

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

**Felipe Rodrigues Bohrer**

**A MÚSICA NA CADÊNCIA DA HISTÓRIA:  
Raça, Classe e Cultura em Porto Alegre no pós-Abolição**

Porto Alegre, maio de 2014

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

**Felipe Rodrigues Bohrer**

**A MÚSICA NA CADÊNCIA DA HISTÓRIA:  
Raça, Classe e Cultura em Porto Alegre no pós-Abolição**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
para obtenção do grau de Mestre em História.

**Orientadora:** Professora Doutora Regina  
Célia Lima Xavier.

Porto Alegre, maio de 2014

**Felipe Rodrigues Bohrer**

**A MÚSICA NA CADÊNCIA DA HISTÓRIA:  
Raça, Classe e Cultura em Porto Alegre no pós-Abolição**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em

**Banca Examinadora**

---

Orientadora Professora Doutora Regina Célia Lima Xavier  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Professora Doutora Maria Angélica Zubaran  
Universidade Luterana do Brasil

---

Professora Doutora Maria Elizabeth Lucas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Professora Doutora Silvia Regina Ferraz Petersen  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à Professora Regina Célia Lima Xavier que orientou pacientemente este trabalho e se tornou um ombro amigo. Gostaria de expor em palavras a gratidão por todos estes anos, desde antes da Iniciação Científica, de aprendizado, incentivo e parceria. Os meus agradecimentos também ao Programa de Pós-Graduação em História por abrir as portas e tornar possível a escrita deste texto. O mesmo vale para os professores que tive durante a graduação que propiciaram diversos aprendizados, em especial à Adriana Dias, Dario Ribeiro, Benito Schmidt, Regina Weber e Enrique Padrós. Gostaria de agradecer profundamente à Banca que avaliou o trabalho naquela agradável tarde, assim como as pertinentes colocações e questionamentos que muito contribuíram para a revisão do texto e para o incentivo de pesquisas futuras. Um forte abraço para Elizabeth Lucas, Angélica Zubaran e, em especial, Silvia Petersen, por quem tenho admiração desde o primeiro semestre da faculdade. Muito importante foi a Bolsa de Pesquisa concedida pela Capes em determinado período e que foi um grande auxílio para o desenvolvimento do trabalho. Igualmente importante, foram as equipes de trabalho dos diversos arquivos pesquisados (inclusive para os levantamentos que não entraram neste trabalho). E, também fundamental, foi a revisão do texto realizada por Valesca Nonning, a quem agradeço.

Agradeço a diversos colegas e pesquisadores pelas conversas e trocas de experiências, tais como Vinicius Oliveira, Sarah Amaral, Daniel Oliveira, Maria do Carmo, Wagner Pedroso, Tiago Araujo, Cadu Torcato, Iris Germano, Jane Mattos, Marcus Vincius Rosa, Giane Vargas, Isabel de Oliveira, Arilson Gomes, dentre outros. Muito importante foi a companhia de amigas que alegraram e preencheram o cotidiano desde a graduação, dentre elas Larissa Grisa, José Antônio Linck, Rosiele Melgarejo, Luciano Thome, Iuri Barbosa, Fe Stummer, Cecilia Mombelli, Bernardo Caprara, Amanda Batista, Caetano Maschio, Mateus Weber, Leonardo Gonzalez, dentre outros. Em especial à Raquel Braun, Nôva Brando e Roberta Zettel pelas ajudas e conversas sobre a difícil tarefa de organizar e escrever sobre algo. Um salve especial para os amigos e colegas de música: Zé Leandro, Juba, Rafa, Cassiano, Lucas, Vini, toda a turma do TCV e demais músicos que tive a oportunidade de tocar ao lado. Em especial ao cumpadre Jeferson, dona Aline e pequeno Martin.

Um registro de gratidão à família que sempre acompanhou, inspirou e esteve ao lado nos momentos tranquilos e tensos. Agradeço o carinho e atenção: Mãe (Jussara), Pai (Luiz

Carlos); Rafael, Lisi e a pequena Sananda; Fábio; Jonas, Ana e os pequenos Davi e Francisco. Aos antigos, Vô Zé (Seu Chicuta), Vô Mercedes, Vô Solon e Vô Alice. Aos tios, primos e primas, em especial ao Marco Aurélio e a Auta Rodrigues, a quem também dedico este trabalho. Por fim, deixo meus agradecimentos a minha companheira Juliana de Bittencourt Escobar com quem dividi o cotidiano e este trabalho e que esteve ao lado em todos os momentos. Agradeço o companheirismo, incentivo, afeto e atenção. A velha companheira também não podia falar: meus agradecimentos à turma de 1914, Bexiguento, Arsênio, Duque, Astor, Django, Ella, Canhotinho, Chiquinho e o bom e velho Mil Tons do Nascimento. Gostaria de agradecer ainda à Maria, Rita, Branca, Jurema e Joana que tanto deram foco e alento. O agradecimento final, fica direcionado ao Jorge, Lázaro, Serafim, Machado, Senhora, Irineu, Bárbara e toda a turma que vibrou em sintonia. Obrigado a todo mundo!

## RESUMO

Esta dissertação tem como tema a história da música em Porto Alegre e a participação dos afrodescendentes em sua construção no pós-abolição, mais especificamente na Primeira República. Partindo dos pressupostos da História Social, este estudo tem por objetivo problematizar como as categorias de raça, classe e cultura permearam as disputas em torno da legitimação do cenário musical e como os diferentes usos da música proporcionaram formas de mobilidade social para músicos e grupos afrodescendentes. Através de jornais (principalmente A Federação e O Exemplo) e de documentações oficiais (principalmente Relatórios municipais e estaduais) procura-se perceber o campo musical como uma arena de conflitos e disputas agenciadas por diferentes sujeitos em relação. Para isto, busca-se analisar estas questões sob variados ângulos que articulam diferentes locais e usos da música, assim como os sujeitos que atuaram na construção e legitimação desta cultura musical. Por fim, tenciona-se a relação entre música popular e música erudita com os afrodescendentes na formação de uma cultura nacional.

**Palavras-chave:** História Social da Música; Pós-abolição; Afrodescendentes.

## ABSTRACT

This dissertation has as a theme the history of music in Porto Alegre and the participation of afrodescendants in the construction in the post-abolition, more specifically at first republic. Starting from assumptions of Social History, this study has as goal problematize how the categories of race, class and culture permeate the disputes surrounding the legitimization of the music cenary and how the different musical uses provided ways of social mobility for musicians and afrodescendants groups. Through the journals (mainly *A Federação e O Exemplo*) and official documentation (mainly state and municipal reports) seeks to realize the musical field as arena of conflicts and brokered disputes by different people in relation. For this, seeks to analyse this questions from several angles that articulate different places and musical uses, as the people who act in construction and legitimization of this musical culture.

**Key words:** Social History of Music; Post-abolition; Afrodescendants.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 A CIDADE, SUA MÚSICA E SUA POPULAÇÃO .....	38
1.1 Um banda digna de portar o nome da cidade .....	39
1.2 A criação da Banda que já existia .....	56
1.3 Um peculiar caso de “Jacobinismo Musical” .....	66
1.4 Entre a identidade regional e a cultura musical .....	71
2 CULTURA MUSICAL E ASSOCIATIVISMO AFRODESCENDENTE .....	90
2.1 Entre bandas de música e grupos de teatro.....	95
2.2 Entre o baile e a instrução.....	104
2.3 Entre comemorações e mobilizações.....	113
2.4 Para além dos clubes.....	121
2.5 Entre o “erudito” o “popular” .....	131
3 PROFISSIONAIS DA MÚSICA .....	147
3.1 A partir das celebrações religiosas.....	152
3.2 A partir das instituições públicas.....	163
3.3 Através de uma estimulante indústria do entretenimento.....	177
3.4 Entre o Jacobinismo Musical e o “velho” Maestro Mendanha (e vice versa) .....	196
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	210
REFERÊNCIAS .....	222

## INTRODUÇÃO

Em 1914, como não poderia deixar de ser, a cidade de Porto Alegre vivenciou o nascimento e a morte de alguns de seus habitantes. Um dos que vieram ao mundo, foi o Sambista Lupicínio Rodrigues. Filho do Porteiro Francisco Rodrigues e da Lavadeira Abgail Rodrigues, Lupi, como era conhecido entre seus próximos, nasceu numa região pobre da cidade conhecida como Ilhota. Esse nome não lhe foi dado por acaso. Formada pelo curso do Riachinho, a Ilhota situava-se em um de seus meandros, que, de tão acentuado, praticamente formava uma pequena ilha. Naturalmente, nos períodos chuvosos, essa região era castigada pelas forças da água, que dificultavam a vida de seus moradores e, ao mesmo tempo, lhes proporcionavam alguns meios de subsistência. O riacho era navegável. Muitos vendiam frutas e hortaliças em pequenas embarcações, ao passo que muitas mulheres iam à sua beira para lavar roupa, entre elas, a própria mãe de Lupi. A Ilhota era formada por duas pequenas ruas (a Ilhota e a Travessa Baptista), que formavam um “T”, compostas de casas humildes. Foi numa dessas casinhas que nasceu Lupicínio Rodrigues. Seus pais, obviamente, ainda não sabiam que aquela criança seria um dos principais nomes da música popular do Rio Grande do Sul, reconhecido nacionalmente. Se não sabiam naquele momento, pouco depois, já poderiam imaginar. Os tradicionais biógrafos<sup>1</sup> de Lupicínio Rodrigues destacam que, desde novo, ele já apresentava uma forte inclinação para a música, para desgosto do seu pai, que desejava aplicação nos estudos. De todo modo, Lupi envolveu-se rapidamente com a atividade musical e logo alcançou projeção local. Em 1935, venceu um importante concurso carnavalesco promovido por ocasião do centenário da Guerra dos Farrapos, que lhe permitiu ingressar na Rádio Farroupilha. Era o famoso Carnaval Farroupilha. Pouco depois, já era conhecido nacionalmente e tornou-se uma figura importante na vida social e cultural de Porto Alegre.

Lupicínio Rodrigues não inventou o samba ou o carnaval popular em Porto Alegre. Foi, sim, um de seus principais nomes, provavelmente o mais conhecido. A cidade viu passar, por suas ruas, inúmeros blocos e cordões carnavalescos nas primeiras décadas do século XX, que muito inspiraram Lupicínio Rodrigues na sua juventude e que, depois, foram também inspirados por esse renomado sambista. Ademais, Lupi não foi o único artista afrodescendente de Porto Alegre vinculado a gêneros musicais populares com grande reconhecimento nessas primeiras décadas do século XX.

---

<sup>1</sup> GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio**: vida e obra de Lupicínio Rodrigues. Porto Alegre, Sulina, 1986; GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**. 3. ed. Porto Alegre: Tchê, RBS, 1984.



Figura 1: Lupicínio Rodrigues.

FONTE: Acervo Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, Fototeca Sioma Breitman.

O músico e pesquisador Hardy Vedana, no seu clássico livro **Jazz em Porto Alegre** (1987)<sup>2</sup>, fornece algumas informações preciosas sobre o cenário musical da cidade na primeira metade do século XX, trazendo à tona diversos outros músicos e conjuntos musicais. Vedana, como era músico, teve o privilégio de tocar ao lado de instrumentistas da “velha guarda” e receber, de primeira mão, algumas experiências protagonizadas por antigos músicos afrodescendentes. Um desses foi o saxofonista Marino Santos, que integrou a **Espia Só Jazz-band**. Formado exclusivamente por músicos negros, o conjunto foi fundado em 1923, na região conhecida, na época, como Colônia Africana, devido, em parte, à composição étnica de seus moradores. Privilegiado pelo contato íntimo com um dos integrantes da **Espia Só Jazz-band**, Vedana narra algumas peripécias da banda, desde sua fundação até uma turnê pelo Brasil, em meados da década de 1930, momento em que a mesma foi dissolvida e seus integrantes trilharam percursos distintos.

---

<sup>2</sup> VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.



Espia Só Jazz: primeira banda de jazz de Porto Alegre, fundada em 1923, e na ativa até 1932.

Figura 2: Espia Só Jazz-band.

FONTE: VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Dentre alguns destes percursos, Vedana destaca a gravação da música **Alto da Bronze** no final da década de 30, na qual o saxofonista Marino Santos participou, realizada durante a excursão de outro conjunto musical à região platina. A solista desse samba gravado em plagas argentinas foi a cantora Horacina Correa, que iniciou sua trajetória artística cantando em um cordão carnavalesco — Bloco dos Turunas — oriundo também da Colônia Africana. Horacina conquistou uma ascensão meteórica através da música. Após atuar nas rádios locais, transferiu-se para o eixo Rio-São Paulo, onde gravou alguns discos e obteve êxito atuando no cinema, durante os anos 40.<sup>3</sup> Hardy Vedana menciona que a cantora rumou para Europa, para trilhar uma sólida carreira artística. A última notícia que obteve de Horacina, seu livro foi publicado em 1987, foi que a mesma era proprietária de um hotel no Cairo (Egito) e que estava vivendo muito bem.

<sup>3</sup> Para maiores informações, ver DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <[www.dicionariompb.com.br/horacina-correia](http://www.dicionariompb.com.br/horacina-correia)>. Acesso em: 04 de dezembro 2013.



Figura 3: Horacina Correa.



Figura 4: Marino Santos

FONTE: VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Trajetórias como as de Lupicínio Rodrigues e Horacina Correa são ilustrativas para se perceber como artistas afrodescendentes alcançaram visibilidade e mobilidade social por meio da música a partir de manifestações culturais populares. Por outro lado, suas histórias de vida também podem representar alguns casos bem-sucedidos que fogem à regra da maior parte da população afrodescendente, e de seus músicos, atuantes nas primeiras décadas do século XX. Mas, se esses podem ser considerados casos isolados, sabe-se também que suas figuras, bem como as atividades em que estavam inseridos (principalmente no caso do carnaval), transgrediram sua vivência pessoal e fizeram parte de muitas outras.

A presença da samba e de diversos cordões carnavalescos em Porto Alegre de outros tempos pode trazer-nos algumas sensações de familiaridade e estranhamento ao mesmo tempo. Por um lado, está bem alinhada com uma noção de identidade nacional que elege determinados símbolos como representantes dessa brasilidade, tais como a mulata, o malandro, o futebol, o carnaval, o samba, a alegria festiva, dentre outros. Por outro, apresenta pouca relação com a identidade consolidada no senso comum sobre o Rio Grande do Sul e sua cultura musical. Afinal, quem nunca ouviu uma série de considerações de que esse é o “estado europeu” do Brasil, devido a sua elevada concentração de imigrantes alemães e italianos? Ou,

ainda, que essa mesma região apresentou, ou ainda apresenta, diminutas presença e participação da população afrodescendente? Aliada a essas considerações, destaca-se também a noção da pouca incidência da música popular no sul do Brasil, notadamente o samba, que dialogariam com as culturas musicais de outros estados brasileiros, principalmente o Rio de Janeiro.

Tais interpretações arraigadas no senso comum não são meras manifestações do acaso e carregam consigo uma longa história de disputas políticas e ideológicas relacionadas à forma como diferentes grupos interpretam e projetam determinada sociedade étnica e socialmente multifacetada e desigual, tanto em seus recortes nacionais como regionais. A aparente relação conflituosa entre o samba, o carnaval e diversos músicos afrodescendentes atuantes na capital de uma região pretensamente branca e europeia é apenas a parte mais visível desse debate político e social. Embora o presente ano marque o centenário do nascimento de Lupicínio Rodrigues, principal nome da música popular do Rio Grande do Sul, pouco se sabe sobre a cultura musical protagonizada por afrodescendentes no final do século XIX às primeiras décadas do século XX, na cidade de Porto Alegre. Da mesma forma, também são diminutas as interpretações sobre sua própria vida cultural de forma abrangente, ainda mais se estiver preocupadas em percebê-la em suas implicações políticas e sociais.

