pois se esta houvesse, como declara a assessoria, as medidas próprias seriam, ao contrário, elevar-se os padrões de consumo através, inclusive, de aumentos salariais, para que o nível de investimentos continuasse constante;

f) não se compreende, também, que num processo econômico se queira sacrificar somente o setor trabalho, deixando aos empreendedores a liberdade de distribuir a renda a si próprios, pelos mais diversos processos;

g) [...] o Brasil está dando passos notáveis, seguros, na sua transição da economia primária (agrária, exportadora de matérias primas), para a secundária e terciária, de industrialização intensa, com a formação inclusive de indústrias de base, petróleo, siderurgia, eletricidade etc., o que desfaz totalmente a ideia, sequer, de crise. O que há sim, é um processo de franco desenvolvimento econômico, sob a liderança da indústria.

Seus argumentos são notáveis, principalmente no que tange à relação desigual entre empreendedores (livres) e trabalhadores (sacrificados). Difícil de avaliar, por outro lado, o motivo de tamanho empenho desenvolvimentista para demonstrar seu ponto – escreveu tudo isso para dizer que era a favor do aumento, com base na alta do custo de vida, e a favor da concessão a todos os componentes da categoria profissional, no fim das contas.

Entre esse parecer e o próximo passo do processo, que foi o julgamento por parte do TST, passaram-se três meses (de 1º de fevereiro de 1958 a 14 de maio de 1958). Nesse meio tempo, o Sindicato dos Músicos, perguntando-se sobre o andamento do dissídio, reuniu-se em sessão de diretoria em 11 de março. Nesse dia, o presidente sugeriu o envio de um telegrama

ao Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, pedindo “acompanhamento do processo” (não se conseguiu apurar se receberam resposta, mas é provável que sim). Logo a seguir, surpreendentemente, o presidente leu uma carta do advogado Pasqual Serrano Baldino (que vinha representando o sindicato junto à JT no dissídio em curso, como vimos) solicitando aumento de salário e, caso esse não fosse atendido, desobrigando-se “do compromisso com este Sindicato” – carta à qual o presidente respondeu dizendo que não tinha meios de conceder o aumento, agradecendo os serviços do advogado.<sup>51</sup> Soa estranho, ao se acompanhar um dissídio em que se requeria aumento salarial, ver o representante do sindicato justamente ser dispensado por solicitar aumento salarial. Apesar da ênfase do Procurador do Trabalho em afirmar a não existência de crise, note-se que o sindicato afirmava não ter recursos para remunerar seu advogado.

#### *Décimo Ato — 14 de maio de 1958*

Nesta data, os juízes do TST repassaram todo o processo e acordaram dar provimento, em parte, aos recursos. No que mais interessa a esta análise, o julgamento formulou duas decisões fundamentais (excetuadas, portanto, as questões preliminares). A primeira resolveu que o aumento concedido fosse de 15% (inferior aos 30% do TRT, portanto, e inferior inclusive à primeira proposta da primeira audiência de instrução do dissídio). A justificativa para essa porcentagem foi o fato de dissídios em São Paulo, Pelotas e Distrito Federal (não há menção às categorias profissionais envolvidas) terem sido concedidos aumentos de 18%, 15% e 15%, respectivamente, e também porque nada indicava que a alta do custo de vida em Porto Alegre tivesse sido de 30%.

Note-se que as “divergências em relação aos índices de aumento do custo de vida e de reajustes salariais a serem aplicados sobre os dissídios coletivos dariam muito discussão”, segundo Alisson Droppa, principalmente “ao longo dos anos seguintes a 1953”. Ao que parece, a questão foi “unificada apenas após 1965, quando o governo militar, dentro do plano de combate à inflação, estabeleceu tabelas de aumento salarial para o setor privado, o que na prática poderia limitar a atuação das cortes trabalhistas.”<sup>52</sup> Também podemos lembrar, conforme observado no capítulo anterior, que as interpretações de conflitos na JT podiam variar dependendo dos juízes envolvidos. Isso também acontecia em relação a dissídios coletivos. Alisson Droppa inclusive destacou que “os Tribunais divergiam, em muito, nas fórmulas adotadas para os julgamentos, e mesmo o TST não tinha um único posicionamento

---

<sup>51</sup> Livro de Atas 3, 11/03/1958.

<sup>52</sup> DROPPA, op. cit., p. 54.

em relação, por exemplo, aos índices de aumento do custo de vida”.<sup>53</sup> De resto, Gavski da Silva afirmou que “os debates sobre qual deve ser o patamar de reajuste (pela elevação do custo de vida ou um tanto a mais) é, ainda hoje, o tema central da luta de sindicatos na Justiça do Trabalho, embora haja relativamente menor debate sobre a legitimidade dos índices oficiais atuais”.<sup>54</sup>

A segunda decisão do TST resolveu que o aumento salarial deveria ser estendido aos empregados com contratos de prazo determinado. O acórdão enfatizou que o TST “não tem acolhido a exclusão, nos casos precedentes, considerando que o reajuste salarial se dá por força da superveniência contratual e observância da cláusula *rebus sic stantibus*”, que se refere ao princípio de que, presente uma situação imprevista, o contrato deve ser ajustado à nova realidade. Apesar da aparente simplicidade da decisão, essa deve ter suscitado debates aprofundados (a exemplo da argumentação do juiz Carlos Alberto Barata Silva a favor da extensão do reajuste a todos, que teve voto vencido na instância anterior), visto terem sido vencidos os votos de cinco ministros do TST: Júlio Barata, Caldeira Neto, Rômulo Cardim, Jonas Melo de Carvalho e Álvaro Ferreira da Costa. Dessa vez, as discussões não foram preservadas na microfilmagem dos autos, encerrando de maneira bastante abrupta a questão.

O que a microfilmagem nos revela, por outro lado, é que esse julgamento de 14 de maio de 1958 foi publicado no *Diário da Justiça* em 12 de junho de 1958 – quase um ano depois da abertura do dissídio (em 31 de julho de 1957). Meses depois, porém, em setembro de 1958, o presidente do sindicato, Ivo Arnoldi, no discurso de despedida de seu mandato, congratulou a todos pela vitória do dissídio (“apesar da apelação da Rádio Farroupilha, aqui e no Superior Tribunal”) e mencionou que os 15% do aumento salarial ainda não haviam sido pagos pelas emissoras de rádio. Mesmo assim, mostrou-se confiante: “Julgo que isso ocorra até o fim do corrente mês”. Em relação aos demais envolvidos no dissídio, “boites, dancings etc.”, foi igualmente sereno: “julgo que esses casos não darão trabalho quanto à cobrança”.<sup>55</sup>

Sete meses depois, em abril de 1959, o novo presidente do sindicato, Adalberto de Souza Bueno, ainda se deparava com a falta de pagamento de ao menos um dos envolvidos, a Rádio Sociedade Gaúcha. Segundo a ata da sessão de diretoria do dia 1º de abril de 1959, os profissionais dessa emissora haviam sido convidados para deliberar “sobre o pagamento por aquela Rádio do Dissídio, salário-mínimo, feriados e dias santificados, com a presença de

---

<sup>53</sup> DROPPA, op. cit., p. 53. “As controvérsias sobre o aumento do custo de vida residem principalmente na complexidade de aferição dos próprios padrões de consumo dos trabalhadores e das diferenças existentes no âmbito da classe trabalhadora.”

<sup>54</sup> GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 207.