Esta dissertação tem por objetivo analisar a cultura musical de Porto Alegre a partir das experiências dos afrodescendentes, compreendendo-a como um campo de disputas políticas e como local privilegiado das discussões sobre os direitos de cidadania. Para isso, problematiza-se como as questões de classe e raça influíram na definição de uma cultura musical afrodescendente e como foram criadas algumas formas de mobilidade social, através de diferentes usos da música, no período da pós emancipação em Porto Alegre (mais especificamente, na Primeira República).

A música, e a cultura de forma geral, não são compreendidas neste trabalho como sensíveis manifestações artísticas alheias às disputas políticas e sociais de seu contexto. A atividade musical, principalmente neste período, se torna possível por meio de sujeitos que a praticam e a disponibilizam para outros sujeitos em locais determinados, públicos e/ou privados. Estas músicas e estes sujeitos estão inseridos em uma mesma estrutura social, na qual ocupam diferentes lugares. Esta sociedade não é naturalmente desigual, muito embora sua construção e funcionamento esteja centrado nesta desigualdade historicamente determinada. Para isto, são estabelecidos variados mecanismos de dominação e ordenamento da vida cultural, política e social, visando manter e ampliar privilégios de determinados

setores. Em contrapartida, são praticadas diferentes formas de resistência, individuais ou coletivas, que objetivam superar mecanismos de exclusão e discriminação que incidem sobre outros grupos sociais. Logicamente, esta realidade social não opera com oposições binárias, estáticas e homogêneas. As práticas sociais da vida cotidiana as tornam dinâmicas, flexíveis, contraditórias e complexas – resultado das disputas materiais e simbólicas travadas entre grupos sociais distintos, com diferentes interesses e estratégias de atuação. A atividade musical e demais manifestações artísticas não estão isentas desta dinâmica social e corresponde a mais uma de suas facetas. Ela também expressa e potencializa formas e estratégias de dominação e resistência, que são múltiplas. Consequentemente, ao atender variados usos e objetivos políticos que estão em conflito, a música manifesta-se como mais um importante instrumento de lutas políticas e sociais.

Este trabalho também não compreende que formas de exacerbação cultural estejam previamente definidas as distintos grupos étnicos e sociais. Da mesma forma, não pretende-se acompanhar esta cultura musical afrodescendente fechada em si mesma. Muito pelo contrário. Procura, sob diferentes ângulos, analisá-la em variados espaços de manifestação e formas de expressão, como protagonista do cenário cultural de Porto Alegre. Ao mesmo tempo, objetiva-se abordar diferentes usos da atividade musical realizados por músicos e instituições afrodescendentes, marcadas por dinâmicas relações de solidariedade e conflito. Neste intento, busca-se percebê-la inserida em um cenário social mais amplo. Neste campo musical, que é plural e está em constante transformação, atuam os mais variados músicos, oriundos de diferentes escolas de formação e que disputam espaços de trabalho com a música. Para desdobrar este problema de pesquisa, torna-se necessário estabelecer o diálogo com a bibliografia e os referenciais teóricos.

#### *Revisão Bibliográfica:*

A cultura musical de Porto Alegre é um tema que recebeu pouca atenção da bibliografia. No entanto, mesmo diminuta, pode-se perceber como têm sido compreendidas algumas formas de participação da população afrodescendente e sua contribuição para a construção desse campo musical. Entre esforços que visavam ora silenciar e ora demarcar esta presença, tais interpretações também estiveram na base das elaborações intelectuais sobre a identidade regional, que pretendiam padronizar práticas sociais e culturais muito diversas. Em contrapartida, outras análises repousaram sobre a diversidade das próprias práticas sociais e

culturais, que, por sua vez, problematizam, complexificam e reconstróem esta mesma identidade regional.

Dispõe-se de algumas obras de referência que alimentaram as enciclopédias de música brasileira, difundido determinadas interpretações desse cenário cultural.<sup>4</sup> A principal delas, escrita por Antônio Corte Real em 1980, compreende que a cultura musical do Rio Grande do Sul é marcadamente erudita. Diversas instituições musicais, em sua maioria localizadas em Porto Alegre, foram elencadas para demonstrar a presença dessa música. Porém a principal razão dessa caracterização decorria da elevada imigração europeia presente no Rio Grande do Sul.<sup>5</sup> Nesse tipo de perspectiva, ocorre um silenciamento sobre a presença dos afrodescendentes e sua cultura. Essas estavam excluídas do cenário regional, que seria marcado pelos imigrantes europeus. Interpretações como essas dialogam e ajudam a construir noções estabelecidas no senso comum que compreendem o Rio Grande do Sul como o “estado europeu do Brasil”, ou mesmo que o samba e as demais formas musicais populares vinculadas aos afrodescendentes não caracterizam sua vida cultural.

Embora essa perspectiva ainda influencie recentes pesquisas, manifestações culturais e musicais vinculadas aos afrodescendentes já haviam recebido atenção nos ambíguos trabalhos de folcloristas e foram silenciadas por Corte Real. Por exemplo, o folclorista Dante de Laytano, influenciado por Gilberto Freyre, entre os anos 40 e 50 do século XX, dedicou-se aos estudos das raízes populares, tradições, vestuários, festas religiosas, dentre outros, procurando pensar a contribuição cultural do africano no Rio Grande do Sul.<sup>6</sup> Athos Damasceno Ferreira, por sua vez, demarca a participação dos afrodescendentes em festejos populares de Porto Alegre no século XIX, tais como o carnaval e os ternos de reis.<sup>7</sup> Embora brevemente mencionados, sua presença é visível basicamente no calor das discussões sobre a abolição da escravidão, compreendida por este autor como nobre campanha humanitária em prol dos irmãos escravizados, mantendo a noção de uma sociedade sem grandes conflitos. Nesse caso, a questão não é mais invisibilizar a presença dos afrodescendentes, mas percebê-

---

<sup>4</sup> Aprofundaremos a análise dessas obras no Capítulo 1.

<sup>5</sup> CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. 2 ed. rev. Porto Alegre: Movimento, 1984.

<sup>6</sup> Em interlocução com Gilberto Freyre, a obra de Dante de Laytano é permeada de ambiguidades e fundamenta uma série de imagens tradicionais sobre o Rio Grande do Sul, tais como a democracia, a harmonia social e uma escravidão amenizada. Para a problematização do contexto de sua produção, assim como sua trajetória, ver: NEDEL, Leticia Borges. **Paisagens da Província: o regionalismo sul-rio-grandense e o Museu Júlio de Castilhos nos anos cinquentá**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Filosofia e Ciências Sociais-Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. **O carnaval porto-alegrense no século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1970. FERREIRA, Athos Damasceno. Natal e reis na cidade de outrora. In: FERREIRA, Athos Damasceno. **Colóquios com a minha cidade**. Porto Alegre: Globo, 1974.

la como se fosse curiosidades de outrora. De forma despolitizada, foi demarcada sua presença, porém em uma sociedade harmonizada e caracterizada pela democracia racial e social.

Na ausência de trabalhos sobre o tema, principalmente a partir dos anos 80, alguns jornalistas e músicos, tais como Hardy Vedana<sup>8</sup> e os biógrafos de Lupicínio Rodrigues, empenharam-se para trazer à tona um pouco do cenário musical e seus músicos, com quem conviveram ou tiveram a oportunidade de apreciar. Hardy Vedana, por exemplo, proporciona uma outra visão da música de Porto Alegre em seus livros bastante informativos e repletos de fotografias, partituras e, inclusive, antigas gravações. Embora careça de análises mais profundas, Vedana tem o mérito de afirmar, na mesma década em que Corte Real sustentou a erudição como cultura musical local, que a Cidade de Porto Alegre vivia um caso único no país. Na introdução de seu livro **Jazz em Porto Alegre** (1987), o autora afirma que tem a “[...] intenção de cobrir uma lacuna” e demonstrar que “[...] depois da cidade do Rio de Janeiro, Porto Alegre é a cidade que mais se identifica com a verdadeira música popular brasileira”.<sup>9</sup>

Essa bibliografia produzida por folcloristas, músicos e jornalistas reproduz, mesmo que indiretamente, as disputas analíticas sobre um cenário cultural e social que é heterogêneo, assim com as tentativas de torná-lo coeso. Música erudita, imigração, europeus, instituições musicais, africanos, festejos, abolição e música popular foram alguns dos elementos componentes da cultura musical local e que demarcaram as pautas interpretativas.

A partir dos anos 90, começaram a despontar alguns trabalhos acadêmicos que aprofundaram esses termos e trouxeram grandes contribuições sobre o passado musical e o protagonismo de setores afrodescendentes na cultura local. Alexandre Lazzi<sup>10</sup>, por exemplo, problematizou o livro de Athos Damasceno Ferreira sobre o carnaval do século XIX, demonstrando a variedades de significados e disputas impressas no festejo que permeavam as tensões políticas, as tentativas de ordenamento social e as discussões sobre cidadania que

---

<sup>8</sup> Vedana ainda publicou outros livros sobre o cenário musical em Porto Alegre, como VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: [s. n.], 2006. VEDANA, Hardy. **Octavio Dutra na história da música de Porto Alegre**. Editora Proletra, Porto Alegre, 2000.

<sup>9</sup> VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 9.

<sup>10</sup> Alexandre Lazzari analisa o carnaval de Porto Alegre entre 1870 e 1915, destacando a coexistência de diferentes modos de participação no festejo, demonstrando a diversidade de significados e a busca de reconhecimento público e autoafirmação que o carnaval representou para diversos grupos da sociedade porto-alegrense do século XIX e princípio do século XX. A partir da criação das grandes sociedades carnavalescas inspiradas no carnaval da Corte carioca e dos posicionamentos de diversos jornais, o autor verifica as iniciativas dos grupos dominantes em uniformizar o carnaval e torná-lo símbolo civilizatório, tentando suplantar práticas festivas vinculadas ao grupos populares (LAZZARI, Alexandre. **Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)**. Campinas: Editora da Unicamp; Cecult, 2001).

marcaram o processo da emancipação escrava. Márcia Ramos de Oliveira<sup>11</sup>, por sua vez, aprofunda a trajetória de Lupicínio Rodrigues, integrando-o ao meio social e ao local de sua formação, caracterizado por uma comunidade preponderantemente negra e de baixa renda que contribuiu para o desenvolvimento da música popular do famoso sambista.

Ainda tiveram destaque na historiografia local os festejos carnavalescos das décadas de 30 e 40, período marcado pela definição política e ideológica dos símbolos nacionais, centrada nas manifestações culturais populares. Iris Graciela Germano<sup>12</sup> destaca a construção de uma identidade negra, vinculada às discussões sobre a identidade regional e nacional, através do carnaval de rua, que, naquele período, se tornaria o principal foco do festejo na Cidade. Ao lado dos blocos e cordões carnavalescos, a autora demonstra a importância dos territórios historicamente vinculados à população negra para o desenvolvimento desse festejo e dessas identidades sociais. Marcus Vinícius da Rosa<sup>13</sup>, por sua vez, analisa no carnaval no mesmo período as práticas dos foliões e sua relação com o poder público e a imprensa na construção dos símbolos de nacionalidade. O autor destaca outras regiões urbanas também

---

<sup>11</sup> Márcia Ramos de Oliveira, utilizando depoimentos dos antigos parceiros do Lupicínio Rodrigues, ao lado do histórico do biografado, destaca os movimentos culturais associados ao desenvolvimento musical popular na Ilhota e na Cidade Baixa e os meios que possibilitaram o desenvolvimento artístico de Lupicínio Rodrigues. Para a autora, sua vivência em uma comunidade preponderantemente negra, de baixa renda, habitando zonas periféricas e circulantes da capital, sujeita à ação das águas e das forças policiais, contribuiu para o fortalecimento dos laços de solidariedade. Uma grande afinidade proporcionou as várias manifestações culturais ligadas por um imaginário próprio de grupo racial e socialmente marginalizado. Essas características explicam, conforme a autora, a extrema musicalidade existente nessa zona da Cidade, assim como sua identificação com os ritmos africanos, que originaram “um outro carnaval” em Porto Alegre (OLIVEIRA, Márcia Ramos. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música e os amigos**. Porto Alegre: UFRGS, 1995. Dissertação (Mestrado em História) — UFRGS).

<sup>12</sup> A dissertação de Iris Graciela Germano analisa a construção de uma identidade negra através do carnaval popular, durante as décadas de 30 e 40, em Porto Alegre, utilizando jornais, revistas e depoimentos de antigos carnavalescos. Demonstrando os diferentes modos como os grupos negros se apropriaram da festa carnavalesca, a autora destaca as mudanças das representações em torno do carnaval, frente às discussões da formação de uma identidade regional e nacional, bem como a eleição de seus símbolos representativos. Atenta à heterogeneidade dos carnavais negros da Cidade, enfatiza as hierarquias sociais internas, bem como as fronteiras simbólicas relacionadas às categorias de cor e classe na construção de identidades múltiplas, como negros, gaúchos e/ou brasileiros, operando separadamente ou em conjunto, de acordo com as demandas sociais. Destaca ainda as regiões urbanas marcadamente negras, de onde partiam os blocos e cordões, tais como Areal da Baronesa, Ilhota, Cidade Baixa, Cabo Rocha e Colônia Africana (GERMANO, Iris Graciela. **Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. Dissertação (Mestrado em História) — PPGHIS-UFRGS).

<sup>13</sup> A dissertação de Marcus Vinícius da Rosa analisa o carnaval de rua durante as décadas de 30 e 40 e sua relação com diferentes regiões urbanas de Porto Alegre (inclusive os territórios negros), tencionando a hierarquização e a distinção social na vida cotidiana que são reiteradas nas festas de consagração ao carnaval. Enfatizando a multiplicidade dos sujeitos e os diferentes modos de organização da festa, o autor verifica que, além dos territórios negros, outras regiões da Cidade também se destacaram com o carnaval popular, inclusive aquelas caracterizadas pela forte presença de imigrantes europeus pobres. O autor também analisa, ao lado dos usos próprios realizados pelos foliões e diferentes grupos sociais, as atuações dos poderes públicos e da imprensa na construção do carnaval como símbolo de nacionalidade (ROSA, Marcus. V. F. **Quando Vargas caiu no samba: um estudo sobre os significados do carnaval e as relações sociais estabelecidas entre os poderes públicos, a imprensa e os grupos de foliões em Porto Alegre durante as décadas de 1930 e 1940**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Dissertação (Mestrado em História) — PPGHIS-UFRGS).

vinculadas ao carnaval popular que não eram, necessariamente, as caracterizadas pela composição afrodescendente, que também integraram seu trabalho.

Algumas considerações em torno de outras atividades relacionadas à música marcaram presença, transversalmente, em trabalhos que analisam a população afrodescendente no período após a abolição, investigando sua vida associativa e seus locais de moradia. Liane Susan Muller<sup>14</sup>, ao mapear diversos clubes afrodescendentes em Porto Alegre, no pós-abolição, localiza a vinculação dos fundadores das associações mais antigas com a Irmandade do Rosário. A autora tece considerações sobre as festas religiosas desenvolvidas a partir dessa irmandade e percebe sua influência nos festejos dos Ternos de Reis promovidos por clubes negros, na primeira década do século XX. Por sua vez, Jane Rocha de Mattos<sup>15</sup>, ao analisar as relações sociais na região conhecida como Areal da Baronesa, localiza a presença de uma banda formada por afrodescendentes, denominada Lyra Oriental, que também participou de algumas visitas dos Ternos de Reis.