<sup>55</sup> Livro de Atas 3, 03/09/1958.

onze profissionais da Gaúcha”. As infrações da empregadora pareciam estar se somando e todos decidiram “levar o caso à justiça”.<sup>56</sup>

A Rádio Gaúcha não foi a única a não pagar o aumento obtido pelo dissídio coletivo. Em 28 de maio de 1959, o presidente do sindicato tomou a palavra, dessa vez numa sessão de assembleia geral extraordinária, para dizer que, em relação ao Dissídio, tivera uma “palestra com o Maestro Campanella, o mesmo desejando evitar choque entre a Direção e músicos, propôs ele conversar com os diretores da Rádio Farroupilha no sentido de um aumento à classe, o mesmo prometendo o Sr. Karl Faust e American Boite”.<sup>57</sup> É preciso dizer, aliás, que em 1º de janeiro de 1959 o salário mínimo havia passado para Cr\$ 5.000,00<sup>58</sup> – e se o dissídio relativo ao aumento do salário de Cr\$ 3.100,00 ainda não havia sido pago, as coisas talvez começassem a apertar demasiadamente para os músicos. Por um lado, a inflação já devia ter “comido” uma boa parte do aumento obtido e, por outro, os 15% a serem concedidos haviam sido estipulados sobre Cr\$ 3.100,00 (Cr\$ 465,00) e não sobre Cr\$ 5.000,00 (Cr\$ 750,00). Até a OSPA, que gentilmente havia sido excluída pelo sindicato do Dissídio em questão, tinha “dirigentes que se mostravam de má vontade, apesar de tudo”, para pagar o novo salário mínimo decretado – coisa que o presidente afirmava ter conseguido contornar, arrancando a promessa de que o pagamento aos profissionais da sinfônica iniciaria em seguida.<sup>59</sup>

Em relação à execução das sentenças, Alisson Droppa considerou-a o “principal obstáculo enfrentado” na última fase de um processo: “Em tese, nessa fase não há a menor possibilidade de recursos em relação ao que foi determinado judicialmente, mas a realidade demonstra que este é um dos momentos mais difíceis da prestação jurisdicional”.<sup>60</sup> Droppa inclusive citou um processo que levou 48 anos para ser pago.<sup>61</sup>

Não sabemos como foi resolvida a questão, apenas que, em maio de 1959, a diretoria do sindicato ainda propunha “esperar-se uma solução das Rádios e esperar-se trinta dias para em uma nova reunião deliberar-se a revisão do Dissídio”. Em trinta dias, de fato (junho de 1959, portanto), um ano teria passado desde a publicação da decisão do TST. Vale lembrar que esse era o prazo para as partes poderem ativar novamente a Justiça do Trabalho, caso quisessem modificar as condições acordadas, “o que geralmente era feito pelos sindicatos de

---

<sup>56</sup> Livro de Atas 3, 01/04/1959.

<sup>57</sup> Livro de Atas 3, 28/05/1959.

<sup>58</sup> Cf. GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 239.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> DROPPA, op. cit., p. 207.

<sup>61</sup> Ibid., p. 209.

trabalhadores para recuperar a perda salarial em função da inflação ou tentar algum ganho em cima dela”.<sup>62</sup>

## **II. Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre vs. Rádio Farroupilha, American Boite e outras**<sup>63</sup>

Em 1962, novo dissídio coletivo foi proposto pelo sindicato. Uma carta endereçada ao sr. Dijon Ferreira de Oliveira, Delegado Regional do Ministério do Trabalho e Previdência Social, expôs as razões que levaram a entidade a tomar a providência de solicitar a mediação da DRT num encontro com empregadores da categoria profissional. As empresas convocadas foram: Rádio Sociedade Gaúcha, Rádio Farroupilha, Rádio Itai, El Marocco Night Club, American Boite, Boite Castelo Branco, Clube dos 40, Boite Castelo Rosado, Boite Marlene, México Clube, Boite Rialto, Boite Novo Gaúcho, Boite Marabá, Boite Copacabana, Boite Cacique, Boite Maipú, Storil Club, Boite Everest.

Preliminarmente, o sindicato deixou bem claro que a primeira e única vez que um dissídio coletivo havia sido instaurado por ele fora em meados de 1957 (o dissídio analisado acima, portanto). Depois, informou que havia solicitado ao IBGE informações sobre o aumento do custo de vida de 1957 até o mês de julho do ano que corria, 1962. A partir do documento fornecido, afirmou que o custo de vida subira 391,96% e o salário mínimo regional apenas 261,29% – com um déficit, portanto, de 130,67%.

Por outro lado, o Sindicato chamou a atenção para um “detalhe sumamente” importante da profissão musical, que “por motivos óbvios” havia escapado ao IBGE:

Ao contrário da maioria das categorias profissionais, o músico fornece o instrumento de trabalho, nenhum dos quais custa hoje menos de meia centena de milhares de cruzeiros, cuja conservação e manutenção é a mais onerosa possível. Exemplos se seguem em sequência interminável, tais como: a) encordamento de instrumentos da espécie tiveram alta superior a 300% [...]; b) sapatilhamento de saxofone, clarineta e outros custa hoje cinco e seis mil cruzeiros, ressaltando-se o fato de que poucos são os técnicos na especialidade, obrigando vezes sem conta o envio do instrumento para Rio ou São Paulo, o que mais encarece o trabalho; c) [...] o preço astronômico de uma palheta, de pomada para instrumento de pisto, de crina para arco etc. etc. [...] apenas mais um detalhe: INDUMENTÁRIA. Os músicos profissionais, mormente os que participam de orquestra e conjuntos permanentes,

---

<sup>62</sup> GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 57. Na pesquisa realizada sobre os dissídios coletivos ajuizados em Porto Alegre entre 1942 e 1966, Gavski da Silva verificou que revisões de dissídio de fato eram o tipo mais comum de processo.

<sup>63</sup> Processo CDC 8663/62 (Processo TRT 1212/62). Todas as citações ao longo da análise provêm da microfilmagem disponível no Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

são obrigados, por força de circunstâncias, a manter um guarda-roupa constituído de quatro ou cinco ternos, inclusive o denominado “de gala”, ternos de modo geral inaproveitados no uso diário.

Aspectos bastante específicos do trabalho musical foram invocados, portanto. No dissídio anterior o sindicato já havia mencionado, de passagem, a necessidade de atenção constante para com a indumentária. Neste, foi além e lembrou de um aspecto constitutivo da profissão musical: a necessidade de manutenção dos instrumentos, que levava (e leva ainda hoje) a gastos consideráveis no orçamento mensal.<sup>64</sup> Para os músicos este aspecto também deveriam ser levados em conta na elaboração, no caso, de tabelas sobre o aumento do custo de vida.

Diante da situação apresentada e dos valores médios do salário pago pelas casas noturnas da capital, o Sindicato tomou a medida preventiva de solicitar um encontro junto à DRT para que se pudesse estabelecer um salário mínimo profissional mais justo. A reivindicação por pisos profissionais parece justamente ter sido uma novidade desse período. Para Gavski da Silva, “embora ainda o salário mínimo e a inflação por vezes estivessem no cerne das explicações que justificavam os pedidos de aumento salarial”, essa “nova tática de negociação foi colocada em prática, possivelmente pela reflexão coletiva das lideranças dos trabalhadores a partir da experiência acumulada nas últimas décadas”.<sup>65</sup> Note-se que data desse mesmo ano, 1962, o primeiro piso salarial profissional da cidade de Porto Alegre, uma “novidade” segundo Gavski da Silva, criada por acordo judicial entre bancários e seus patrões: “piso mínimo de 1,25 e teto de 2,67 salários mínimos, além de alguns abonos e gratificações”.<sup>66</sup>

O caso dos bancários porto-alegrenses não foi invocado pelo presidente do Sindicato dos Músicos na carta endereçada à DRT, mas ele não deixou de se mostrar informado das conquistas recentes dos trabalhadores ao mencionar, na mesma carta, uma sentença proferida pelo TRT do Estado da Guanabara, em que se decidira pelo “salário mínimo de Cr\$

---

<sup>64</sup> A título de ilustração, reproduzo um excerto de uma matéria de jornal datada de 2010: “Fundada em 1950, foi apenas em 1989 que a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa) regulamentou a manutenção dos instrumentos através de subsídios nos salários dos músicos. Até então o custeio com reparos era pago pelo próprio artista. Com a mudança, a resolução destinava um adicional de 40% do salário para a conservação dos instrumentos e para a aquisição de indumentárias para os concertos. Só em trajes, os músicos necessitam três modelos: um fraque, um smoking e um terno”. (MELODIA tem preço. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 03 set. 2010)

<sup>65</sup> GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 315.

<sup>66</sup> Ibid., p. 317. Segundo o pesquisador, “a fórmula do piso por categoria ou por profissão parece ter sido paulatinamente aceita apelos patrões, mesmo que para tal tenha sido necessária greve, inclusive debaixo da repressão instalada pelo novo governo desde abril de 1964. [...] Se o patronato reconhecia que o salário mínimo era baixo e que havia certa ‘justiça’ em remunerar os/as operários/as com um piso da categoria, a questão passava a ser cada vez mais definir esse piso em nível mais baixo possível. Tarefa facilitada pelo novo regime”.