Essas pesquisas se empenharam na divulgação das manifestações culturais vinculadas aos afrodescendentes e aprofundaram suas implicações políticas e sociais nesse período de profundas transformações nas relações sociais, marcado pelo processo de emancipação escrava e pela luta em torno dos direitos de cidadania. Também questionaram os pressupostos de uma identidade regional que privilegia, especificamente, a contribuição de grupos de origem europeia no Rio Grande do Sul<sup>16</sup>, e destacaram outras identidades étnicas e sociais igualmente importantes para a construção social, cultural e material de Porto Alegre atenta à comunidade afrodescendente. No entanto, sobre estas interpretações, podem-se traçar alguns

---

<sup>14</sup> A dissertação de Liane Muller dedica-se ao estudo de um grupo de negros composto por uma elite intelectual e econômica que criou e fez uso de mecanismos próprios de expressão e luta. Sua preocupação reside em desvendar a forma pela qual o grupo se constituiu e observar em que medida esse grupo contribuiu para o processo de ascensão social da população negra. Procurando rastrear a trajetória de alguns desses indivíduos e seus grupos em diferentes contextos sociais, a autora verifica que esse grupo esteve ligado à criação de uma série de associações e de um jornal, na qual a autora identificou relação direta ou indireta com as práticas sociais desenvolvidas na Irmandade do Rosário de Porto Alegre, ao longo do século XIX (MULLER, Liane Susan. “**As contas do meu rosário são balas de artilharia**”: irmandade, jornal e associações negras em Porto Alegre. Porto Alegre: PUCRS, 1999. Dissertação (Mestrado em História) — PPGHIS-PUCRS).

<sup>15</sup> A pesquisa realizada por **Jane Mattos** tem como objetivo central questionar a possibilidade dessa localidade ser considerada como território negro, partindo de traços identitários ligados a elementos de cultura africana praticados nesse espaço e das discussões sobre etnicidade. Mesmo estando atenta à forma como a região foi apropriada no “imaginário da cidade”, a autora busca superar a compreensão de território somente enquanto espaço físico, situando o sujeito no interior do espaço como foco de análise, consultando, além de jornais, processos criminais (MATTOS, Jane Rocha de. **Que arraial que nada, aquilo lá é um areal: o Areal da Baronesa: imaginário e história (1879-1921)**. Porto Alegre: PUCRS, 2000. Dissertação (Mestrado em História) — Programa de Pós-Graduação em História-PUCRS).

<sup>16</sup> Sobre esta invisibilidade, ver: OLIVEN, Ruben George. A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul. In: OLIVEN, Ruben George. **Negros no sul do Brasil**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996; LEITE, Ilka Boaventura. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. **Textos e Debates**, n. 01, 1991.

pontos em comum. A música popular é a forma de exacerbação da cultura musical afrodescendente, principalmente através de festejos, tanto no período da escravidão como após sua abolição. Festas religiosas, ternos de reis, entrudo, carnavais e samba estão na base de seu repertório cultural. Essa mesma cultura musical tem locais específicos de sua irradiação no século XX. No caso, regiões urbanas caracterizadas por sua composição étnico-racial marcadamente afrodescendente — os territórios negros urbanos. Sobre eles, devem-se tecer alguns comentários, mesmo que brevemente.

Mencionados por antigos cronistas, os territórios negros receberam atenção da historiografia local a partir das investigações baseadas na História Cultural, ao longo da década de 90, principalmente através dos trabalhos de Sandra Jatahy Pesavento.<sup>17</sup> Essa produção bibliográfica apontou a Colônia Africana, a Cidade Baixa e o Areal da Baronesa como territórios marcadamente de composição negra no período final do regime escravista e no período pós-abolição, formando um “cinturão negro” ao redor da região central, espaço privilegiado da vida administrativa, econômica e cultural das elites dirigentes. Em contraponto a esses territórios negros, haviam outras regiões onde habitavam segmentos abastados voltados para a implantação da ordem burguesa e para a modernização urbana, o que gerou uma divisão espacial marcada pela diferenciação social.<sup>18</sup>

Logicamente, essa noção de marginalização e de exclusão apreende um debate político colocado nas primeiras décadas do século XX e não dá conta da complexidade das relações sociais estabelecidas nessas regiões, condição que poderia ser alcançada acompanhando a atuação dos sujeitos que vivenciaram e dotaram de diversos sentidos estes mesmos espaços urbanos. Perceber apenas as representações emanadas por antigos cronistas e periódicos higienistas, delimita os locais da presença e de atuação da comunidade afrodescendente ao mesmo tempo em que cristaliza a noção de sua marginalidade.<sup>19</sup> Tal situação foi confrontada

---

<sup>17</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Os pobres da cidade: vida e trabalho (1880-1920)**. Porto Alegre: Ed. da Universidade-UFRGS, 1994; PESAVENTO, Sandra Jatahy. Os excluídos da cidade. In.: SEFFNER, Fernando (Org.). **Presença negra no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UE, 1995; KERSTING, Eduardo. **Negros e a modernidade urbana em Porto Alegre: a colônia africana**. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Dissertação (Mestrado em História) — PPGHIS-UFRGS; PESAVENTO, Sandra Jatahy. Lugares malditos: a cidade do outro no sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX ao século XX). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 195-216, 1999.

<sup>18</sup> Partindo dos conceitos de representação e imaginário social, esses trabalhos acadêmicos privilegiam a abordagem desenvolvida por setores da imprensa e dos relatos de cronistas e memorialistas, reverberando visões depreciativas e marginalizantes sobre essas regiões urbanas e seus moradores, que, para estas pesquisas, resultaram no processo de exclusão do espaço urbano que se construía no momento de modernização dos costumes e de consolidação da ordem burguesa.

<sup>19</sup> Para uma discussão sobre a noção de territórios negros em Porto Alegre, ver: BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldir Carvalho. Os percursos do negro em Porto Alegre: territorialidade negra urbana. In: PORTO ALEGRE.

por outros estudos que visam proporcionar uma imagem alternativa a partir das discussões étnicas, como fizeram Iris Germano e Jane Mattos, e demarcam a importância destes mesmos territórios na construção de identidade étnica, destacando os laços de solidariedade e o sentimento de pertencimento de seus moradores. As autoras também mostram que um recorte étnico estritamente delimitado não se verificava nessas regiões, o que também não impedia sua caracterização como regiões negras.<sup>20</sup> Igualmente confrontando esta longa invisibilidade e estigmatização, têm sido publicados livros, projetos e diversas atividades voltadas para a valorização e divulgação da presença dos afrodescendentes em Porto Alegre.<sup>21</sup> De certa forma, por meio das disputas em torno da identidade regional contra reativas à exclusão e invisibilidade dos afrodescendentes, também se cristalizou no senso comum a imagem dessas regiões urbanas compreendidas prioritariamente como espaços de cultura popular vinculada aos afrodescendentes.

No conjunto das interpretações sobre a cultura musical de Porto Alegre permite-se pressupor uma cidade segregada cultural e territorialmente, do final do século XIX às primeiras décadas do século XX. À população afrodescendente estavam definidos seus locais: na música, o carnaval e demais formas populares; na cidade, os territórios negros, circundantes ao centro da Cidade. Já para a população branca, caberia levar a efeito as “nobres tradições” culturais europeias e ocupar as zonas privilegiadas da Cidade, costumadamente, localizadas na região central.

Essas configurações direcionam novamente para outras noções de identidade nacional e cultura popular. Embora dialogue com os mesmos símbolos, obviamente não se trata da mesma identidade nacional desenvolvida no governo de Getúlio Vargas e sustentada teoricamente por Gilberto Freyre, que visava demarcar uma democracia racial e social. Também não se trata de uma percepção do carnaval como uma festa onde todos os brasileiros se igualam e se sentem pertencidos, com poucas variações regionais e que acompanhou uma linha evolutiva respondendo às modificações estruturais da sociedade, como defenderam

---

**Museu de percurso do negro em Porto Alegre.** Porto Alegre: Secretaria de Cultura-Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2010.

<sup>20</sup> Para um questionamento sobre essas composições étnicas nesses territórios, também ver: ROSA, Marcus Vinicius de F. Colônia africana, arrabalde proletário: o cotidiano de negros e brancos, brasileiros e imigrantes num bairro de Porto Alegre durante as primeiras décadas do século XX. In: **Anais do V Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional.** Porto Alegre: ANPUH RS, v. 1, 2011. Disponível em <http://www.escravidaoeliberdade.com.br>. Acesso em 24 de dezembro de 2013.

<sup>21</sup> SANTOS, Irene (Org.) **Negro em preto e branco:** história fotográfica da população negra em Porto Alegre. Porto Alegre: Secretaria de Cultura-Prefeitura Municipal de Porto Alegre; SANTOS, Irene. **Colonos e quilombolas:** memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre. Porto Alegre: Secretaria de Cultura-Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2010; PORTO ALEGRE. **Museu de percurso do negro em Porto Alegre.** Porto Alegre: Secretaria de Cultura-Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2010.

Roberto Da Matta e Maria Isaura Pereira de Queiroz.<sup>22</sup> Mas está bastante próximo das concepções que opõem uma cultura erudita ou oficial frente a uma cultura popular que resiste aos processos de dominação. Nessas formas culturais, separadas e em oposição, são apresentados pontos de interconexão a partir de sua circularidade, por vezes, agenciada por mediadores culturais.<sup>23</sup> Essa forma de compreensão está bastante assentada na cultura popular, principalmente no carnaval e no samba, do Rio de Janeiro. Mais especificamente, no papel das famosas “tias baianas”, que se tornaram um ponto de “origem” e “difusão” dessa mesma cultura popular.<sup>24</sup>

A importância da “pequena África” para a construção da cultura popular no Rio de Janeiro pode ser, *grosso modo*, comparada com a importância dos territórios negros para a construção de uma cultura popular em Porto Alegre. Não há dúvidas sobre a importância desses espaços para a efetivação e a visibilização de atividades culturais e para a construção de identidades étnicas. Isso, faz jus às experiências musicais e sociais de muitos grupos afrodescendentes, já está bem fundamentado e demonstrado na bibliografia local. Por outro lado, atentar somente para esses espaços de atuação pode invisibilizar muitas outras experiências nas quais foram protagonistas contribuindo, tanto para a formação de variadas identidades sociais, como para a construção da cultura musical de Porto Alegre.<sup>25</sup> Diversos trabalhos têm-se empenhado em mostrar como os próprios festejos populares eram dotados de sentidos variados, permeados de disputas e protagonizados por grupos sociais heterogêneos

---

<sup>22</sup> DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989; QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

<sup>23</sup> Ver: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1897; BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

<sup>24</sup> Ver: SOHIET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998; MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995; VELLOSO, Monica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, n. 6, 1990; VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, Editora da Universidade-UFRJ, 1995.

<sup>25</sup> Tiago de Mello e Souza, por exemplo, problematiza os pressupostos da centralidade baiana na formação de uma cultura popular do Rio de Janeiro e destaca outras visões e experiências que contribuíram para a formação do repertório cultural. Para o autor, a experiência musical afrodescendente foi uma criação coletiva, marcada por grande diversidade de práticas e por influências de múltiplas origens. Dentre elas, a presença de uma série de experiências associadas ao século XIX que ainda estavam atuantes no século XX, tais como festas religiosas, Ternos de Reis, jongo, caxambu, dentre outras. Conforme o autor, as “tias” baianas dialogaram com tradições já existentes e com outros grupos recém-chegados, como as “tias” mineiras e fluminenses (MELLO E SOUZA, Tiago. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. **Afro-Ásia**, n. 29-30, 2003).

em comunicação, percebendo-os como campo de conflito e de construções culturais muito diversas.<sup>26</sup>

Martha Abreu, por sua vez, tem destacado que grande quantidade de pesquisas sobre a música popular não consegue manter um afastamento dos referenciais e marcos temporais tradicionais, que determinam o período pós 1930 como inaugural para a valorização da “música popular”, a partir da estratégia política getulista de oficializar o samba como música genuinamente nacional. Já o período da Primeira República costuma ser avaliado pelos insucessos dos dirigentes políticos e intelectuais em incorporar política e culturalmente os setores populares e outras manifestações legitimamente pátrias nos projetos de identidade nacional. A preferência por tais marcos, destaca a autora, contribui para “[...] colocar no esquecimento determinados atores sociais e para estreitar a análise de experiências e projetos no campo musical e político”<sup>27</sup>. Diante desse cenário, a autora avalia que, no presente, muitas pesquisas reforçam determinados julgamentos que visavam atender às demandas de outras épocas sobre a experiência cultural e política da Primeira República e sua dificuldade na definição do nacional.

Martha Abreu e Carolina Vianna Dantas, também salientam que a questão da mestiçagem cultural não pode ser compreendida como um fenômeno homogêneo e seletivo no sentido de um pretenso branqueamento da cultura brasileira. Seus significados, usos e interlocutores eram diversos, assim como também eram as interpretações realizadas por intelectuais. Desde o final do século XIX, e anterior à década de 1930, tem-se importantes esforços de intelectuais e folcloristas que investiram na construção de uma otimista versão musical mestiça que representaria uma identidade nacional brasileira. Em outras palavras:

A valorização das “coisas africanas, negras e mestiças” nas práticas culturais brasileiras não precisou esperar a obra clássica de Gilberto Freyre, “Casa grande e Senzala”, publicada em 1933. Nem mesmo precisou esperar a emergência do samba para a celebração de uma pretérita música popular brasileira. Até pouco tempo atrás, admitia-se, no máximo, que, na década de 1920, com o movimento modernista, principalmente o paulista, os vetores do pessimismo sobre a influência africana e dos males da mestiçagem na cultura nacional começavam a se inverter.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Ver: ABREU, Martha. **O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999; CUNHA, Maria C. P. **Carnavais e outras festas: ensaios de história social da cultura**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2002; CUNHA, Maria C. P. **Ecoss da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>27</sup> ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, 2011, p. 73.

<sup>28</sup> ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música Popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. In: Carvalho, José Murilo. **Nação e cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 142

Neste direcionamento, Martha Abreu tem demonstrado o quanto o campo musical do período republicano, além de pouco conhecido, é variado e complexo.<sup>29</sup> Intelectuais, músicos e o público em geral já estavam discutindo, elaborando e consumindo conteúdos artísticos com temas nacionais e populares em diversos ambientes, transformando o campo musical em um canal de discussão e crítica dos problemas políticos da República. A autora mostra que músicos populares e negros conquistaram projeção em festas populares, nos teatros, no mercado editorial e na indústria fonográfica relacionada com a própria dinâmica das expressões populares, em busca de afirmação no mercado cultural.<sup>30</sup> Inserido em uma heterogeneidade de manifestações, significados e interpretações, Martha Abreu pontua a necessidade de:

[...] passar a analisar o campo musical, erudito ou popular, em qualquer época, como local dos conflitos culturais e políticos. Em meio a muitas disputas musicais, estavam no centro do debate da Primeira República diferentes concepções do que se procurava definir como “música popular” e “música brasileira”; diversas expressões musicais e festivas selecionáveis, ou não, para símbolos de civilidade, nacionalidade e/ou regionalidade.<sup>31</sup>

Os resultados de pesquisa obtidos por Martha Abreu são inspiradores para serem pensadas outras histórias a respeito da cultura musical dos afrodescendentes e suas implicações políticas e sociais a partir de novos prismas. Frente a esses problemas historiográficos, elaboraram-se alguns questionamentos sobre o cenário musical de Porto Alegre: afinal, que cultura é essa, tanto a de Cidade como a dos afrodescendentes? O que há além do carnaval (e dos festejos populares em geral)? Que outras experiências musicais os afrodescendentes protagonizaram em Porto Alegre? Como essas se articulam com as discussões sobre os direitos de cidadania? De que forma elas incidiram na elaboração identitária local, que, conforme se observou há pouco, é aparentemente contraditória? Que disputas permearam esta elaboração? Por fim, poder-se-ia escrever uma história social da música a partir das experiências dos afrodescendentes que não tome necessariamente o carnaval como ponto de partida, mas, sim, de chegada?

<sup>29</sup> Sobre a vida cultural na Primeira República, Abreu destaca algumas interpretações já consolidadas na bibliografia: a busca pela modernidade europeia agenciada pelas elites intelectualizadas e dirigentes em oposição às expressões populares e negras; a resistência frente a tais projetos a partir da persistência das formas culturais populares; um suposto momento inaugural de valorização das expressões musicais tidas como populares e nacionais, exacerbado com os modernistas, em 1922; e, por fim, o exotismo que passou a explicar a presença de expressões musicais identificadas como populares, folclóricas, regionais e negras no período como uma moda europeia e como manifestações efêmeras.

<sup>30</sup> Ver: ABREU, Martha. Participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010.

<sup>31</sup> ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, 2011.p. 78-79.

*Entre a identidade nacional, raça, cultura e classe:*

Na década de 30 do século XX, consolidou-se a construção de uma identidade nacional que valoriza a mulata, a música dos negros e o carnaval como símbolos nacionais. Desenvolvida como projeto político do governo de Getúlio Vargas e fundamentada por consagrados intérpretes do Brasil, como Gilberto Freyre, procurou estabelecer símbolos coesos dessa nacionalidade através da clássica fusão entre as três raças formadoras do Brasil e sua suposta relação interétnica harmoniosa, que fundamentou o “mito da democracia racial”. Para Renato Ortiz, as construções sobre a identidade nacional não podem se constituir como um prolongamento dos valores populares.<sup>32</sup> Tratam-se de discursos ideológicos que se estruturam no jogo da interação entre o nacional e o popular e que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular. Estas construções ideológicas se definem “como uma concepção de mundo orgânica da sociedade como um todo (ou visando a totalidade) e como tal age como elemento de cimentação da diferenciação social”.<sup>33</sup>

A elaboração de uma cultura nacional integradora, pautada nas contribuições harmoniosas de suas diferentes “raças”, ajuda a problematizar o período pós-emancipação e a se interrogar sobre o papel da música como forma de integração cultural e mobilidade social da população afrodescendente nas décadas anteriores.

O período que compreende as décadas finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX foi marcado pelo acolhimento de teorias raciais norte-americanas e europeias por parte da elite letrada brasileira, pautando as interpretações sobre o passado histórico, bem como as perspectivas sobre o futuro desenvolvimento social e cultural. A apropriação das teorias raciais buscava solucionar as contradições de sua origem multiétnica, procurando um afastamento de seu passado escravista. Demarcando tentativas de elaborações identitárias nacionais e/ou regionais e embasando projetos políticos e ideológicos, estas teorias raciais, ao longo do processo de emancipação escrava e nas primeiras décadas da República no Brasil, objetivavam o branqueamento da população. Naturalizando as desigualdades sociais a partir

---

<sup>32</sup> Estas expressões culturais não se apresentam na sua concretude imediata como projeto político. Para que isto aconteça, conforme destaca Ortiz, é necessário que grupos sociais mais amplos se apropriem delas para, reinterpretando-as, orientá-las politicamente. Por meio de mecanismos de reinterpretações agenciada pelo Estado e por seus intelectuais, as práticas populares são apropriadas e transformadas em expressões da cultura nacional. ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985. p. 140.

<sup>33</sup> ORTIZ, Renato. Op. Cit. p.136, 137.

de hierarquias raciais, essas concepções biológicas de raça foram plurais e adaptaram-se à realidade brasileira.<sup>34</sup>

Tais teorias embasaram, por exemplo, as políticas públicas de imigração, que visavam a um progressivo embranquecimento do Brasil frente a um peculiar e lento processo de mestiçagem, além de solucionar o fornecimento de mão de obra com o final do trabalho escravo.<sup>35</sup> Diversas pesquisas também demonstram que, ao longo do processo de emancipação, foram inauguradas novas formas de discriminação racial, assim como uma reconfiguração das políticas de dominação sobre os grupos populares que impedia a ascensão social dos afrodescendentes. Alimentada por teorias raciais e políticas públicas, foi estabelecida, nesse momento, uma ideologia dominante que estigmatiza e marginaliza os afrodescendentes e a população pobre de forma geral.<sup>36</sup>

Para Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, o racismo surgiu na cena política brasileira como doutrina científica justamente quando se avizinhavam a abolição da escravatura e a pretensa igualdade política e formal entre todos os brasileiros, sendo que a apropriação dessas teorias criou as bases científicas para o preconceito de cor. O autor também destaca que as desigualdades regionais, que se tornavam mais latentes entre o norte e o sul do País a partir da decadência econômica dos principais centros de produção, deram espaço para a difusão, entre as elites intelectuais, de ideias racistas, que buscavam justificar a marginalização dessas antigas zonas centrais, devida ao grande contingente de população afrodescendente e mestiça, tidas como entrave ao desenvolvimento e ao progresso material.<sup>37</sup> Tal colocação auxilia como indicativo para pensar as apropriações das teorias raciais e suas implicações nas relações sociais no contexto do Rio Grande do Sul, visto que essa região recebeu grande quantidade de imigrantes europeus.

---

<sup>34</sup> Sobre a apropriação das teorias raciais no Brasil, ver: MAIO, Marcos Chor (Org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz-CCBB, 1996; SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976; SCHWARCZZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; PETRUCCELLI, José Luis. As doutrinas francesas e o pensamento racial brasileiro (1870-1930): Arthur de Gobineau e Louis Couty no Brasil. **Estudos Sociedade e Agricultura**, Rio de Janeiro, v. 7, dez. 1996.

<sup>35</sup> Para um aprofundamento desta questão, ver: SKIDMORE, Thomas E. Op. Cit.; SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor (Org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz-CNBB, 1996; AZEVEDO, Célia Marinho Martinho. **Abolicionismo: Brasil e Estados Unidos: uma história comparada (séc. XIX)**. São Paulo: Annablume, 2003.

<sup>36</sup> Ver: CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da “Bell Epoche”**. Campinas: Unicamp, 2001 [1986]; AZEVEDO, Célia Marinho Martinho. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites — século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; ANDREWS, George Reid. **Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)**. Bauru: EDUSC, 1998; CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>37</sup> GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Preconceito de cor e racismo no Brasil. **Revista de Antropologia**, v. 47, n. 1, 2004.

Desde o século XIX, produziu-se uma vasta literatura local que relega à escravidão e aos africanos um papel de menor importância na constituição da população e na formação social, reafirmando a imagem de uma sociedade sulina branca.<sup>38</sup> Não há dúvidas de que a pressuposta ausência de africanos e seus descendentes no Rio Grande do Sul, e em Porto Alegre, é muito mais tributária das orientações ideológicas de antigos intelectuais calcados em “teorias científicas” do que era manifestado de fato nas práticas cotidianas. Nas últimas décadas, diversos estudos locais tem-se empenhado em descortinar a complexidade das relações sociais e raciais, pesquisando a presença dos africanos e de seus descendentes e demonstrando sua importância na construção social e cultural do Rio Grande do Sul.<sup>39</sup>

Mecanismo de controle social, reordenamento do espaço urbano sob as justificativas do higienismo, moralização dos costumes, estigmatização dos afrodescendentes e de seus locais de sociabilidade e moradia permearam a Cidade de Porto Alegre no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Eram variações dos significados da constituição das relações sociais racializadas que estavam vinculadas à reorganização do trabalho livre e às tentativas de ordenamento social, permeando as discussões sobre os direitos de cidadania nesse período.

Por outro lado, essas configurações sociais são conflitantes com a noção de democracia racial que acompanhava a identidade nacional integradora da década de 30. A construção dessa identidade, que elabora uma fusão harmoniosa e homogênea das três raças formadoras do Brasil (africanos, indígenas e europeus), centralizada na figura do mestiço e em formas culturais e musicais populares, insere-se em uma redefinição dos critérios que passaram a pautar a construção dessa mesma identidade nacional e a compreensão das relações sociais e raciais.

O discurso do racismo científico sofreu um deslocamento da noção de raça biológica para a cultura entre as décadas de 20 e 30, sob a influência da Antropologia Cultural de Franz Boas. Esse deslocamento resultou numa interpretação otimista da formação do caráter

---

<sup>38</sup> Sobre a produção historiográfica ao longo do século XIX e início do século XX, ver: XAVIER, Regina Célia Lima. Uma história que se conta: o papel dos africanos e seus descendentes na formação do Rio Grande do Sul. **História Unisinos**, v. 10, 2006. Sobre a discussão na literatura a respeito de Porto Alegre, ver: LAZZARI, Alexandre. Raça, escravidão e literatura nacional na Revista do Parthenon Literário (Porto Alegre, 1869-79). In: XAVIER, Regina Célia Lima (Org.). **Escravidão e liberdade: temas, problemas e perspectivas de análise**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2012.

<sup>39</sup> Sobre a produção historiográfica local relacionada aos temas da escravidão e da liberdade, consultar: XAVIER, Regina Célia Lima (Org.). **História da escravidão e da liberdade no Brasil Meridional: guia bibliográfico**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. Indica-se também a consulta aos **Anais dos ENCONTROS Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional**, Disponível em: <[www.escravidaoeliberdade.com.br](http://www.escravidaoeliberdade.com.br)>. Acesso em: 28/10/2013.

nacional, juntamente com uma interpretação positiva da história da miscigenação. Essa forma de análise acabou por retratar a identidade nacional através de um movimento de sincretismo cultural que buscava valorizar as diferentes culturas inseridas no Brasil, resultando numa aparente harmonização dos contrários, buscando, conforme destaca Martinez-Echazábal, dar aos elementos africanos e indígenas uma expressão nacional, incorporado a projetos pretensamente sincréticos que constituíram formas de hegemonia dos setores tidos como superiores em termos étnicos ou culturais<sup>40</sup>.

O principal expoente desse deslocamento, sem dúvida, foi Gilberto Freyre. Os seus principais livros, **Casa Grande e Senzala** (1933) e **Sobrados e Mocambos** (1936), questionam a afirmação aceita até então de que a miscigenação tenha causado um grande dano ao desenvolvimento do Brasil, sendo essas variedades étnicas, para o autor, uma grande vantagem à formação nacional. A análise de Freyre salienta a revalorização das relações dos variados componentes étnicos inseridos no período colonial monocultor e escravagista, que resultaram numa população etnicamente mestiça e portadora de uma cultura híbrida típica dessa sociedade agrária e patriarcal. A mestiçagem transformou a imagem do mulato em ícone da democracia racial e social, principalmente em oposição às tensas relações raciais nos Estados Unidos.

O trabalho de Gilberto Freyre, para Renato Ortiz, atende a uma “demanda social” alinhada com as orientações políticas do Estado visando consolidar o controle do desenvolvimento e das transformações sociais.<sup>41</sup> Para o autor, a construção desta identidade nacional mestiça, assentada na relação harmoniosa entre suas diferentes “raças”, possibilita que todos se reconheçam como nacionais ao mesmo tempo em que torna mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor, encobrendo os conflitos raciais.<sup>42</sup> Peter Wade observou que, no discurso nacionalista sobre a mestiçagem na Colômbia, há uma tensão permanente entre uma imagem de homogeneidade e uma imagem de diferença contínua, onde uma depende da outra.<sup>43</sup> Ela implica tanto uma mescla como separação contínua. Ao mesmo tempo em que reafirma a existência de uma nação mestiça, composta por africanos, índios americanos e europeus, contempla seu eventual desaparecimento. Nesse processo, a ênfase na

---

<sup>40</sup> MARTINEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. O culturalismo dos anos 30 no Brasil e na América Latina: deslocamento retórico ou mudança conceitual? In: MAO, Marcos Choir (Org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz-CCBB, 1996. p.107-124.

<sup>41</sup> ORTIZ, Renato. Op. Cit. p. 40.

<sup>42</sup> ORTIZ, Renato, Op. Cit. p. 44

<sup>43</sup> WADE, Peter, Compreendendo a “Africa” e a “negritude” na Colômbia: a música e a política da cultura. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 25, n.1, 2003.p. 164.

diferença racial é central para a definição das elites como superiores.<sup>44</sup> Na elaboração dessa ideologia, as contribuições das populações negras oferecidas à Nação não estavam desvinculadas das visões elitistas estereotipadas que existiam sobre os negros, no fim do período colonial, na América Latina. A noção de democracia racial sustentada por Freyre pouco contribuiu para o combate à discriminação racial e para a luta política em torno dos direitos de cidadania. Como pontua Thomas Skidmore, o valor prático de sua obra não estava na promoção de igualitarismo racial, mas, sim, “[...] para reforçar o branqueamento, mostrando de maneira vívida que a elite (principalmente a branca) adquirira preciosos traços culturais do íntimo contato com o africano (e com o índio em menor escala)”<sup>45</sup>.

A democracia racial e social da sociedade brasileira interpretada como essencialmente benevolente, pautada pelo paternalismo, foi o foco da crítica realizada pela denominada Escola Paulista de Sociologia na década de 60, que representou uma mudança substantiva no teor desses debates. Ela se propôs a pesquisar as relações raciais no Brasil, compreendidas intelectualmente, até então, como harmônicas, para percebê-las no âmbito das transformações estruturais da sociedade brasileira.<sup>46</sup> Renomados intelectuais, como Florestan Fernandes, Octavio Ianni e Fernando Henrique Cardoso, dentre outros, denunciaram a violência do sistema de domínio senhorial e a desigualdade social e racial na passagem da sociedade tradicional escravista para a sociedade moderna capitalista. Em suas interpretações, a violência da escravidão e a exploração econômica reificaram o escravo e foram elementos definidores de sua anomia. Marcados pela “herança da escravidão”, os descendentes de africanos foram marginalizados, ou tiveram uma mobilidade social diminuta, em decorrência de sua incapacidade adaptativa frente à estrutura de classe.

Entre o racismo científico, a democracia racial e a herança da escravidão, percebem-se as categorias raça, cultura e classe sendo empregadas separadamente e em oposição, embora correspondam a diferentes faces de um mesmo problema, para compreender e/ou solucionar as contradições de uma sociedade multiétnica e socialmente desigual. Suas escolhas atendem a debates políticos próprios de suas épocas e revelam, de certo modo, suas insuficiências tanto para compreender como para solucionar os problemas sociais e raciais, que são diferentes de acordo com cada perspectiva.

---

<sup>44</sup> WADE, Peter. Op. Cit. p. 154.

<sup>45</sup> SKIDMORE, Thomas E. Op. Cit.. p. 211.

<sup>46</sup> Ver: MAIO, Marcos Chor. Abrindo a “caixa-preta”: o projeto UNESCO de relações raciais. In: SCHWARCZ, Lília (Org.). **Antropologias, histórias, experiências**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. p. 143-168.