16.300,00,<sup>67</sup> inclusive para os operários que venham a ser admitidos, a partir do dia 1º de agosto, em qualquer indústria metalúrgica, mecânica ou do material elétrico”. A exemplo do sindicato fluminense, o Sindicato dos Músicos solicitou um aumento para todos os músicos, inclusive os admitidos após a data a partir da qual vigorasse o futuro aumento. A carta à DRT não falou em valores para esse piso salarial, mas mencionou as quantias recebidas pelos músicos junto aos principais empregadores da capital gaúcha: as casas noturnas pagavam, em média, Cr\$ 450,00; a OSPA e a Rádio Gaúcha, Cr\$ 18.000,00; a Rádio Farroupilha, Cr\$ 11.200,00; a Rádio Itaí, por sua vez, pagava Cr\$ 7.000,00 mensais para a dupla que atuava num programa diário.

#### *Primeiro Ato — 8 e 30 de outubro de 1962*

Após uma primeira reunião com a Comissão de Dissídios Coletivos (CDC-RS) da 18ª DRT (em 8 de outubro, adiada a pedido de ambos os lados, a fim de que pudessem ser elaborados acordos), uma nova reunião ocorreu no dia 30 do mesmo mês. Nesta, todos os suscitados estiveram ausentes. O suscitante, representado por Everaldo Henriques de Castro, Pedro Bandeira e Arão da Silva Lobo, respectivamente presidente, secretário e tesoureiro do Sindicato dos Músicos, afirmou que havia firmado um acordo com a American Boite, que se comprometera a um aumento salarial na base de 50% sobre os vencimentos do dia, e solicitou o prosseguimento dos demais termos do processo contra os demais suscitados.

#### *Segundo Ato — 21 de novembro de 1962*

O processo chegou ao TRT, que homologou o acordo firmado entre o Sindicato e a American Boite e, por outro lado, determinou o prosseguimento do processo.

#### *Terceiro Ato — 10 de dezembro de 1962*

Em audiência no TRT, o advogado Edgar Vargas Serra, seguido por todos os empregadores presentes, apresentou várias razões para invalidar o dissídio, todas elas formais (basicamente contestando a Assembleia do Sindicato que convocara para a votação do dissídio) e todas elas contestadas pelo advogado do sindicato, João Pedro da Conceição – que também apresentou os novos acordos firmados com os empregadores ausentes.

---

<sup>67</sup> Em Porto Alegre, o salário mínimo passara para Cr\$ 11.200,00 em 16 de outubro de 1961, e passaria a Cr\$ 18.300,00 em 1º de janeiro de 1963 (GAVSKI DA SILVA, op. cit., p. 239).

#### *Quarto Ato — 11 de dezembro de 1962*

Os acordos apresentados na audiência anterior (não preservados na microfilmagem do processo), com a Boite Marabá e a Boite Maipú, foram homologados.

#### *Quinto Ato — 13 de dezembro de 1962*

Em 13 de dezembro o Sindicato requereu o não prosseguimento do dissídio, sem prejuízo para os acordos já homologados, mas “ressalvando o direito de instaurar novo processo coletivo contra os demais suscitados”. Uma das cartas de aceitação do pedido, por parte dos empregadores, datada de 20 de dezembro de 1962, foi preservada no processo, assinada pelo advogado da Rádio Sociedade Gaúcha, que dizia “nada tem a opor no que concerne à desistência requerida pela entidade sindical”.

Não sabemos o que pode ter motivado a desistência por parte do Sindicato dos Músicos. Será possível considerar esse dissídio como um exemplo de que o recurso à Justiça do Trabalho foi desnecessário? Ou será justamente o contrário? Afinal, a JT cumpriu seu papel, que foi possibilitar um acordo livremente estabelecido entre as partes. Lembremos, seguindo Clarice Speranza, que o TRT parece ter colocado em prática “um dos princípios sob os quais a Justiça do Trabalho foi construída no Brasil, a busca da conciliação, bem como as formalidades ligadas a esse objetivo”.<sup>68</sup> A conciliação não deixa de representar, portanto, um “fortalecimento da instituição Justiça do Trabalho, avalizada assim como instância definidora tanto dos limites da vigência prática da legislação quanto do seu abandono, ambos legais e concomitantes”.<sup>69</sup>

Ademais, no período entre 1958 e 1964, Alisson Droppa verificou que “quando considerados aqueles processos que tiveram como resultado a homologação de acordo, ou seja, aqueles pleitos que foram encaminhados para a Justiça do Trabalho julgar uma controvérsia, mas as partes chegaram a um acordo [...] representam 76% do total”.<sup>70</sup> Ao que tudo indica, segundo as evidências apuradas por Droppa, a homologação de acordos por parte da JT era “vista como uma garantia maior pelos trabalhadores na manutenção do direito adquirido na negociação”.<sup>71</sup> No fim das contas, o Sindicato dos Músicos ingressou na JT, o que pode ser indicativo de que considerava legítimo o poder normativo da justiça para ver seus direitos garantidos ou ampliados. O resultado foi uma “simples” homologação, mas ela

---

<sup>68</sup> SPERANZA, op. cit. p. 219.

<sup>69</sup> Ibid., p. 220.

<sup>70</sup> DROPPA, op. cit., p. 55.

<sup>71</sup> Ibid., p. 59.

no fundo não foi tão simples assim, pois um verdadeiro processo havia sido ajuizado na forma de reclamatória, com todas as suas etapas e pré-requisitos, não apenas um pedido de homologação de acordos previamente assinados. É possível que a reclamatória colocasse mais pressão sobre os empregadores e que fosse vista pelo Sindicato dos Músicos como uma garantia de sucesso nas negociações. Lembremos que o próprio sindicato havia dito, quando do primeiro dissídio, que as tratativas diretas com os empregadores sempre se revelavam infrutíferas.

De resto, Alisson Droppa também cogitou a possibilidade de que “A demora nos julgamentos na Justiça do Trabalho hipoteticamente deve ter sido um dos principais fatores que levavam os sindicatos dos trabalhadores a aceitarem acordos envolvendo aumentos salariais muito abaixo da elevação do custo de vida. Seria melhor receber um aumento imediato de menor valor do que esperar mais de um ano para o julgamento”.<sup>72</sup> Não conhecemos os valores dos acordos homologados no presente dissídio, pois as folhas anexas não foram preservadas na microfilmagem do processo. Mesmo assim, podemos lembrar que no dissídio anterior, em 1957-58, foi justamente o que aconteceu. Na época, se tivesse aceito o acordo imediato de 20% proposto pelo presidente do tribunal (ou o acordo extrajudicial de 20% proposto pela Rádio Gaúcha), o Sindicato teria obtido mais do que os 15% decididos no recurso ao TST num julgamento de mais de nove meses (aos quais podemos somar o ano inteiro passado após o julgamento sem que o dissídio tivesse sido pago, como vimos).

A título de comparação, ilustrativo é o caso do Sindicato dos Músicos de São Paulo no mesmo período. Em 1963, essa entidade protocolou um pedido bastante semelhante ao do congênere sulino à Delegacia Regional do Trabalho em São Paulo.<sup>73</sup> Nele, argumentou a “constante e brutal elevação do custo de vida, não mais suportável pelos trabalhadores” e solicitou um aumento geral de salário na base de 80% para todos os trabalhadores representados por ela, sem exceção. Note-se que o pedido era extensivo aos músicos que mantinham contratos de trabalho por tempo determinado (desde que “com contrato por escrito renovado por mais de duas vezes, por serem considerados por prazo indeterminado”).<sup>74</sup> O aumento de 80%, ousado quando comparado aos 40% solicitados (60% se indo a julgamento pelo TRT) pelo sindicato de Porto Alegre em 1957 (com ganho de causa de 15%) e aos 50%

---

<sup>72</sup> DROPPA, op. cit., p. 149.

<sup>73</sup> Processo DRT-SP 672.890/63 (TRT-SP 203/63-A). Todas as citações deste processo provêm da microfilmagem disponibilizada na base de dados “Dissídios: Trabalhadores e Justiça do Trabalho”, da Unicamp. Os respectivos originais pertencem aos autos judiciais provenientes do TRT da 2ª Região. (BASE de dados Dissídios: Trabalhadores e Justiça do Trabalho. **Dissídios – Busca**. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/cecult/dissidios/busca>>. Acesso em: 27 nov. 2015.)

<sup>74</sup> Note-se que a Súmula 312, de dezembro de 1963, ainda não havia sido publicada.

obtidos num dos acordos quando do dissídio em 1962, foi requerido aos seguintes órgãos patronais: Sindicato das Empresas Emissoras de Radiodifusão do Estado de São Paulo, Sindicato dos Hotéis e Similares do Estado de São Paulo e Sindicato dos Estabelecimentos de Ensino Secundário no Estado de São Paulo (esse último posteriormente excluído do processo, pois caberia ao Sindicato dos Professores a representação legal dos educadores, mesmo quando músicos).

Vale mencionar que o advogado do sindicato paulista lembrou, ao longo do processo, que “os músicos do estado de São Paulo também são trabalhadores no verdadeiro sentido lato da previdência social e das Leis do Trabalho”. A proposta de conciliação feita pela DRT-SP foi de 70%, com um teto mensal de Cr\$ 40.000,00 e um mínimo de Cr\$ 10.000,00 para todos os empregados, aceita por todas as partes. A própria DRT se felicitou pela homologação do acordo: “aproveitava a oportunidade para congratular-se com os presentes, não só com a composição alcançada, como pelo alto nível nos debates havidos, o que constituía justificado motivo de júbilo para a DRT que via nessa atitude a deferência à autoridade”. Afinal, o papel conciliatório da Justiça do Trabalho acabara de ser posto em prática.

Vimos, ao longo deste capítulo, como o aumento do custo de vida também foi um fator determinante para a mobilização da categoria profissional dos músicos em Porto Alegre. O Sindicato dos Músicos, pressionado por essa alta, tentou obter novas condições de trabalho e salário para seus associados, como aliás vinha sendo feito por outros sindicatos à época.

A título de epílogo, vale mencionar que os livros de atas do ano em questão silenciam sobre o dissídio. As poucas discussões registradas por escrito datam de 1961 e se resumem a aprovações de orçamentos e assembleias de sessões eleitorais para a votação das diretorias. O ano de 1962 passou em branco, sem nenhuma sessão registrada em papel.<sup>75</sup> Apesar dessa omissão, os dissídios aqui analisados não deixam de mostrar que os músicos sindicalizados porto-alegrenses chegaram à década de 1960 efetivamente inseridos no mundo do trabalho e da justiça trabalhista.

---

<sup>75</sup> Cf. Livro de Atas 4.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese de certo modo fecha um ciclo iniciado durante pesquisas de graduação e ampliado ao longo da escrita de uma dissertação de mestrado, em que foram estudadas as possibilidades de se viver de música na cidade de Porto Alegre e a auto-organização dos músicos no mundo do trabalho por meio da afirmação da natureza profissional de sua atividade. Nesta pesquisa de doutorado, procurou-se mostrar como a constituição do trabalho musical no âmbito e no contexto da criação das leis trabalhistas e da Justiça do Trabalho no Brasil se caracterizou pela adoção, por parte do Sindicato dos Músicos, de meios e estratégias para buscar coletivamente estabilidade no emprego e assim escapar aos imprevistos do mercado ou ao capricho dos empregadores.

O primeiro momento mostra como a transformação do Centro Musical Porto-Alegrense em Sindicato Musical (e posteriormente em Sindicato dos Músicos de Porto Alegre) foi fundamental para a constituição de um verdadeiro órgão de representação da categoria. A análise dessa transição demonstra que os músicos sindicalizados trataram, acima de tudo, de definir a música como um setor econômico regido pelas leis do mundo do trabalho – que no Brasil passou por significativas mudanças a partir de 1930. O Capítulo 1, assim, acompanhou as adaptações do Sindicato ao conjunto normativo anterior e posterior à Consolidação das Leis do Trabalho. Outra característica da relação do Sindicato dos Músicos com a legislação foi o importante intercâmbio com outras entidades sindicais, tanto com o fim de obter informações sobre a aplicação e a interpretação das leis, quanto com o de demonstrar aos outros organismos sindicais que o Sindicato dos Músicos representava trabalhadores como os demais.

Algumas especificidades do ofício da música se evidenciaram ao longo sobretudo do Capítulo 2, como a intermitência da atividade musical e o multiprofissionalismo de seus protagonistas. Ao longo do capítulo, foram analisadas as regularidades e convergências das ações do Sindicato dos Músicos, percebidas, entre outras fontes, graças à elaboração de uma tabela de inspiração prosopográfica dos sócios do Sindicato. Embora não tenha sido reproduzida na íntegra no trabalho, como esclarecido na Introdução, ela foi essencial, por exemplo, para a elaboração de breves relatos de trajetórias individuais que mostraram, na prática, como era vivido o biprofissionalismo dos sindicalizados.

Essa dinâmica do trabalho musical, destacada também graças à análise de fontes institucionais (estatutos e livro de atas, fundamentalmente), permitiu perceber que o Sindicato

dos Músicos desenvolveu suas ações em torno do eixo da unidade: por um lado, a unidade dos músicos seria fundamental para a afirmação da categoria como possuidora de *status* profissional e, por outro, ela seria o primeiro passo para a representatividade da agremiação em sua busca de reconhecimento social e em sua defesa dos interesses profissionais dos associados.

Uma estratégia que os músicos vislumbraram com o intuito de chegar a essa unidade (e para obter o controle e a regulação do mercado de trabalho, bem como para enfrentar as oscilações de um trabalho que podia exigir, entre outras, a capacidade de ser multi-instrumentista) foi a exclusividade sindical, que poderia conferir aos músicos proteção contra a concorrência externa, e ao sindicato certa autonomia, em decorrência do monopólio do exercício da profissão. Apesar de a exclusividade sindical não ter sido alcançada, parece ter havido, ao longo do período enfocado, um grande aprendizado da lógica do jogo social por parte do Sindicato a partir das experiências vividas tanto no âmbito sindical quanto no cotidiano do trabalho, em que ele pretendeu, por exemplo, distribuir o trabalho através de escalas de serviço, regular os honorários através de tabelas de remunerações, restringir a presença de “estrangeiros” em sua área de abrangência e, ainda, obter subvenção estatal para a criação de uma orquestra sinfônica.

Outro âmbito de análise bastante explorado na pesquisa foi o da luta por direitos no âmbito da Justiça do Trabalho, em que se procurou entender como a categoria dos músicos buscou defendê-los pela via judiciária. A certeza de estar representando trabalhadores, que eram assalariados e contratados por empregadores responsáveis perante a lei, levou o sindicato a entrar com ações na JT, na tentativa de criar uma nova visão sobre o músico, até então preferencialmente chamado de “artista” e não de “trabalhador”. A partir da segunda metade da década de 1940, portanto, o Sindicato orientou suas ações preponderantemente para a representação dos músicos no universo dessa justiça especializada.

As quatro ações individuais analisadas no Capítulo 3 tiveram como pano de fundo a diferenciação dos músicos em relação aos demais artistas. Nelas, as ambiguidades da condição do músico foram muito exploradas, principalmente em torno da confusa redação do parágrafo único do Artigo 507 e dos artigos 451 e 452 da CLT. Em linhas gerais, os músicos queriam ser considerados como profissionais, isto é, como trabalhadores, ao passo que os empregadores insistiam em considerá-los como artistas – não por reconhecimento à Arte que executavam, mas para não terem que arcar com as obrigações trabalhistas, dado que os artistas, à época, eram considerados sujeitos que trabalhavam por conta própria ou por empreitada, estando portanto fora do alcance e da proteção da CLT. Ao longo das discussões

dos magistrados nos processos analisados, o que realmente pesou na determinação do músico (de orquestra, nas ações analisadas) como um profissional igual a qualquer outro foi o fato de seu contrato de trabalho ser exercido de maneira regular e ininterrupta, com assinatura de ponto. A noção de subordinação também foi invocada, em contraponto à “liberdade” do artista, visto como indivíduo singular e insubstituível. Como foi dito na análise dos processos, todos estavam livres para chamar de artista o músico que quisessem. Porém, quando se passava ao âmbito jurídico, os fatores que caracterizavam o trabalho protegido pela legislação deveriam se sobrepor a quaisquer outros. Os músicos porto-alegrenses seguiram esse preceito, pois de fato recorreram ao âmbito jurídico quando quiseram fazer valer os direitos assegurados pela CLT.