Porém essas categorias não são previamente definidas e não estão em oposição. São construções sociais em permanente “fazer-se”, inseridas em contextos específicos, contraditórios e conflitivos. Suas dinâmicas são ritmadas pelo “termo ausente”, no caso, as experiências dos sujeitos que viveram naquele momento e que foram atuantes na mesma sociedade multiétnica e socialmente desigual. A reavaliação da democracia racial e da herança da escravidão não significa um afastamento dos conceitos de raça, cultura e classe que as fundamentaram. Pelo contrário, torna-se necessário problematizá-las em seus próprios termos, à luz das experiências dos sujeitos. Variados estudos da história social reavaliaram essas teses e permitiram um olhar mais aprofundado sobre a escravidão e o período pós-emancipação, ao priorizarem a ação histórica dos sujeitos, revelando variadas formas de atuação e seus projetos próprios, que os colocaram como interlocutores dos debates de sua época.<sup>47</sup>

*Referenciais teóricos e metodológicos:*

Este trabalho parte dos pressupostos da História Social. Voltada à problematização dos diferentes níveis da experiência humana, caracteriza-se pela formulação de problemas específicos, que mediam o recorte de temas e de personagens, compreendo-os como sujeitos inseridos e atuantes em contextos historicamente definidos.<sup>48</sup> Centrada na agência dos sujeitos e de suas consciências, anteriormente desconsiderados como elementos significativos nos processos de transformações políticas, a História Social visa contrapor grandes modelos economicistas autoexplicativos e/ou paradigmas essencialistas. Nesse processo, objetiva destacar a ascensão e o protagonismo do povo comum, omitidos das histórias oficiais e tradicionais, em uma mudança de perspectiva que ficou conhecida como “história vista de baixo”, cunhada pelo marxista britânico E. P. Thompson.<sup>49</sup>

Thompson destaca que a pesquisa histórica necessita de uma lógica apropriada aos fenômenos que estão sempre em movimento e que evidenciam manifestações contraditórias. Para o autor, a “lógica histórica” corresponde a um método lógico de investigação adequado a materiais históricos destinado a testar hipóteses e eliminar procedimentos auto confirmadores,

---

<sup>47</sup> Ver: MATTOS, Hebe Maria. **Das cores do silêncio**: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, séc. XIX). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995; RIOS, Ana M. Lugão; MATTOS, Hebe M. **Memórias do cativo**: família, trabalho e cidadania no pós-abolição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; COOPER, Frederick; HOLT, Thomas C.; SCOTT, Rebecca J. **Além da escravidão**: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

<sup>48</sup> BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

<sup>49</sup> SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

onde o discurso de demonstração histórica consiste no diálogo entre conceito e evidência, constituindo a dialética do conhecimento histórico. Os conceitos, que são confrontados com as evidências, não podem ser compreendidos como modelos, mas, sim, como expectativas. Eles “[...] não impõem uma regra, mas apressam e facilitam a indagação das evidências”. Consequentemente, “[...] as evidências (e os acontecimentos reais) não obedecem às regras, e não obstante não poderiam ser compreendidas sem a regra, à qual oferecem suas próprias irregularidades”. Essas evidências raramente são constantes e estão em transição, ao lado dos movimentos do evento histórico, definidas somente, portanto, dentro de contextos particulares.<sup>50</sup>

Ao problematizar a formação da classe operária inglesa, Thompson centrou sua análise no processo de constituição da consciência de classe amparada não apenas em termos econômicos, mas também culturais. Para o autor, as classe sociais não eram uma categoria, ou estrutura, previamente estabelecida, mas, sim, definida em sua efetiva construção histórica. O fazer-se das classes sociais ocorre “[...] quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas) sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus”<sup>51</sup>. Destacando a agência do sujeito sobre tal processo de construção, Thompson compreende que a “[...] consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais”<sup>52</sup>. Os costumes, normas, valores, expectativas e crenças também orientam as ações e escolhas dos indivíduos e seus coletivos, que marcam o processo de construção de identidades e os interesses de classe pautados por experiências em comum. Essas experiências, por sua vez, portam suas dimensões históricas, que devem ser analisadas em seus próprios termos, manifestados nos comportamentos, valores, condutas e costumes.

Da mesma forma como considera que as classes sociais não eram previamente definidas e que estavam vinculadas a dinâmicas históricas particulares, Thompson também pontua que o costume está em fluxo contínuo, correspondendo a um campo para a mudança e a disputa, na qual interesses opostos apresentam reivindicações conflitantes. Para o autor, a cultura é uma arena de elementos conflitivos, apresentando suas próprias contradições sociais

---

<sup>50</sup> THOMPSON, E. P. “Intervalo: a lógica histórica”. In: THOMPSON, E. P. **A miséria da Teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1981.

<sup>51</sup> THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa: A árvore da liberdade**. v. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.10.

<sup>52</sup> Idem.

e culturais, permeadas de fraturas e oposições existentes dentro desse conjunto.<sup>53</sup> Thompson destaca que a cultura plebeia não se auto define e nem é independente de influências externas. Ela assume sua forma defensivamente, em oposição aos limites e controles impostos pelos governantes patrícios. Compreende, portanto, que a cultura popular está situada no lugar material que lhe corresponde: “[...] localizado dentro de um equilíbrio particular de relações sociais, um ambiente de trabalho de exploração e resistência à exploração, de relações de poder mascaradas pelos ritos do paternalismo e da deferência”<sup>54</sup>. Inserida neste campo de disputas a cultura popular também está marcada por um conjunto de diferentes recursos, onde há sempre uma troca entre o dominante e o subordinado, o escrito e o oral, a aldeia e a metrópole.

As orientações desenvolvidas por E. P. Thompson são de fundamental importância para este trabalho. A partir de sua compreensão sobre classe e cultura, percebem-se os processos de suas construções permeadas por diferentes forças conflitivas e que esses conceitos são inter-relacionados e se inserem nas mesmas disputas políticas e sociais. Além do mais, a utilização do conceito de **experiência** contribui para que se possa analisar tais questões em seus próprios termos, a partir das ações de diferentes grupos sociais em interlocução e inseridos em um mesmo contexto específico.

Direcionando esses pressupostos para um contexto pós-escravagista, devem-se articular outros conceitos, para que se consigam interrogar as evidências e responder ao problema de pesquisa. Antônio Sérgio Alfredo Guimarães<sup>55</sup> destaca que as “raças” são “[...] construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas socialmente eficaz para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios”<sup>56</sup>. Embora não existam num sentido estrito, as concepções de raças foram utilizadas de forma plena, para classificar e orientar ações humanas, cujas diferenciações apenas “[...] têm significados no interior de uma ideologia preexistente”<sup>57</sup>. Dito em outras palavras: a noção de raça está longe de apreender caracterizações e classificações naturais entre seres humanos. Seus significados estão em permanente construção, disputas e negociações entre diferentes atores sociais. Estes realizam s mais variados usos estratégicos da ideia de raça, visando consolidar ou confrontar privilégios, classificações e caracterizações historicamente definidas.

---

<sup>53</sup> THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>54</sup> THOMPSON, E. P. Op. Cit. p. 16-17.

<sup>55</sup> GUIMARÃES. Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo. Editora 34, 1999.

<sup>56</sup> GUIMARÃES. Antônio Sérgio Alfredo. Op. Cit., p. 67.

<sup>57</sup> GUIMARÃES. Antônio Sérgio Alfredo. Op. Cit., p. 44.

Outro conceito que deve-se discutir é o de cultura, principalmente por, como procurou-se demonstrar anteriormente, cristalizar formas de expressão cultural vinculadas a determinados grupos étnicos-raciais (por exemplo erudito/branco e popular/negro). Stuart Hall<sup>58</sup> compreende que a cultura popular não são, num sentido “puro”, as tradições populares de resistência aos processos de moralização dos grupos populares nem as formas que as sobrepõem, mas, sim, o terreno sobre o qual as transformações são operadas. Para o autor, não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. Inserido nesse contexto de disputa, Hall destaca que o importante não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: “o que conta é a luta de classe na cultura ou em torno dela”.<sup>59</sup> Para o autor:

Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-las: alto ou baixo, resistência *versus* cooptação, autêntico *versus* inautêntico, experiencial *versus* formal, oposição *versus* homogeneização. Sempre existem posições a serem conquistadas na cultura popular, mas nenhuma luta consegue capturar a própria cultura popular para o nosso lado ou o deles.<sup>60</sup>

Stuart Hall destaca a importância de vincular essas elaborações a contextos específicos e historicamente determinados. Para o autor, essas identidades não apresentam uma continuidade com um passado essencializado e nem se encontram manifestadas como forças puras, visto que elas estão sujeitas às disputas políticas e culturais dinâmicas. Paul Gilroy, neste direcionamento, destaca que a experiência compartilhada na escravidão e na emancipação compreende o principal elemento das identidades negras inseridas no processo diaspórico.<sup>61</sup> Essa noção de diáspora ultrapassa as perspectivas nacionais e conecta variadas experiências frente à dispersão das populações de origem africana nas Américas, no Caribe e na Europa. É a partir das experiências das lutas contra a discriminação racial que se delimita politicamente a identidade cultural dos negros no Ocidente, também marcada por processos de interconexões culturais diversos.

---

<sup>58</sup> HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

<sup>59</sup> HALL, Stuart. Op Cit. p. 258.

<sup>60</sup> HALL, Stuart. Op Cit. p. 345.

<sup>61</sup> GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: a modernidade e a dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Editora da Universidade Cândido Mendes, 2001.

Peter Wade, ao estudar a música popular e música negra na Colômbia, nas primeiras décadas do século XX,<sup>62</sup> destaca que essas têm que ser compreendidas em seus contextos históricos mutáveis. Estes incluem aspectos tão variados quanto as definições da identidade nacional, o capitalismo transnacional, a política local, a produção do saber acadêmico e o modo como as pessoas concebem a si mesmas como encarnando aspectos diferentes da herança da nação, exprimíveis por uma prática corporificada. Imbuídas em contextos e interpretações dinâmicos, as manifestações culturais protagonizadas pelos negros estiveram sujeitas a inúmeras leituras.<sup>63</sup> Wade também enfatiza como os negros colombianos utilizaram uma ampla variedade de fontes culturais, sejam elas africanas, sejam europeias ou indígenas, para criar novas formas identificadas como negras no contexto colombiano.

A articulação entre diferentes formas musicais está na base também da construção das identidades diaspóricas, como destacou Stuart Hall. Para o autor os repertórios da cultura popular negra eram formados parcialmente por suas heranças e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas onde as conexões foram forjadas. Para o autor, todas estas formas culturais são produtos de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Por meio da apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, ao lado de um patrimônio de origem africana, é que, para o autor, se elaboram formas culturais híbridas.<sup>64</sup>

Ao analisar processos de criação musical no contexto de sociedades escravagistas ou pós-escravagistas, Martin Denis-Constant<sup>65</sup> localiza o surgimento de novas formas musicais resultantes de processos de mistura e criação cultural engendradas neste cenário social. Para o autor, apesar do contexto de violência e dominação extrema, a escravidão colocou em comunicação povos de diferentes origens proporcionando grande variedades de contatos, trocas e misturas:

---

<sup>62</sup> WADE, Peter. Op. Cit. p. 174-175.

<sup>63</sup> Para o autor “O que quer que tenham sido a negritude e a africanidade, portanto, esteve sujeito a inúmeras leituras: elas podiam ser modernas e elegantes, ou primitivas e atrasadas; podiam ser modernas exatamente por serem “primitivas”; podiam ser sensuais, mas esse sensualismo poderia ser um impulso subjacente da mestiçagem e da nacionalidade, ou uma ameaça à moral, ou uma força libertária que contestaria as convenções sociais conservadoras; poderiam representar as raízes e a autenticidade, algo de autoctonamente colombiano, ou representar o passado atrasado que era preciso superar.” WADE, Peter. Op. Cit. p.164.

<sup>64</sup> HALL, Stuart. Op. Cit. p. 343.

<sup>65</sup> DENIS-CONSTANT, Martin. A Herança Musical da Escravidão. Niterói, **Revista Tempo**, n.15, vol.9.

Os contatos entre colonos, escravos e indígenas trazem transferências culturais que produzem as mestiçagens de onde surge a criação. O que está em jogo para todas as partes dessa mistura não é nada mais nada menos do que a invenção de uma sociedade na qual todos precisam viver, por opção, por acaso ou por coerção. Ora, não apenas essa sociedade deverá ser construída, mas será preciso ainda dar-lhe sentidos, sentidos esses que variam segundo os grupos que os imaginam, mas que não podem ser isolados de forma estanque uns dos outros. A mestiçagem de onde parte a crioulização deve ser entendida antes como um esforço de criação que visa dominar o ambiente e a entender, e depois muitas vezes mudar, as posições respectivas ocupadas por seus diferentes habitantes. Nas Américas, as línguas e as religiões trouxeram muitas confirmações desse processo. As coisas não são diferentes no caso da música.<sup>66</sup>

Denis-Constant compreende que estes processos de mestiçagens, inovações e crioulizações, “da qual tanto senhores quanto escravos foram parte” e que criam novas formas musicais, está ligado a sistemas de dominação e às estratégias inseparáveis de resistência, de acomodação e de poder. Estas fronteiras fluidas, tanto nas interpretações como nas práticas sociais, nos leva a perceber que esta cultura musical brasileira, ou provavelmente de qualquer outra sociedade pós-escravagista, tem por característica formas híbridas. As atribuições destas variadas formas culturais, umas vinculadas aos brancos e outras aos negros, umas populares e outras eruditas, inserem-se no dinâmico campo de disputas que visam demarcar tanto as formas de dominação como as formas de resistências.

A identidade nacional harmonizadora e homogeneizadora, centrada na figura da mulata, do samba e do carnaval, ao lado de diversos outros símbolos (fomentada pela política cultural do período varguista, ancorada por interpretes do Brasil canonizados, como o Gilberto Freyre), pode ser considerada, *grosso modo*, como vencedora frente aos projetos políticos e ideológicos anteriores, preocupados em apagar a presença africana, compreendida como fonte de atraso social e cultural. A incorporação das manifestações populares e afrodescendentes na cultura nacional, seguindo a construção ideológica da mestiçagem (Freyre e Estado Novo), não deixa de delimitar um espaço e uma forma de atuação desses mesmos setores sociais. Inserida nesta construção, são retirados ou esvaziados importantes espaços e formas de reivindicação políticas, inclusive a parti das próprias manifestações culturais. Ao mesmo tempo em que propõe elaborar coesão a partir do ícone do mestiço (resultado da fusão das três diferentes “raças” formadoras do Brasil), ela também demarca, indiretamente, a distinção e consolida a imagem do que é o branco e sua cultura no cenário cultural, que nunca deixou de ser multifacetado.

Embora tenha-se largamente difundida uma noção de polarização entre as diferentes formas musicais relacionadas com as origens étnicas de sua multifacetada população,

---

<sup>66</sup> DENIS-CONSTANT, Martin. Op. Cit. p. 19

associando a música erudita às populações brancas (principalmente de origem alemã e italiana) e a música popular à população afrodescendente, este trabalho não pretende confirmar se havia ou não uma oposição entre a música erudita e a popular. Para isto, será priorizado o uso da noção de “cultura musical” que permite maior flexibilidade na caracterização entre variadas formas e linguagens musicais. O interesse desta dissertação reside em problematizar, através da atuação dos sujeitos, como essas categorias estavam em negociação e se articulam com as discussões sobre os direitos de cidadania.

Estas configurações contribuem para que se possam avaliar as caracterizações e os locais sociais sobre a cultura musical de Porto Alegre consolidados tanto na historiografia como no senso comum. Para isto, precisa-se percebê-la como uma arena de conflitos permeada de disputas e negociações frente ao processo de reconfiguração das relações sociais de trabalho e as discussões em torno dos direitos de cidadania. A partir das experiências de parte da população afrodescendente, pode-se verificar como a atividade musical, dentre seus diversos usos estratégicos, foi utilizada como forma de mobilidade social e como uma ferramenta de luta contra as discriminações raciais e as desigualdades sociais. Ao fazer-se isto, também tornam visíveis variadas aspirações e projetos políticos próprios da comunidade afrodescendente, permeados por uma série de aproximações e distanciamentos que os colocam como interlocutores importantes nos debates políticos de sua época.