Como se disse, ficou claro, nas idas e vindas dos processos analisados, que havia ambiguidades na legislação em relação ao estatuto legal do músicos, das quais os advogados patronais tentaram tirar proveito. No entanto, apesar dos pareceres às vezes contraditórios dos juízes, e apesar das recorrências a todas as instâncias da JT, as quatro ações analisadas deram ganho de causa aos músicos, que foram reconhecidos como trabalhadores e, por isso, protegidos pela legislação vigente. Mesmo sem dispormos de informações quantitativas e qualitativas sobre a recorrência de processos análogos nos anos seguintes, é provável que as vitórias dos músicos tenham se tornado mais regulares. Certo é que, na década de 1960, o STF se preocupou em registrar a uniformidade das decisões em relação ao trabalho dos músicos através da Súmula 312, que concluiu: “Músico integrante de orquestra de empresa, com atuação permanente e vínculo de subordinação, está sujeito à legislação geral do trabalho, e não à especial dos artistas”. Com ela, uma importante conquista dos músicos no âmbito jurídico se estabilizou.

O Sindicato dos Músicos também se mobilizou em dissídios coletivos para obter melhores condições de trabalho e salário a seus associados, numa circunstância em que o aumento do custo de vida vinha levando diversas categorias profissionais à Justiça do Trabalho, como vimos no Capítulo 4. No primeiro dissídio analisado, ficou claro que os músicos dependiam de contratos por tempo determinado, sujeitos a interstícios de desemprego. A situação de fins da década de 1950, portanto, era bastante semelhante à dos anos 1940, em que, nos casos analisados no Capítulo 3, sempre se tratou de questões em torno da renovação de contratos por tempo determinado. Nesse dissídio, determinou-se que o aumento salarial acordado pelo TST deveria ser estendido a todos os empregados representados pelo Sindicato, inclusive àqueles com contratos por tempo determinado – que eram considerados pelos empregadores como “biscateiros” por desempenharem funções “por

empreitada” e, por isso mesmo, como fora do alcance da JT. Esta, porém, reconheceu (não sem inúmeras discussões em todas as instâncias, como vimos) o direito de aumento salarial a todos os componentes da categoria profissional, firmando, assim, outra importante conquista para os músicos. O segundo dissídio analisado, por sua vez, atestou que o Sindicato entendia recorrer ao poder da Justiça para ver seus direitos garantidos ou ampliados mesmo para uma “simples” homologação. Ele pode ser indicativo de que a reclamatória judicial colocava mais pressão sobre os empregadores e era vista pelo Sindicato dos Músicos como uma garantia de sucesso nas negociações e nos acordos. A ação da entidade no grande universo sindical da época, assim, consolidava-se.

Esta tese procurou, em última análise, inserir o músico no âmbito trabalhista, mostrando de que maneira a música enquanto profissão apresentava – e ainda apresenta – uma problemática diferente daquela que se observa quando considerada apenas enquanto arte. Concluído este trabalho, esperamos que surjam novas análises e pesquisas em torno da luta dos músicos (e também dos artistas em geral) para viverem de sua profissão no Brasil. Sem dúvida restam muitas outras lutas a repertoriar; mas as demandas aqui estudadas já entraram na pauta da lei.

## FONTES

AGRAVO DE INSTRUMENTO 20.029. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

AGRAVO DE INSTRUMENTO 20.968. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

AGRAVO DE INSTRUMENTO 26.730. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

ANA Niederauer Jobim. **Cartão de agradecimento ao Ilmo. Sr. Clóvis Leite**. Porto Alegre, 23 mar. 1950. Memorial da OSPA.

ATA de fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Porto Alegre, 23 nov. 1950. Memorial da OSPA.

CARTA Sindical do Sindicato Musical de Porto Alegre, 01/07/1935. Sindimus/RS.

CARTA Sindical do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, 05/12/1941. Sindimus/RS.

CENTRO Musical do Rio de Janeiro. **Carta ao Ilmo. Sr. João Bischoff**. Rio de Janeiro, 29 jun. 1934. Sindimus/RS.

CONTRATOS de locação de serviços – Rádio Sociedade Farroupilha, Porto Alegre, 1948-1949, 1951-1952. MHVSL.

CÓPIA da Ata de Fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. 17 dez. 1949. Arquivo OSPA.

ENDEREÇOS de Associados (caderneta manuscrita), Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre [s.d.]. Sindimus/RS.

ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1920). Sindimus/RS.

ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1923), 1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre.

ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1926). 1º Serviço de Registro Civil das Pessoas Jurídicas de Porto Alegre.

ESTATUTOS do Sindicato Musical de Porto Alegre, 1936. Sindimus/RS.

ESTATUTOS do Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, 1966. Sindimus/RS.

FICHA 653, **João Ernesto Max Bischoff**. Arquivo da Delegacia Regional do Trabalho do Estado do Rio Grande do Sul (DRT-RS), Núcleo de Documentação História da Universidade Federal de Pelotas.

FICHA 6004, **Rudolf Meyer**. Arquivo da Delegacia Regional do Trabalho do Estado do Rio Grande do Sul (DRT-RS), Núcleo de Documentação Histórica da Universidade Federal de Pelotas.

FICHA 6491, **Salvador Campanella**. Arquivo da Delegacia Regional do Trabalho do Estado do Rio Grande do Sul (DRT-RS), Núcleo de Documentação Histórica da Universidade Federal de Pelotas.

HISTÓRICO do Curso de Música 1, 1945-1949. Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Arquivo IA-UFRGS.

HISTÓRICO do Curso de Música 2, 1950-1953. Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Arquivo IA-UFRGS.

HISTÓRICO do Curso de Música 3, 1954-1956. Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Arquivo IA-UFRGS.

HISTÓRICO do Curso de Música 4, 1956-1959. Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Arquivo IA-UFRGS.

LIVRO de Atas 1 (1935-1939), Sindicato Musical de Porto Alegre. Sindimus/RS.

LIVRO de Atas 2 (1939-1947), Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre. Sindimus/RS.

LIVRO de Atas 3 (1947-1960), Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre. Sindimus/RS.

LIVRO de Atas 4 (1960-1967), Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre. Sindimus/RS.

LIVRO de Atas 5 (1967-1975), Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul. Sindimus/RS.

LIVRO de Matrícula 1, Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. Arquivo IA-UFRGS.

LIVRO de Matrícula 2, Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. Arquivo IA-UFRGS.

LIVRO de Matrícula 3, Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. Arquivo IA-UFRGS.

LIVRO de presença, Sindicato Musical de Porto Alegre. Porto Alegre, 15 set. 1934 (até 21 dez. 1967). Sindimus/RS.

ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. Segundo Concerto da OSPA, no Theatro São Pedro, sob a regência do maestro Pablo Koblós. **Programa de Concerto**. Porto Alegre, 4 de maio de 1950. Memorial da OSPA.

ORQUESTRA Sinfônica de Porto Alegre. Festival Villa-Lobos, no Theatro São Pedro, sob a regência do insigne maestro Heitor Villa-Lobos. **Programa de Concerto**. Porto Alegre, s.d. [15 nov. 1953]. Memorial da OSPA.

PROCESSO CDC-RS 8663/62 (TRT-RS 1212/62). Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

PROCESSO DRT-SP 672.890/63 (TRT-SP 203/63-A). BASE de dados Dissídios: Trabalhadores e Justiça do Trabalho. **Dissídios – Busca.** Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/cecult/dissidios/busca>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

PROCESSO TRT-RS 1405/57 (TST 13/58). Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

PROCESSO 225/48, 3ª JCJ (TRT-RS 362/48, TST 5251/48). Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

PROCESSO 198/48, 1ª JCJ (TRT-RS 383/48, TST 5408/48). Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

RECLAMAÇÃO 1098/44, 2ª JCJ. Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

RECLAMAÇÃO 1952/45, 2ª JCJ (Processo CRT-RS 259/46, Processo TST 6001/46). Memorial da Justiça do Trabalho do Rio Grande do Sul.