#### *Estruturação do texto e apresentação das fontes:*

A dissertação está dividida em três capítulos, além desta **Introdução** e das **Considerações Finais**. O Capítulo 1 tem por objetivo perceber como a cultura musical de Porto Alegre foi interpretada e disputada por diferentes setores na década de 20 do século passado, através da criação da Banda Municipal de Porto Alegre em 1925, colocando em diálogo a elite letrada, o poder público e setores da comunidade afrodescendente, em frente às tensões resultantes da transformação desse conjunto musical. A problematização dessa instituição musical tem por fim perceber quais eram os termos desse debate e como estava articulada a relação entre a música e a população. Também se pretende problematizar como as obras de referência interpretaram essa mesma cultura musical. No Capítulo 2, objetiva-se adentrar parcialmente na vida social da comunidade afrodescendente através das associações civis para perceber como alguns parâmetros culturais e étnicos são negociados frente à ideologia dominante. Por meio de algumas bandas de música e grupos teatrais procura-se

analisar como esta cultura musical esteve articulada a diferentes projetos políticos relacionados a formas de comportamento, mecanismos de instrução e formas de visibilidade pública. Marcada por dinâmicos processos de aproximações e distanciamentos no interior desta comunidade afrodescendente, este capítulo visa acompanhar alguns debates que permearam a prática desta cultura, revelando diferentes usos e leituras da atividade musical. Além da vivência nesta rede associativa afrodescendentes, procura-se também acompanhar a circularidade de alguns grupos no espaço público demarcando sua visibilidade e participação na construção da vida cultural e política de Porto Alegre. No Capítulo 3, por sua vez, procura-se demonstrar que a elaboração desta cultura musical também atendia a um processo de profissionalização. A construção da categoria profissional do músico foi marcada por disputas principalmente através de instituições que visavam legitimar determinadas escolas de formação musical e a regulamentação deste mesmo mercado de trabalho em ampla expansão. Atento às negociações e à circulação entre diferentes espaços de ensino e trabalho com a música procura-se acompanhar a integração de diversos musicistas afrodescendentes neste campo profissional. Frente a este disputado mercado de trabalho, que era heterogêneo, estes mesmos músicos acionaram sua ampla apropriação cultural estrategicamente na conquistas de postos de trabalho, por vezes, marcadamente diferentes um dos outros. Por fim, procura-se compreender este cenário musical e profissional como um campo de disputas permeado por disputas e tentativas variadas de legitimação.

Como fontes principais deste trabalho, são utilizados os jornais **A Federação** e **O Exemplo**. O jornal **A Federação** foi o veículo de divulgação do Partido Republica Rio-Grandense e órgão oficial dos poderes estadual e municipal. Fundado em 1884, foi publicado até 1937. Também divulgou, anualmente, os Relatórios Municipais, onde podem ser acompanhados algumas instituições públicas e o posicionamento oficial da municipalidade. O jornal **O Exemplo** foi um periódico redigido por afrodescendentes, fornecendo diversas informações sobre a vida social, indicando atividades sociais e culturais realizadas. Através de sua leitura, podem-se perceber os debates sobre as estratégias de mobilidade social e o combate ao preconceito e à discriminação racial. Como fontes secundárias, foram consultados os Relatórios dos Presidentes da Província e os Relatórios dos Presidentes dos Estados Brasileiros, utilizados para traçar um perfil de algumas instituições musicais e educacionais públicas. Procedimento semelhante empregado aos Almanques da Brigada Militar. Também foram consultados os Livros de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense, para localizar a participação de determinados músicos nessa instituição.

O jornal **O Exemplo** circulou primeiramente entre 1892 e 1897. Retomou suas atividades em outras duas situações, entre 1902 e 1905, depois entre 1908 e 1911. Passou a ser publicado novamente em 1916 mantendo-se ativo até 1930, quando encerrou suas atividades. Os exemplares foram consultados nos seguintes arquivos: Biblioteca Rio Grandense, para a década de 1890; Núcleo de Pesquisa em História (PPGH/UFRGS) e Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Porto Alegre/RS) para os anos de 1902 a 1905 e 1908 a 1911; Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro/RJ), para os anos de 1916 e 1919<sup>67</sup>; Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, para os anos de 1920 a 1930.<sup>68</sup> O jornal **A Federação** e os **Relatórios dos Presidentes da Província** e os **Relatórios dos Presidentes dos Estados Brasileiros**, foram consultados no acervo online do portal de periódicos nacionais da Fundação Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital Brasileira). Esta ferramenta possibilita a realização de buscas nominais. Primeiramente foram analisadas as edições do jornal **O Exemplo** onde mapeou-se diversas associações, músicos e os principais debates relacionados à música e seus locais de atuação. As informações foram contrapostas e complementadas com uma leitura do jornal **A Federação**.

Tendo essas preposições como ponto de partida, percorre-se as ruas de Porto Alegre, para acompanhar sua vida cultural, objetivando perceber, na relação da população com a música, como se deu esse processo de formação cultural, suas tentativas de ordenamento e legitimação, assim como foram construídas as formas de mobilidade social por parte da comunidade afrodescendente por meio da música.

---

<sup>67</sup> Recentemente o NPH (PPGH/UFRGS), adquiriu os microfilmes destas edições.

<sup>68</sup> Sobre a década de 1890 restaram poucas edições do jornal. Já para a primeira década do século XX, para alguns anos há periodizações semestrais completas, enquanto outros anos tem-se números esparsos. Entre em 1916 e 1930 praticamente todas as edições estão disponíveis.

## 1 A CIDADE, SUA MÚSICA E SUA POPULAÇÃO

A cidade de Porto Alegre apresenta um grande crescimento populacional entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Relacionado com a demanda crescente da mão-de-obra ocasionado pela emergência da industrialização na capital e seus arredores, consumou-se um notável desenvolvimento comercial e econômico<sup>69</sup>. Acentuam este crescimento os processos de imigração, de abolição da escravatura e da migração do ambiente rural para o urbano. Com uma população estimada em mais 226 mil habitantes, segundo recenseamento municipal de 1922<sup>70</sup>, Porto Alegre contava com quantidade significativa de imigrantes entre seus moradores. No mesmo recenseamento tem destaque, a partir da naturalidade, os italianos com mais de 12 mil almas, seguido dos alemães com mais de 10 mil, seguido dos portugueses e espanhóis, com mais de 6 mil e 3 mil almas respectivamente. Fora estes, a cidade contava com mais de 5 mil moradores de outras regiões, incluindo, conforme apontamentos do recenseador, “os Africanos, cuja raça está desaparecendo entre nós, com 66 almas”.<sup>71</sup>

Porto Alegre comportava ainda uma rica e variada imprensa na década de 1920, revelando a efervescência dos debates concernentes à cidade e sua população. Dentre eles destaca-se o jornal **A Federação, Diário de Notícias e O Exemplo**. O jornal **A Federação**, foi o veículo de divulgação do Partido Republicano Rio-Grandense e órgão oficial do poder

---

<sup>69</sup> Na primeira década do século XX a cidade de Porto Alegre apresentou, conforme o escriturário autor do recenseamento de 1912 Olympio de Azevedo Lima, um movimento comercial notável. Se em 1901 a cidade apresentava 297 casas de importação e exportação e 1.100 casas de varejo, no final da primeira década este número aumentou para 327 estabelecimentos de transações internacionais e 1.869 casas de varejo. Na zona urbana de Porto Alegre, espaço de maior concentração habitacional e comercial, as indústrias contabilizavam 154 fabricas (móveis, sabonetes, cerveja, calçados, chapéus, doces, instrumento de corda, pregos, vassouras, entre tantas outras) e 149 oficinas (sapateiros, alfaiates, carpinteiros, ferreiros, mecânicos, litógrafos, entre outros). Ver: LIMA, Olimpio de Azevedo. Resultado do recenseamento da população e outros apontamentos do município de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Livraria do Comércio, 1912. Já no recenseamento realizado em 1916 e publicado o ano seguinte o número de fábricas e oficinas caíram, provavelmente como consequência da retração econômica causada pela Primeira Guerra Mundial. Neste levantamento foram arroladas 139 fabricas e 88 oficinas. Nas fábricas, tinham destaque as de banha (9), de móveis (8), de sabão (6), de moagem de café (8), de gasosas (6), de cervejas (5) e de instrumentos de corda (2). Já nas oficinas destacavam-se as de carpinteiro (20), de sapateiros (18), de alfaiates (18), de marceneiro (5) e de litografias (5). Ver: LIMA, Olimpio de Azevedo. Resultado do recenseamento da população e outros apontamentos do município de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Livraria do Comércio, 1917.

<sup>70</sup> Esta população está distribuída em três regiões: zona urbana com 173.230 habitantes; zona suburbana com 31.230; e zona rural com 21.448. Destas regiões, pelo o que conhecemos hoje como Porto Alegre, compreende basicamente as duas primeiras zonas, sendo que a rural corresponde a outros municípios que estavam sob jurisdição da capital.

<sup>71</sup> LIMA, Olimpio de Azevedo. Resultado do recenseamento da população e outros apontamentos do município de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Livraria do Comércio, 1917. p.20.

público em âmbito estadual e municipal. Fundado em 1884 foi publicado até 1937. O jornal **Diário de Notícias**, de orientação liberal, foi fundado em 1925 e circulou até 1979. Foi este periódico um impulsionador do movimento literário modernista no sul do Brasil. Já o jornal **O Exemplo**, era um periódico redigido por setores letrados da comunidade afrodescendente visando a defesa dos interesses de sua classe. Inaugurado em 1892, seu último exemplar circulou em 1930. Nestes periódicos se visibilizam questões pertinentes às disputas e demandas cotidianas, que acompanham seus recortes políticos, sociais e partidários.

Neste capítulo, será problematizada a cultura musical de Porto Alegre entre o final do século XIX e o início do XX. Acompanhar-se-á a ação do poder público, da elite letrada e de parte da comunidade afrodescendente, objetivando perceber a relação entre as chamadas cultura “popular” e cultura “erudita” com sua população. Para isso, no primeiro momento, será analisada a formação da Banda Municipal de Porto Alegre, uma instituição que foi criada e financiada pelo poder público (carregando, inclusive, o nome da cidade consigo), enfatizando a relação entre a população, as suas atividades artísticas e a sua identidade desejada. No segundo momento, procura-se contrapor os debates localizados nas primeiras décadas do século XX com as interpretações presentes em algumas obras de referência sobre a cultura musical do Rio Grande do Sul e, mais especificamente, de Porto Alegre.

### 1.1 Um banda digna de portar o nome da cidade

Em abril de 1925, o jornal **A Federação**<sup>72</sup> publicou o projeto de organização de uma “Banda-Orchestra Municipal de Porto Alegre” apresentado ao Intendente Municipal pelos Maestros José Corsi e José de Andrade Neves. Embora o projeto fosse de autoria dos músicos referendados, a criação da banda já estava acordada com a municipalidade, através de seu Intendente Octávio Rocha, conforme é mencionado na abertura do projeto:

Á s. exc. dr. Octavio Rocha, dd. Intendente do Municipio de Porto Alegre.  
Saudações.

Conforme promettemos, vimos hoje á presença de v. exc. apresentar-lhe as bases do **Projecto Artístico-Financeiro** da futura **Banda Municipal** de Porto Alegre, cuja organização v. exc. teve a bondade de confiar aos abaixo-assignados, o que enche de orgulho pelo facto de vermos os nosso obscuros nomes ligados a um feito de tanta utilidade publica e artistica para a nossa bella capital.

Pedimos permissão para reiterar a v. exc. que, aceitando essa honrosa incumbencia, não visamos proventos pessoas de especie alguma. Assumindo o honroso compromisso de organizar a moderna Banda Municipal em questão visamos tão

<sup>72</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 8 abr. 1925. p. 4.

sómente a difusão da musica na nossa cidade, apresentando um conjunto de professores que honrassem os nossos esforços e que corresponderem á admirável administração de v. exc. [...] <sup>73</sup>

Os maestros José de Andrade Neves e José Corsi, proponentes do projeto, ocupavam espaços de destaque no meio musical e representavam importantes setores do cenário cultural de Porto Alegre. Andrade Neves pertencia ao corpo docente do Conservatório de Música, vinculado ao Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, desde a solicitação da criação do Curso de Flauta em 1919, na qual ministrava. <sup>74</sup> Por sua vez, Corsi era um bandolinista e violonista italiano que adentrou o Rio Grande do Sul acompanhando um conjunto orquestral húngaro. Desde que fixou residência na capital, em 1913, fundou uma importante escola de música intitulada Instituto Musical de Porto Alegre na qual dirigiu até o momento de seu falecimento em 1938. <sup>75</sup> Dito de outra forma, Andrade Neves ocupava um cargo importante em uma instituição chave para o projeto republicano e positivista do Partido Republicano Riograndense, ao passo que Corsi era um representante da música no setor privado, proprietário de uma das principais escolas naquele momento.

A abertura do projeto preocupava-se em destacar que o objetivo da nova e “moderna” banda, que portaria o nome da cidade, visava unicamente a difusão da música com um conjunto de professores qualificados. Esta cultura musical, por sua vez, revela-se um tema de primeira ordem naquele momento. Afinal, criar a dita banda era uma iniciativa de utilidade pública e artística para “a nossa bella capital” e ela deveria corresponder à “admirável administração” de Otávio Rocha – que, no fundo, era uma encomenda sua.

A partir dessa breve apresentação, pode-se lançar algumas reflexões sobre a vida musical de Porto Alegre no momento da elaboração do referido projeto. Ao se pleitear a criação da banda, tem-se como premissa que a cidade carecia de um cenário musical que correspondesse as suas aspirações modernas. Era preciso difundir a música (e não era qualquer música). Para isso, tornam-se necessários professores qualificados que honrassem a iniciativa. Mas seria mesmo a banda um marco na transformação da vida cultural da cidade? Os próprios proponentes do projeto, José Corsi e José Andrade Neves, no citado artigo, construíram uma relação entre o passado, o presente e a expectativa de futuro da música em Porto Alegre. Dizem eles que:

A cultura musical nesta cidade attingiu, nos últimos annos, um desenvolvimento artístico que muito honra o Rio Grande do Sul. As instituições musicaes, fundadas

<sup>73</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 8 abr. 1925. p. 4.

<sup>74</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 249.

<sup>75</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 281-282.

há anos, os concertos symphonicos de grandes conjuntos e a passagem de celebridades mundiais por esta capital muito contribuíram para atingir esse desenvolvimento.<sup>76</sup>

Partindo de suas menções, provavelmente os maestros estavam se referindo a instituições musicais como: as sociedades de concertos fundadas no último quartel do século XIX, o Conservatório de Música e o Centro Musical Porto Alegrense. De forma geral, tratam-se de instituições voltadas para a prática e difusão da música erudita com diferentes características internas, porém todas surgidas entre o final do século XIX e princípios do século XX. As sociedades de concertos eram praticamente formadas a partir de critérios étnicos acompanhando o fluxo imigratório europeu, com destaque para os italianos e os alemães. Para Claudia Leal Rodrigues, que analisou a institucionalização da educação musical em Porto Alegre, a atuação destas sociedades de concerto teve como consequência o início da especialização musical por membros da sociedade local em centros musicais mais desenvolvidos, seja na capital da República (na cidade do Rio de Janeiro) ou, principalmente, em conservatórios musicais de países europeus como Itália, Alemanha e França. A alguns desses músicos eram oferecidas ajudas financeiras na forma de bolsas de estudos financiadas pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, tornando mais vantajosa a implantação de uma instituição superior de ensino artístico–musical local.<sup>77</sup>

Neste processo se insere a fundação do Instituto de Belas Artes em 1908, que abrigava o Conservatório de Música, correspondendo à primeira instituição de ensino artístico e musical do Rio Grande do Sul a oferecer cursos superiores continuados na área artística e musical. Situado em Porto Alegre, sua criação foi idealizada pelo então Presidente do Estado do Rio Grande do Sul, Carlos Barbosa Gonçalves, e levada ao cabo por cidadãos com destacada posição social. Inicialmente constituída como uma sociedade particular, o Instituto de Belas Artes recebia significativo auxílio financeiro do Estado e, em melhor escala, da Intendência de Porto Alegre. Ao lado de seu surgimento, diversos outros conservatórios musicais espalharam-se pelo Estado na década de 20, consolidando o ensino musical formal no Rio Grande do Sul. Para Círio Simon, as origens do Instituto Livre de Belas Artes acompanhou um projeto civilizatório regional republicano, implantado no Rio Grande do Sul após a mudança do regime imperial, constituído por uma série de instituições criadas e mantidas por grupos de profissionais das respectivas áreas que ofereciam cursos superiores

---

<sup>76</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 8 abr. 1925. p. 4.