RECURSO EXTRAORDINÁRIO 50.374. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência.** Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

RECURSO EXTRAORDINÁRIO 50.893. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência.** Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

RECURSO EXTRAORDINÁRIO 53.897. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência.** Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

RECURSO EXTRAORDINÁRIO 54.578. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência.** Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

REGISTO Civil de nascimentos e óbitos. 1ª Zona, Porto Alegre, RS. Talão 169. Página 149. Óbito n. 33749. Porto Alegre, 22 set. 1941.

REGISTRO de Atas Eleitorais, Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre. Porto Alegre, 21 jan. 1942. Sindimus/RS.

REGISTRO de Mensalidades, Sindicato Musical de Porto Alegre. Porto Alegre, 23 mai. 1935. Sindimus/RS.

REGISTRO de Sócios, Sindicato Musical de Porto Alegre. Porto Alegre, 23 mai. 1935. Sindimus/RS.

SÚMULA 312. STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 3 dez. 2015

SYNDICATO Musical de S. Paulo. **Carta ao Ilmo. Sr. João Bischoff**. São Paulo, 20 jul. 1934. Sindimus/RS.

VISITANTES Ilustres – Autógrafos do Centro Musical Porto-Alegrense. Porto Alegre, 1929. Sindimus/RS.

### **ENTREVISTA**

MEYER, Gertrude Milch. **Entrevistas 1 a 4** [6 ago., 13 ago., 12 set. e 22 set. de 2007]. Entrevistadora: Julia da Rosa Simões. Porto Alegre, 2007. 4 arquivos .wav (331 min.).

### **JORNAIS DE ÉPOCA**

UM “jazz” paulista em Porto Alegre. **Correio Paulistano**, São Paulo, 10 abr. 1937, p. 12.

Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=090972\\_08&pagfis=17732&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=090972_08&pagfis=17732&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#)>. Acesso em: 22 set. 2015.

ARTE e Chomage. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 dez. 1938.

EM crise a classe dos músicos de Porto Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 jun. 1940.

MAURÍCIO. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 17 mar. 1937.

## **LEGISLAÇÃO**

LEGISLAÇÃO – PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Pesquisa simplificada**. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao>>. Acesso em datas variadas ao longo de todo o desenrolar desta tese: 2012-2106.

CONSTITUIÇÃO de 1934.

CONSTITUIÇÃO de 1937.

DECRETO 5.492, de 16 de julho de 1928.

DECRETO 18.527, de 10 de dezembro de 1928.

DECRETO 19.408, de 18 de novembro de 1930.

DECRETO 19.770, de 19 de março de 1931.

DECRETO 20.377, de 8 de setembro de 1931.

DECRETO 21.174, de 21 de março de 1932.

DECRETO 21.175, de 21 de março de 1932.

DECRETO 21.186, de 22 de março de 1932.

DECRETO 21.364, de 4 de maio de 1932.

DECRETO 21.580, de 29 de junho de 1932.

DECRETO 21.690, de 1º de agosto de 1932.

DECRETO 22.035, de 29 de outubro de 1932.

DECRETO 22.478, de 20 de fevereiro de 1933.

DECRETO 23.084, de 16 de agosto de 1933.

DECRETO 23.152, de 15 de setembro de 1933.

DECRETO 23.196, de 12 de outubro de 1933.

DECRETO 23.316, de 31 de outubro de 1933.

DECRETO 23.322, de 3 de novembro de 1933.

DECRETO 23.569, de 11 de dezembro de 1933.  
DECRETO 23.766, de 18 de janeiro de 1934.  
DECRETO 24.637 de 10 de julho de 1934.  
DECRETO 24.694, de 12 de julho de 1934.  
DECRETO 24.696, de 12 de julho de 1934.  
DECRETO-LEI 1.402, de 5 de julho de 1939.  
DECRETO-LEI 2.377, de 8 de julho de 1940.  
DECRETO-LEI 2.308, de 13 de junho de 1940.  
DECRETO-LEI 2.381, de 9 de julho de 1940.  
DECRETO-LEI 4.298, de 14 de maio de 1942.  
DECRETO-LEI 5.452, de 1º de maio de 1943.  
DECRETO-LEI 5.689 de 22 de julho de 1943.  
DECRETO-LEI 6.353, de 20 de março de 1944.  
DECRETO-LEI 7.955, de 13 de setembro de 1945.  
LEI 62, de 5 de junho de 1935.  
LEI 101, de 17 de setembro de 1947.  
LEI 3.857, de 22 de dezembro de 1960.  
LEI 6.533, de 24 de maio de 1978.

## SITES

ARTHUR DE FARIA / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – ACADEMIA.EDU. **Uma História da Música Popular de Porto Alegre.** Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/ArthurdeFaria>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

BASE de dados Dissídios: Trabalhadores e Justiça do Trabalho. **Dissídios – Busca.** Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/cecult/dissidios/busca>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

CHERMONT de Britto. **Quem Somos. Histórico.** Disponível em: <[http://www.chermontdebritto.adv.br/quem\\_somos/index.php](http://www.chermontdebritto.adv.br/quem_somos/index.php)>. Acesso em: 30 nov. 2015.

FACULDADE de Medicina — UFRGS. **Formados, década de 1940**. Disponível em: <<http://www.famed.ufrgs.br/index.php/medicina/formados-med/73-decada-de-1940>>. Acesso em: 23 set. 2015.

HISTÓRIA / OSPA. **História**. Disponível em: <[http://www.ospa.org.br/?page\\_id=981](http://www.ospa.org.br/?page_id=981)>. Acesso em: 4 fev. 2016.

HISTÓRIAS do Vale do Caí. **1700 – Fábrica de Bolinhas de Natal**. Disponível em: <<http://historiasvalecai.blogspot.com.br/2013/02/1700-fabrica-de-bolinhas-de-natal.html>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

HOMENAGEM a Maurício Kotlhar (1911-2003). **Depoimentos**. Disponível em: <<http://dcalvosa.wix.com/mauriciokotlhar>>. Acesso em: 24 set. 2015.

LUIZ Arthur Ferrareto. **A dupla Pery e Estelita e o surgimento do radioteatro gaúcho**. Disponível em: <<http://www.carosouvintes.org.br/a-dupla-pery-e-estelita-e-o-surgimento-do-radioteatro-gaucha/>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

MELODIA tem preço. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 03 set. 2010. Disponível em: <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=39173>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

ORQUESTRA Sinfônica Municipal – Portal da Prefeitura da Cidade de São Paulo. Disponível em: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos\\_artisticos/index.php?p=1036](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos/index.php?p=1036)>. Acesso em: 29 out. 2010.

SINDICATO dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul. **Jornal on-line**. Disponível em: <<http://www.sindimusirs.com.br/jornal.htm>>. Acesso em: 8 jul. 2010.

STF – Supremo Tribunal Federal. **Pesquisa de Jurisprudência**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

THEATRO Municipal do Rio de Janeiro. **Orquestra**. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>>. Acesso em: 01 nov. 2010.

TOSCA, Ospa, São Pedro (por Décio Andriotti) – SUL 21. **Tosca, OSPA, São Pedro.** Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/tosca-ospa-sao-pedro/>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

TRT4 – Tribunal Regional do Trabalho da 4<sup>a</sup> Região. **70 Anos da Justiça do Trabalho no RS. Década de 40.** Disponível em: <<http://www.trt4.jus.br/portal/portal/justica70anos/anos40/Menu70AnosPortletWindow?action=2>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Airan Milititsky. **Saudações para um mundo novo: o Clube de Cultura e o progressismo judaico em Porto Alegre (1950-1970)**. 141 fls. Dissertação (Mestrado em História) – PUCRS, FFCH, Porto Alegre, 2009.

BATALHA, Claudio H. M. Vida associativa: por uma nova abordagem da história institucional nos estudos do movimento operário. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 8, dez. 1997, p. 91-99.

BELARDI, Armando. **Vocação e arte: memórias de uma vida para a música**. São Paulo: Manon, 1986.

BIAVASCHI, Magda B. **O direito do trabalho no Brasil, 1930-1942: a construção do sujeito de direitos trabalhistas**. São Paulo: LTR; Jutra, 2007.

BÖDECKER, Hans Erich; VEIT, Patrice; WERNER, Michael (Orgs). **Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920**. Berlim: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

\_\_\_\_\_. **Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920**. Berlim: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

\_\_\_\_\_. **Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920**. Architecture, musique, société. Berlim: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. **Coisas ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BUCH, Esteban. **L'affaire Bomarzo**: Opéra, perversion et dictature. Traduit de l'espagnol par l'auteur. Paris: Éditions de l'École des hautes Études en Sciences Sociales, 2011.

\_\_\_\_\_. L'Orchestre de Paris et Daniel Barenboim dans l'Argentine du Général Videla (1980): la musique et le silence de la mort. **Relations internationales**, 2014/1, n. 156, p. 87-107. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2014-1-page-87.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

CALHOUN, Craig. "Foreword". In: JOHNSON, Victoria; FULCHER, Jane F.; ERTMAN, Thomas (Ed.). **Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu**. New York: Cambridge University Press, 2007, p. xxi-xxxii.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro**: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional do teatro (1936-1945). 224 fls. Dissertação (Mestrado em História) – UFRJ, IH, Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX. **Baleia na rede – Estudos em arte e sociedade**, UNESP, Marília, vol. 9, n. 1, p. 34-51, 2012.

CAMPOS, Marcello. **Minha seresta**: vida e obra de Alcides Gonçalves (1908-1987). Porto Alegre: Editora da Cidade; Letra&Vida, 2011.

CARDON, Vincent; GRÉGOIRE, Mathieu. Les syndicats du spectacle et le placement dans l'entre-deux-guerres. **Le Mouvement Social**, 2013/2, n. 243, p. 19-30. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2013-2-page-19.htm>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. Opera in France, 1870-1914: Between nationalism and foreign imports. In: JOHNSON, Victoria; FULCHER, Jane F.; ERTMAN, Thomas (Ed.). **Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu**. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 243-266.

\_\_\_\_\_. Les directeurs de théâtre à Berlin et à Vienne, essai de comparaison avec Paris (vers 1860-vers 1900). In: GOETSCHEL, P.; YON, J.-C. (Org.). **Directeurs de théâtre – XIXe-XXe siècles: Histoire d'une profession**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2008, p. 185-206.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas?. **Revista de História**, n. 157, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2º sem. 2007, p. 15-29.

COELHO, Edmundo C. **As profissões imperiais: medicina, engenharia e advocacia no Rio de Janeiro, 1822-1930**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COMMONS, John R. Types of American Labor Unions – The Musicians of St. Louis and New York. **The Quarterly Journal of Economics**, vol. 20, n. 2, mai. 1906, p. 419-442. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/1882857>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

CORRÊA, Larissa Rosa. **Trabalhadores têxteis e metalúrgicos a caminho da Justiça do Trabalho: leis e direitos na cidade de São Paulo, 1953 a 1964**. 243 fls. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2007.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo (1940-2000)**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CORTE REAL, Antônio T. **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1984.

COUCH, Stephen R. Patronage and Organizational Structure in Symphony Orchestras in London and New York. In: KARMERMAN, Jack B.; MARTORELLA, Rosanne (Org.). **Performers & Performances – The Social Organization of Artistic Work**. Massachusetts: Bergin & Garvey, 1983, p. 109-121.

COULANGEON, Philippe. L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes. **Sociologie de l'Art**, 2004/3 (opus 5), p. 77-110. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-77.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

DAVID-GUILLOU, Angèle. L'organisation des musiciens dans la Grande-Bretagne du XIX<sup>e</sup> siècle: vers une nouvelle définition de la profession, **Le Mouvement Social**, n. 243, 2013/2, p. 9-18. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2013-2-page-9.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

DROPPA, Alisson. **Direitos trabalhistas: legislação, justiça do trabalho e trabalhadores no Rio Grande do Sul (1958-1964)**. 281 fls. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2015.

ECO, Umberto. La musique et la machine. Traduit de l'italien par Jeanne Imhauser. **Communications**, vol. 6, n. 6, 1965, p. 10-19. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1965\\_num\\_6\\_1\\_1065](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1965_num_6_1_1065)>. Acesso em: 05 out. 2010.

EGG, André Acastro. **Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri, 1923-1945**. 212 fls. Tese (Doutorado em História) – USP, FFLCH, São Paulo, 2010.

ELIAS, Norbert. Estudos sobre a gênese da profissão naval. Tradução de Sérgio Benevides. In: \_\_\_\_\_. **Escritos & ensaios, 1: Estado, processo, opinião pública**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 69-111.

EHRlich, Cyrill. **The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century – A Social History**. Oxford: Clarendon Press, 1985.

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

FERRARETO, Luiz Artur. **Rádio e capitalismo no Rio Grande do Sul**: as emissoras comerciais e suas estratégias de programação na segunda metade do século 20. Canoas: Ed. ULBRA, 2007.

\_\_\_\_\_. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40)**: dos pioneiros às emissoras comerciais. Canoas: Ed. da ULBRA, 2002.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

FORTES, Alexandre. Da solidariedade à assistência: estratégias organizativas e mutualidade no movimento operário de Porto Alegre na primeira metade do século XX. **Cadernos AEL**, v. 6, n. 10/11, 1999, p. 171-219. Disponível em:

<[http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes\\_ael/index.php/cadernos\\_ael/article/view/95](http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/view/95)>.

Acesso em: 19 mar. 2014.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre ano a ano: cronologia histórica, 1732-1950**. Porto Alegre: Letras&Vida, 2012.

FREDERICKSON, Jon; ROONEY, James F. How the Music Occupation Failed to Become a Profession. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, vol. 21, n. 2, dez. 1990, p. 189-206. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/837023>>. Acesso em: 22 set. 2010.

FREIDSON, Eliot. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique (Traduit de l'américain par J.-C. Chamboredon et P.-M. Menger). **Revue française de sociologie**, vol. 27, n. 27-3, 1986, p. 431-443. Disponível em:

<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc\\_0035-](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2324)

[2969\\_1986\\_num\\_27\\_3\\_2324](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2324)>. Acesso em: 21 set. 2010.

\_\_\_\_\_. **Profissão médica**: um estudo de sociologia do conhecimento aplicado. Tradução de André de Faria Pereira Neto e Kvieta Brezinova de Moraes. São Paulo: UNESP; Porto Alegre: SIMERS, 2009.

\_\_\_\_\_. **Renascimento do Profissionalismo: teoria, profecia e política.** Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Edusp, 1998. (Clássicos, 12).

FREITAS, Othon. Edema genital na gravidez. **Arquivos Rio-Grandenses de Medicina**, Porto Alegre, ano XX, set. 1942, n. 9, p. 149-154. Disponível em:  
<[http://www.muham.org.br/admin/files\\_db/ati\\_275.pdf](http://www.muham.org.br/admin/files_db/ati_275.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2015.

GAVSKI DA SILVA, Nauber. **O “mínimo” em disputa: salário mínimo, política, alimentação e gênero na cidade de Porto Alegre (c. 1940-c. 1968).** 385 fls. Tese (Doutorado em História) – UFRGS, IFCH, Porto Alegre, 2014.

GERTZ, René. Médicos alemães no Rio Grande do Sul, na primeira metade do século XX: integração e conflito. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, jan.-mar. 2013, p. 141-157.

GILL, Lorena Almeida; LONER, Beatriz Ana. O núcleo de documentação histórica da UFPEL e seus acervos sobre questões do trabalho. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 109-123, ago. 2014. Disponível em:  
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2014v21n31p109>>.  
Acesso em: 02 out. 2015.

GOETSCHER, Pascale; YON, Jean-Claude. Avant-propos. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Directeurs de théâtre – XIXe-XXe siècles: Histoire d’une profession.** Paris: Publications de la Sorbonne, 2008.

GOMES, Angela de Castro. **A invenção do trabalhismo.** 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

\_\_\_\_\_. Retrato falado: a Justiça do Trabalho na visão de seus magistrados. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 37, jan.-jun. 2006, p. 55-80.

GRÉGOIRE, Mathieu. **Les Intermittents du Spectacle – Enjeux d’un siècle de luttes.** Paris: La Dispute, 2013.

HADDAD, Gisele Laura. **Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP):** representações e significado social. 100 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP, IA, São Paulo, 2009.

HEINZ, Flavio M. (Org.). **Por outra história das elites.** Rio de Janeiro: FGV, 2006.