<sup>77</sup> RODRIGUES, Claudia Maria Leal. **Institucionalizando o ofício de ensinar**: estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918). Porto Alegre, 2000. Dissertação de mestrado em Música. PPG-Mus. UFRGS.

livres. Conforme o autor, embora se possa identificar a iniciativa da fundação do Instituto Livre de Belas Artes como sendo do Presidente Carlos Barbosa, seu propósito deve ser entendido em um contexto mais amplo de exaltação à filosofia republicana e positivista sustentada na crença no “progresso e cultivo dos bons costumes” como elementos formadores da cidadania.<sup>78</sup>

Já o Centro Musical Porto Alegre, fundado em 1920, correspondeu a uma associação musical que agrupou parte dos músicos atuantes no cenário musical local, voltada à profissionalização da atividade musical. Conforme Julia Simões, que analisou o processo de profissionalização com a música a partir desta entidade, o Centro Musical era uma associação de caráter sindical que desenvolvia ações assistencialistas e previdenciárias, galgando reconhecimento público à profissão e procurando controlar segmentos do mercado musical local ao agenciar colocações profissionais para seus associados. Destaca a autora que também voltava suas atenções para um viés educativo e agenciador, na medida que procurava desenvolver o gosto artístico-musical dos moradores de Porto Alegre através de concertos sinfônicos de música erudita.<sup>79</sup>

A cultura musical mencionada pelos proponentes do projeto de criação da Banda Municipal, assentada na erudição europeia, já tinha uma trajetória em Porto Alegre e vivenciava um progressivo processo de consolidação. Se, ao final do século XIX, era protagonizada por sociedades amadoras, em meados do século XX já estava institucionalizado o seu ensino formal. Por sua vez, na década de 1920, estava lançando seus esforços para reconhecer e delimitar esta atuação profissional.

Retornando à argumentação do projeto de criação da futura Banda Municipal, esta mesma tradição cultural se via ainda mais destacada na declaração de dois famosos pianistas estrangeiros, que, em visita à capital, teriam manifestado surpresa com a cultura artística e a educação musical da plateia. Alguns outros benefícios que ainda permeavam a fundação da Banda Municipal também foram destacados pelos maestros: contribuiria para melhorar o conjunto orquestral já existente em Porto Alegre (vinculado ao Centro Musical Porto Alegrense), visto que esse carecia de instrumentos indispensáveis; melhoraria também a vida teatral, na medida em que a cidade teria uma orquestra completa e permanente. Afirmações

---

<sup>78</sup> SIMON, Círio. **Etapas e contribuições do Instituto de Artes da UFRGS na constituição de expressões de autonomia no sistema de Artes Visuais do RS**. Porto Alegre, 1999. Tese de doutorado em História. PPG-His. PUCRS.

<sup>79</sup> SIMÕES, Julia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

como essa foram suficientes para os proponentes reafirmarem a importância da criação da Banda Municipal, que, partindo dessa rica tradição construída no passado, poderia ser a garantia do contínuo progresso cultural da cidade, se pudesse contar com os apoios necessários: “[...] entendemos que criação de uma banda-orchestra só poderá despertar a atenção da nossa elite intelectual, si a mesma encontrar nella uma verdadeira instituição de cultura”<sup>80</sup>.

Não restam dúvidas de que as justificativas para a criação da banda eram um tanto dúbias. Se, por um lado, Porto Alegre apresentava um notável desenvolvimento musical, por outro, era preciso criar uma “nova” e “moderna” banda para sustentá-lo. Ao mesmo tempo, era preciso completar o quadro de músicos que era deficitário. Não se pode deixar de sublinhar que a sofisticação cultural era também atestada por pianistas estrangeiros, que, provavelmente, conheciam muito pouco a cidade, sua música e sua população. Além disto, a criação da banda esteve diretamente relacionada ao apoio da elite intelectual, na qual dependia para o seu reconhecimento como uma “verdadeira” instituição de cultura. Ora, as instituições musicais já existentes não cumpriam com a função de difundir a música erudita? A referida elite intelectual não as reconheciam como “verdadeiras”? Essas sutilezas sugerem que a cultura musical de Porto Alegre, apesar de louvada pelos proponentes, ainda precisava ser legitimada ou, em suas palavras, tornar-se “verdadeira”. Mas afinal, o que estão entendendo por “uma verdadeira instituição de cultura”?

No mesmo projeto são elencadas algumas experiências que serviriam de inspiração para a criação da futura banda, destacando a importância dos conjuntos de harmonias nos grandes centros como meio de propagação dessa verdadeira cultura musical e a preocupação dos poderes públicos estaduais e municipais nas principais cidades europeias para a manutenção dessas bandas de música. Foram mencionadas as experiências de cidades da Itália, da França, da Alemanha, da Inglaterra, da Bélgica, dos Estados Unidos, do México, de Cuba, da Argentina, do Uruguai, do Chile e do Brasil (centrado na Cidade de São Paulo). A inspiração também residia em determinadas características e funcionamentos que a futura Banda Municipal de Porto Alegre não poderia adotar. Ocupando boa parte da arguição, foram criticadas as bandas de música presentes em outras cidades do Brasil construídas de forma “errônea”, principalmente por serem organizadas por pessoas com pouca prática e quase sem nenhuma cultura musical. Conforme os proponentes:

Na organização de bandas no nosso país costuma-se confiar as mesmas a dirigentes

---

<sup>80</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 8 abr. 1925. p. 4.

cujo unico valor consiste em ser um musico [não compreendido] — de muito folego, muita technica e pouca intelectualidade. Não se cogita de inquirir si o mesmo possui sufficiente preparo artístico-intelectual para dirigir um conjunto.

Nas bellas artes as difficuldades são, na maior parte das vezes, quase inacessíveis, e, por isso, achamos impossível que um mediocre regente possa transcrever ou transportar para os seus conjuntos paginas de autores celebres sem o sufficiente preparo intelectual para esse empreendimento. O que resulta dessa falta de competencia é que as bandas, ao envéz de serem propagadoras da cultura musical, desvirtuam o gosto artístico no povo executando producções banaes de autores sem renome ou composições sem nexos da lavra do próprio ensaiador.

Esse é o mal geral que se observa na organização de bandas normais, o que — salvo raras excepções — acarreta grande desperdício de tempo e dinheiro sem nenhuma compensação de ordem cultural.<sup>81</sup>

A projetada Banda Municipal era influenciada pelas iniciativas observadas nos grandes centros mundiais, principalmente os europeus. Essa seria a mais qualificada e sofisticada. Para sua formação, eram necessários instrumentistas (principalmente o maestro) com grandes aptidões intelectuais. Essa seria, portanto, a “verdadeira cultura musical” que precisava ser difundida. Fica claro que o projetado conjunto estava destinado à divulgação da música erudita atenta não apenas ao repertório apresentado, mas, principalmente, em sua forma de execução e performance. Em contrapartida, a “falsa” cultura, que era rústica, com pouca sofisticação e realizada por pessoas que supostamente não têm preparo artístico-intelectual, leva a pensar que seria a música popular e/ou a música protagonizada por populares. Essa “pseudo música”, que não era tributária da erudição europeia ou era protagonizada por pessoas com pouca intelectualidade, era indesejada, pois acabava desvirtuando o gosto artístico da população. Sem falar que estas bandas, quando sustentada pelo poder público, significava em desperdício de tempo e dinheiro. Era preciso combatê-la e suplantá-la. Frente a tal cenário, inseria-se a importância da criação da Banda Municipal de Porto Alegre compreendida como iniciativa de utilidade pública.

Tal interpretação, de todo modo, não era exclusividade dos Maestros José Corsi e José de Andrade Neves, autores do projeto de criação da Banda Municipal. Este conjunto musical foi arquitetado conjuntamente com a municipalidade, à pedido do próprio Intendente. Não é à toa que, apenas um mês depois de apresentada na imprensa essa proposta, o Intendente Otavio Rocha autorizou, por ofício, sua organização, assim como a abertura de créditos necessários para o empreendimento.<sup>82</sup> Apesar desta surpreendente agilidade, a Banda de Música Municipal foi somente definitivamente organizada em 27 de agosto de 1926, por meio do Decreto nº 65.<sup>83</sup> Conforme o Regulamento Interno, presente na publicação do decreto: eram

<sup>81</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 8 abr. 1925. p. 4.

<sup>82</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 25 abr. 1925. p. 5.

<sup>83</sup> O Decreto nº 65, de 27 de agosto de 1926, foi publicado, na íntegra, no mesmo dia em que foi assinado, no

designadas a seus serviços duas retretas<sup>84</sup> por semana, além de participar nas comemorações das datas de festa nacional ou estadual; a atuação do conjunto dar-se-ia somente em retretas de caráter oficial; anualmente, ocorreria um concerto em benefício de uma instituição de caridade de Porto Alegre; e, ainda, os solistas da Banda deveriam lecionar seus instrumentos na futura Escola de Música, vinculada a essa instituição.

A relação do poder público com a Banda Municipal pode ser aprofundada através dos Relatórios Anuais redigidos pelo Intendente Otávio Rocha, que eram remetidos ao Conselho Municipal e publicados nas páginas do veículo oficial do PRR. No relatório de 1926, justifica-se a criação da Banda Municipal anexando o decreto que oficializou sua organização definitiva.<sup>85</sup> Já em 1927, avalia seus resultados: “A Banda Municipal continua a merecer os maiores applausos por parte da população, que, em dias de retreta, acorre ao local em que ella se realiza, para ouvil-a com um interesse digno da sua cultura”<sup>86</sup>. Apesar de salientar a procura da população (guiada por sua cultura sofisticada), é indicado que essa erudição era fomentada de forma pedagógica e gradual. O Intendente Octávio Rocha destaca o esforço da Inspeção (responsável pela organização e pela administração da Banda, centralizada na figura de José Corsi) para que os concertos públicos fossem cada vez mais atraentes, organizando “[...] programmas de character popular para despertar gradualmente no espirito do publico os principios educativos e didacticos da arte musical”<sup>87</sup>.

Alguns eventos promovidos pela Banda Municipal são mencionados para demonstrar os avanços educativos com o refinamento cultural da população. No mesmo Relatório Municipal de 1927, é destacado por Octávio Rocha o concerto realizado na ocasião do centenário da morte de Beethoven, em benefício do monumento construído e dedicado a esse “[...] grande vulto, que irradiou arte sublime”<sup>88</sup>. Conforme o Intendente, com essa atividade, “[...] a Banda Municipal conseguiu reafirmar-se no conceito artistico do nosso ambiente musical, como uma verdadeira instituição de educação artística, justificando, assim, o gasto que sua criação exigiu”<sup>89</sup>. Fora as didáticas apresentações públicas, a difusão da “verdadeira cultura musical” também envolvia a construção de marcos simbólico em Porto Alegre, tal como o citado monumento. Seus avanços, por sua vez, justificavam os investimentos realizados, que, na própria avaliação do Intendente, eram elevados, tendo em vista a

---

jornal **A Federação** de 27 agosto de 1926, na p. 6.

<sup>84</sup> Concertos realizados em praças públicas.

<sup>85</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1926. p. 48.

<sup>86</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1927. p. 32.

<sup>87</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1927. p. 32.

<sup>88</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1927. p. 32.

<sup>89</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1927. p. 32.

necessidade de reafirmar a iniciativa.

Outro ponto destacado pelo Intendente nesse ano foram as dificuldades apresentadas no coreto da Praça Senador Florêncio, onde ocorriam as retretas públicas. Tal situação levava à necessidade de se construir um ambiente adequado e digno para as audições da Banda Municipal, pois, em sua avaliação, os inconvenientes que apresentava o local provisório eram de ordem material e artística. Para suplantar as dificuldades, um coreto permanente estava em construção na Praça Marechal Deodoro, deixando “Porto Alegre dotada de excelente praça de concertos”<sup>90</sup>. No momento da publicação desse Relatório, o novo auditório já estava praticamente concluído, sendo inaugurado poucos dias depois. Outros motivos também podem ter influenciado a construção desse espaço. Na véspera da inauguração do Auditório Araújo Vianna, foram noticiados, em **A Federação**, o desmanche do antigo coreto, situado na Praça Senador Florêncio, e o trabalho de reparação realizado pela Diretoria Geral de Obras “[...] em virtude dos estragos provenientes do estacionamento de populares naquelle local, para assistirem às retretas da Banda Municipal”<sup>91</sup>.

Os estragos realizados por populares na praça pública dificilmente poderiam voltar a acontecer no novo e moderno espaço. Fora todo requinte que permeava o auditório, esse passava a ter definida uma espécie de divisão espacial de seus espectadores, embora o seu acesso fosse gratuito. O complexo comportava um número limitado de lugares distribuídos em galerias de bancos, ao restante do público apreciador caberia assistir às apresentações na rua. Uma caracterização mais detalhada do novo coreto é fornecida no Relatório Municipal de 1928. Nele é exposto que o Auditório Araújo Vianna, esse “elegante coreto”, havia sido construído com cimento armado, circundado por numerosas galerias de bancos “[...] suficientes para acomodar 1.500 pessoas”. Também faziam parte um pequeno jardim, “[...] formado por três ‘par terres’ classicos francezes”, e abundante e moderna iluminação contendo “diversos reflectores da afamada fabrica Zeiss”<sup>92</sup>. A cidade de Porto Alegre, a partir de então, dispunha de um espaço digno para o conjunto que portava o nome da cidade.

---

<sup>90</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 nov. 1927. p. 33.

<sup>91</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 18 nov. 1927. p. 5.

<sup>92</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1928. p. 47.