JARDIN, Étienne. **Les concerts parisiens à la lumière du droit des pauvres (1822-1848).** Séminaire “Musique et sciences sociales”. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 04/11/2013, comunicação oral.

KAMERMAN, Jack B. Symphony Conducting as an Occupation. In: KARMERMAN, Jack B.; MARTORELLA, Rosanne (Org.). **Performers & Performances – The Social Organization of Artistic Work.** Massachusetts: Bergin & Garvey, 1983, p. 43-56.

KATZ, Mark. **Capturing sound:** how technology has changed music. Berkeley: University of California Press, 2004.

LEVI, Giovanni. **A herança imaterial:** trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII. Tradução de Cynthia Marques de Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LONER, Beatriz Ana. O acervo sobre o trabalho do Núcleo de Documentação Histórica da UFPel. In: SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). **Trabalho, justiça e direitos no Brasil:** pesquisa histórica e preservação das fontes. São Leopoldo: Oikos, 2010, p. 9-24.

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

MACHADO, Janete Rocha. Lya Bastian Meyer: a grande dama do ballet clássico de Porto Alegre. **Anais do XI Encontro Estadual de História,** Rio Grande, jul. 2012, p. 494.

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

MEDEIROS JÚNIOR, Wilson N. A jornada extraordinária de trabalho, especificamente sobre o trabalho extraordinário na atividade bancária. **Conteúdo Jurídico**, Brasília, DF: 18 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.conteudojuridico.com.br/?artigos&ver=2.49463&seo=1>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

MENGER, Pierre-Michel. **Les intermittents du spectacle – Sociologie du travail flexible**. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.

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

\_\_\_\_\_. **Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. Sons e música na oficina da história. **Revista de História**, n. 157, São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2º sem. 2007, p. 7-13.

PASSOS, Michelle Barreto. Duração do trabalho, flexibilização e saúde do trabalhador . **Revista Jus Navigandi**, Teresina, ano 19, n. 3914, 20 mar. 2014. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/27050>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PISTONE, Danièle. Sociabilités musicales parisiennes: les associations créées dans les années trente. In: PISTONE, Danièle (Org.). **Musiques et musiciens à Paris dans les années trente**. Paris: Honoré Champion, 2000.

PUECH, Luiz Roberto Rezende. Os artistas de teatros e congêneres em face da Legislação do Trabalho no Brasil. **Revista do Trabalho**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 12, dez. 1944, p. 683-687.

RAUCH, Marie-Ange. **De la cigale à la fourmi: Histoire du mouvement syndical des artistes interprètes français (1840-1960)**. Paris: Éditions de l'Amandier, 2006.

REIS, Nélío. Contrato de Trabalho de Artistas e Congêneres. **Revista do Trabalho**, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 9-10, set.-out. 1949, p. 180-192.

REZENDE, Vinícius de. Da gratidão à luta por direitos: a regulamentação das relações de trabalho na “capital do calçado” (Franca-SP, 1940-1980). In: GOMES, Angela de Castro; SILVA, Fernando Teixeira da (Orgs.). **A Justiça do Trabalho e sua história: os direitos dos trabalhadores no Brasil**. Campinas: Unicamp, 2013, p. 401-445.

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

RODRIGUES, Lutero. Música Sinfônica Brasileira. **Cadernos do Colóquio 2003**. Rio de Janeiro, PPGM/CLA/Uni-Rio, ano V, dez. 2005, p. 8-16.

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

ROTHSTEIN, Edward. The New Amateur Player and Listener. In: PEYSER, Joan (Org.). **The Orchestra: a Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations**. Milwaukee: Hal Leonard, 2006 [1986], p. 529-544.

SANTOS, Nádia Maria Weber. “Práticas de saúde, práticas da vida: medicina, instituições, curas e exclusão social”. In: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti; AXT, Gunter (Dir.). **História geral do Rio Grande do Sul**, v.3, t.2: República Velha (1889-1930). Passo Fundo: Méritos, 2007, p. 101-132.

SAPIRO, Gisèle. Les professions intellectuelles entre l’État, l’entrepreneuriat et l’industrie. **Le Mouvement Social**, n. 214, jan.-mar. 2006, p. 3-18.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHMIDT, Benito Bisso. A sapateira insubordinada e a mãe extremosa. In: GOMES, Angela de Castro; SILVA, Fernando Teixeira da (Orgs.). **A Justiça do Trabalho e sua história: os direitos dos trabalhadores no Brasil**. Campinas: Unicamp, 2013, p. 157-199.

SICHERMAN, Carol. **Rude Awakenings – An American Historian’s Encounters with Nazism, Communism, and McCarthyism**. Washington: New Academia, 2012.

SILVA, Fernando Teixeira da. **Operários sem patrões: os trabalhadores da cidade de Santos no entreguerras**. Campinas: Unicamp, 2003.

SILVA, Fernando Teixeira da; GITAHY, Maria Lucia Caira. Trabalho e Cultura na Cidade Portuária de Santos (Brasil), 1890-1920. **El Taller de Historia**, Cartagena (Colômbia), vol. IV, n. 4/2012, p. 15-36.

SILVA JR., Adhemar L. Os Sindicatos na Idade da Pedra. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, jan.-jun. 2002, p. 95-114.

SIMÕES, Julia da Rosa. **A sala Beethoven (1931-32): música e cultura em Porto Alegre**. 116 fls. Monografia (Graduação em História) – PUCRS, FFCH, Porto Alegre, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. 262 fls. Dissertação (Mestrado em História) – PUCRS, FFCH, Porto Alegre, 2011.

SOUZA, Samuel Fernando de. **“Coagidos ou subornados”**: trabalhadores, sindicatos, Estados e as leis do trabalho nos anos 1930. 228 fls. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 2007.

SPERANZA, Clarice Gontarski. **Cavando direitos: As leis trabalhistas e os conflitos entre trabalhadores e patrões nas minas do Rio Grande do Sul nos anos 40 e 50**. 272 fls. Tese (Doutorado em História) – UFRGS, IFCH, Porto Alegre, 2012.

\_\_\_\_\_. Nos termos das conciliações: os acordos entre mineiros de carvão do Rio Grande do Sul e seus patrões na Justiça do Trabalho entre 1946 e 1954. In: GOMES, Angela de Castro; SILVA, Fernando Teixeira da (Orgs.). **A Justiça do Trabalho e sua história: os direitos dos trabalhadores no Brasil**. Campinas: Unicamp, 2013, p. 51-81.

TRAVERSIER, Mélanie. Histoire sociale et musicologie: un tournant historiographique. **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, 2010/2, n. 57-2, p. 190-201. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2010-2-page-190.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908**. 421 fls. Tese (Doutorado em História) – IFCH, UFRGS, Porto Alegre, 2008.

VARGAS, João Tristan. **Ordem liberal e relações de trabalho na Primeira República**. 426 fls. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, IFCH, Campinas, 1999.

VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: [s.n.], 2006.

\_\_\_\_\_. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VERAS, Flavia Rodrigues. **Tablado e palanque – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945)**. 136 fls. Dissertação (Mestrado em História) — UFRRJ, ICHS, Seropédica, RJ, 2012.

VIEIRA, Felipe Almeida. **“Fazer a classe”**: identidade, representação e memória na luta do Sindicato Médico do Rio Grande do Sul pela regulamentação profissional (1931-1943). 221 fls. Dissertação (Mestrado em História) – UFRGS, IFCH, Porto Alegre, 2009.

VIVIAN, Diego Luiz. **Indústria portuária sul-rio-grandense: portos, transgressões e a formação da categoria dos vigias de embarcações em Porto Alegre e Rio Grande (1956-1964)**. 345 fls. Dissertação (Mestrado em História) – UFRGS, IFCH, Porto Alegre, 2008.

WEBER, Beatriz Teixeira. **As artes de curar: medicina, religião, magia e positivismo na República Rio-Grandense, 1889-1928.** Santa Maria/Bauru: Editora UFSM/EDUSC, 1999.

WEBER, William. The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **The musician as entrepreneur, 1700-1914: managers, charlatans, and idealists.** Bloomington: Indiana University Press, 2004, p. 3-24.

WERNER, Kênia. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984).** 216 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2012.

WILENSKY, Harold. The professionalization of Everyone? **American Journal of Sociology**, vol. 70, n. 2, sep. 1964, p. 137-158.