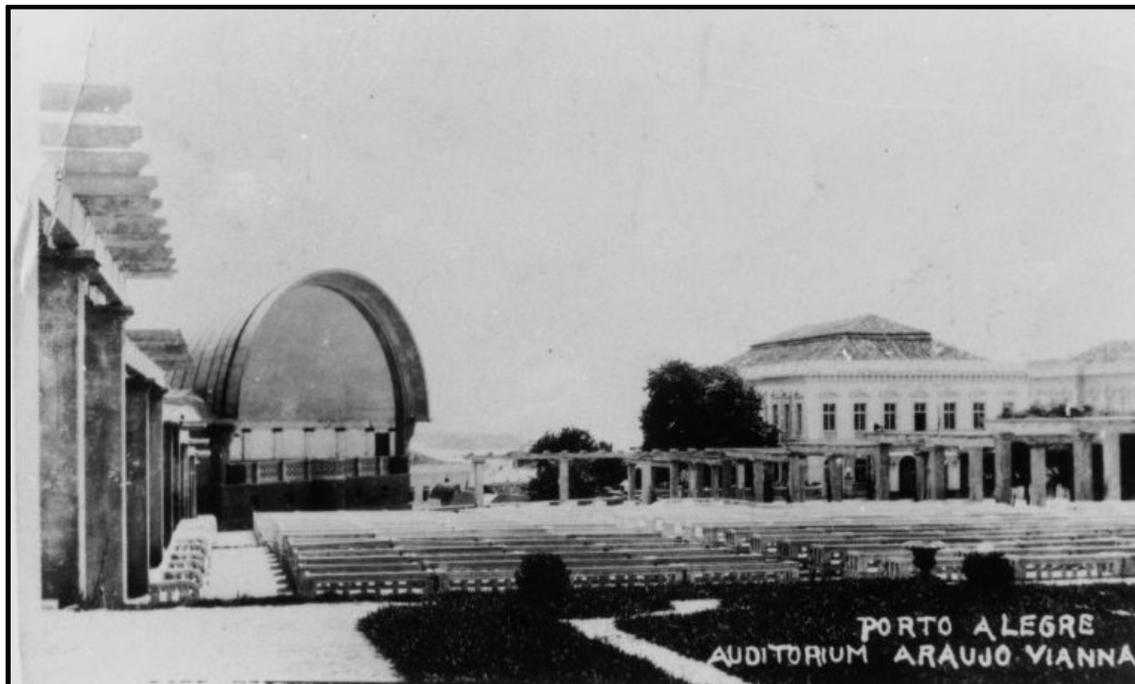


Figura 5: Auditório Araújo Vianna. (ao lado Teatro São Pedro)  
 FONTE: Acervo Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, Fototeca Sioma Breitman.

Se forem comparados os custos dessa moderna construção com os gastos destinados à manutenção da Banda Municipal, pode-se ter a noção do valor de seu investimento. De acordo com o Relatório apresentado ao Conselho Municipal pelo então Vice-Intendente Alberto Bins em 1928<sup>93</sup>, entre a distribuição da despesa ordinária, foi orçado para a Banda Municipal 350:000\$000, despendendo a quantia de 233:043\$280. Já a construção de toda a praça de concerto, designada pelo Intendente Municipal como “obra de arte”<sup>94</sup>, custou 119:888\$510. Correspondendo, portanto, a cerca de um terço do orçamento previsto para a manutenção da Banda Municipal, revelando seu altíssimo investimento. De todo modo, os significados desses valores só podem ser dimensionados, se forem cruzados com outros gastos públicos presentes no Orçamento Municipal. Para a instrução, por exemplo, foi orçado 225:026\$450, na qual foi despendida a soma de 110:121\$280. Se tomar como parâmetro a distribuição definitiva dos recursos, para os “divertimentos”, foram destinados 400:000\$000, a mesma quantia prevista para a conservação de ruas e estradas e um tanto superior ao destinado à “caridade” (160:000\$000).<sup>95</sup>

Tanto as considerações realizadas nos relatórios municipais pelo Intendente Octávio

<sup>93</sup> O antigo Intendente Municipal, Otávio Rocha, faleceu em 1928, assumindo, em seu lugar, o Vice-Intendente Alberto Bins.

<sup>94</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1928. p. 13.

<sup>95</sup> Dados do relatório apresentado ao Conselho Municipal pelo Vice-Intendente em exercício Alberto Bins em 15 de outubro de 1928, publicado na Edição 237 do jornal A Federação do mesmo dia, nas páginas 16 e 17.

Rocha sobre os resultados da atuação da Banda Municipal, enfatizando seu objetivo de difundir a “verdadeira cultura musical”, como o alto investimento depositado na criação do conjunto e na construção do moderno auditório revelam o envolvimento da municipalidade com o surgimento e a manutenção da Banda Municipal. Não restam dúvidas de que o empreendimento relacionado à Banda Municipal, com seus custos astronômicos, significou uma das principais iniciativas da municipalidade no período. Ao mesmo tempo revela que a vida cultural de Porto Alegre era um tema que despertava a preocupação do poder público e necessitava de uma atuação incisiva.

Esse projeto em torno da Banda Municipal comportou, ainda, outra iniciativa que merece destaque: a Escola de Música. No Relatório Municipal de 1928, é informado que a mesma, inaugurada em 8 de maio de 1928, recebeu o nome de Octávio Rocha em homenagem ao ex-Intendente Municipal falecido naquele ano. Nela já haviam sido matriculados 61 alunos, divididos em duas turmas.<sup>96</sup> A organização dessa escola era um ponto central do empreendimento que estava previsto no próprio projeto de criação da Banda em 1925, apresentado pelos Maestros José Corsi e José Andrade Neves.<sup>97</sup> Porém sua efetivação só começou a ganhar forma em outubro de 1927, quando o Intendente Octávio Rocha adotou o Regulamento Interno da mesma:

- Art. 1º - A Escola de Musica, anexa a Banda de Musica Municipal, tem por fim:
- a. Formar professores de instrumentos de sopro e percussão, introduzindo em nosso meio os metodos mais aperfeiçoados das escolas classicas, afim de formar um núcleo de bons instrumentistas nacionaes.
  - b. Difundir uma verdadeira cultura musical, acessível gratuitamente á mocidade, estimulando-lhe o gosto para as instituições de conjuntos bandísticos.<sup>98</sup>

As finalidades da Escola de Música são praticamente as mesmas que justificaram a criação da Banda Municipal. Uma delas é difundir uma verdadeira cultura musical. Já o interesse em formar professores chama atenção. A introdução “em nosso meio” dos métodos aplicados nas escolas clássicas está acompanhando as mesmas características da formação da Banda, assim como seu repertório executado, dedicados à música erudita. O interesse reside em formar instrumentistas nacionais. Para se perceber como foi pensado esse objetivo, é necessário observar como foram selecionados os professores que os ensinariam, visto que eles também eram integrantes da Banda.

No projeto de criação da Banda Municipal elaborado pelos Maestros José Corsi e José

<sup>96</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1928. p. 47.

<sup>97</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 8 abr. 1925. p. 4.

<sup>98</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 20 out. 1927. p. 2.

de Andrade Neves em 1925, estava disposto um protorregulamento interno<sup>99</sup>, no qual se definiam as condições básicas de formação e de atuação da banda. Dentre os pontos, destacava-se a orientação de que a Banda seria composta com uma base mínima de 42 instrumentistas, que só seriam admitidos no conjunto por meio de concurso. Essa condição, no entanto, não parece ter sido seguida à risca pela municipalidade. Apenas dois meses após a divulgação do projeto, a mesma, já aparentemente formada, realizou um concerto artístico no Theatro São Pedro, em 13 de junho de 1925<sup>100</sup>. Essa apresentação já contava com a presença de seu Maestro-Diretor José Leonardi, que regeu a banda. Poucos dias depois, a Banda Municipal realizou, por iniciativa do Intendente Octávio Rocha, um concerto gratuito “dedicado ao povo do 4º Distrito (S. João)”<sup>101</sup>, região caracterizada por significativa presença teuta. O ponto que chama mais atenção, de todo modo, reside na presença do Maestro José Leonardi regendo a Banda Municipal apenas dois meses após a divulgação do projeto de sua criação.

Os integrantes da Banda Municipal não devem ter ingressado, portanto, por meio dos critérios previamente estabelecidos. De todo modo, editais divulgando o concurso para o ingresso na mesma instituição eram seguidamente publicados na imprensa apesar da Banda já estar na ativa. Em agosto de 1925, por exemplo, foi veiculado em **A Federação**, por ordem do Intendente Municipal e assinada pelo Inspetor da Banda Municipal José Corsi, um edital comunicando a abertura das inscrições para diversos cursos de música e seus respectivos instrumentos direcionados aos “aprendizes e futuros candidatos a instrumentista da grande banda em organização”<sup>102</sup>. Por sua vez, no jornal **O Exemplo**, foi publicado, em novembro de 1925, outro edital, formulado nas mesmas bases, comunicando aos “interessados inscriptos para o concurso de candidatos a instrumentistas da Banda de Musica Municipal” a data (8 de novembro) e o local das provas de admissão a essa instituição.<sup>103</sup> Tendo em vista que o mesmo documento foi assinado em 6 de novembro (dois dias antes da prova), caberia aos candidatos estarem muito atentos à sua divulgação, para não perderem a seleção.<sup>104</sup>

O processo de constituição da Banda Municipal parecia ser bastante ambivalente. Por

---

<sup>99</sup> Descrevendo os direitos, os deveres e as penalidades dos componentes, os deveres dos dirigentes, a classificação dos componentes, além do quadro de graduação e seus respectivos ordenados, segundo **A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 8 abr. 1925. p. 4.

<sup>100</sup> **A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 14 jun. 1925. p. 3. Relembrem-se as datas relacionadas à criação da Banda: o projeto de sua criação foi oficializado em 4 de abril de 1925; o ofício autorizando a sua organização foi expedido pelo Intendente em 23 de abril de 1925; a promulgação da lei que deu a “autorização” ocorreu em 19 de maio de 1925.

<sup>101</sup> **A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 21 jun. 1925. p. 5.

<sup>102</sup> **A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 26 ago. 1925. p. 8.

<sup>103</sup> **O EXEMPLO**, Porto Alegre, 8 nov. 1925. p. 2.

<sup>104</sup> Se algum desses candidatos fosse leitor do jornal **O Exemplo**, a situação era ainda mais delicada, pois a publicação dos números desta folha ocorriam sempre aos domingos (dia da prova).

um lado, procedia-se a elaboração de concursos para selecionar os músicos tais como noticiado no jornal **A Federação**: “Os instrumentistas, que só serão admittidos na banda mediante concurso, assignarão com a municipalidade um contracto que vigorará por três annos, podendo o mesmo ser prorrogado findo o primeiro praso”<sup>105</sup>. Por outro lado, o mesmo jornal noticiava iniciativas outras: “Banda Municipal — Seguiu, hoje, como noticiamos, para Buenos Aires, Montevidéo, Rio e São Paulo, o maestro José Corsi, incumbido pela Intendencia Municipal de contractar instrumentistas para a banda-orchestra da qual é elle organisador.”<sup>106</sup> Fica claro, portanto, que a Banda Municipal tinha procedimentos diferenciados de contratação de seus músicos. De todo modo, o ponto que mais desperta atenção é a necessidade da viagem para países estrangeiros, para contratar músicos. Os detalhamentos de sua composição interna são fornecidos, no ano seguinte, pelo jornal **A Federação** logo antes de a Banda Municipal ter sacramentada sua organização definitiva por meio de decreto assinado em agosto de 1926.<sup>107</sup>

Apesar do referido conjunto já ter atuado publicamente, como demonstrado a pouco, foi anunciada pelo jornal **A Federação** a “primeira” audição da “grande banda municipal”, realizada no Theatro São Pedro, em 13 de junho de 1926 (exatamente um ano após sua primeira exibição pública).<sup>108</sup> Na divulgação da atividade, são retomados os objetivos da banda (“a educação artística do nosso povo”) e descrita sua composição interna. Seu regente, o Maestro José Leonardi, era “[...] diplomado pelo real Conservatório de Palermo sendo possuidor do curso especial de diretor de bandas”.<sup>109</sup> Em relação aos instrumentistas, destaca-se: “O elemento componente desta grande banda, foi escolhido por concurso e foi contractado parte no Brasil, em Buenos Ayres e os solistas e primeiras partes, foram contractados na Europa.”<sup>110</sup>. No mês seguinte, o mesmo periódico divulgou a “primeira” retreta - ou seja, uma apresentação em praça ou via pública - que a Banda Municipal realizaria na Praça Senador Florêncio e detalhou o processo de sua composição interna:

<sup>105</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 25 abr. 1925. p. 5.

<sup>106</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 25 set. 1925. p. 5.

<sup>107</sup> O Decreto nº 65, de 27 de agosto de 1926, foi publicado no jornal **A Federação**, no mesmo dia de sua assinatura.

<sup>108</sup> Provavelmente, a referência à primeira audição decorre de essa apresentar uma formação mais completa, que lhe coube o adjetivo de “grande banda”. Na sequência da matéria, é alertado que o conjunto é composto por 60 instrumentistas, representando todas as famílias de instrumentos adaptados nas grandes bandas europeias, inclusive o contrabaixo de corda.

<sup>109</sup> Salienta-se que as capacitações técnicas do maestro regente foi um dos pontos discutidos no projeto de criação da Banda proposto pelos Maestros José Corsi e José de Andrade Neves. Para se diferenciar de outras bandas mais rústicas e limitadas, como se viu, o regente deveria demonstrar sua capacitação apresentando cursos de harmonia, contrapontos e instrumentação. Ver em A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 8 abr. 1925.

<sup>110</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 10 jun. 1926. p. 5.

Este conjunto acha-se em organização desde o anno passado e, si sómente, hoje, dará o seu primeiro concerto publico devido as grandes difficuldades encontradas pelo organisador, maestro J. Corsi, o qual necessitou ausentar-se para o estrangeiro, a fim de conseguir elementos para que esse conjunto estivesse á altura do fim por elle traçado.

No conjunto desta corporação composta de diversas nacionalidades fazem parte dezesseis professores desta capital, sendo outros contractados em S. Paulo e em Buenos Aires e parte delles vindo da Europa. A instituição da Banda Municipal, além de outros beneficios de caracter cívico e social, vem prehencher uma grande lacuna no nosso meio artistico: agora Porto Alegre póde organizar uma orchestra, sem necessitar de elementos de fora, facilitando assim a vinda de boas Companhias mensageiras do gaudio espiritual e artistico.<sup>111</sup>

As justificativas para a demora da organização definitiva estavam anunciadas no periódico oficial dos poderes públicos estadual e municipal: a cidade de Porto Alegre não dispunha do número suficiente de músicos capacitados para as finalidades da Banda. Afinal, entre o regente e seus 60 músicos, apenas 16 eram de Porto Alegre, o que não quer dizer que sejam naturais da região, podendo ser, inclusive, estrangeiros. Os beneficios da Banda, ao lado do caráter cívico e social, também foram festejados: a Cidade não necessitava mais dos “elementos de fora”, pois esses mesmos já estavam contratados. Esses músicos estrangeiros, principalmente os italianos, ocupavam os principais cargos da Banda Municipal. Em primeiro lugar, a regência da orchestra, desempenhada pelo maestro italiano José Leonardi, seguido dos solistas e primeiras partes, que foram contratados na Europa. O Regulamento da Banda Municipal previa que: “Os solistas da Banda deverão leccionar os respectivos instrumentos, por espaço de uma hora diaria, aos aprendizes da Escola de Música da Municipalidade, sem remuneração de especie alguma”<sup>112</sup>. Ou melhor, sua remuneração estava garantida na sua contratação e as aulas faziam parte das atribuições dos solistas que recebiam um ordenamento maior. Portanto, o ensino na Escola de Música anexa à Banda Municipal era realizado por esses instrumentistas europeus.

---

<sup>111</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 7 jul. 1926. p. 5.

<sup>112</sup> Trecho do Decreto nº 65, de 27 de agosto de 1926, Capítulo VI, Artigo 21º, publicado em: A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1926. p. 28.



Figura 6: Banda Municipal de Porto Alegre 1926  
 FONTE: CORTE REAL, Antônio. Op. Cit., 1984.

A Banda Municipal já tinha alguns integrantes privilegiados que, provavelmente, faziam parte das redes de trabalho e de sociabilidade de seu Inspetor. Vale lembrar que o maestro italiano José Corsi dirigia uma das maiores escolas privadas de música, o Instituto Musical de Porto Alegre. Além disso, havia integrado as primeiras diretorias do Centro Musical Porto Alegrense, que reunia alguns dos principais músicos da cidade. Em 1920, ano de sua fundação, era o vice presidente. Já no ano seguinte, seria eleito presidente.<sup>113</sup> José Corsi também esteve envolvido com a criação do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul. Conforme Julia Simões, seu objetivo básico era difundir o ensino da música no Estado, fundando escolas de música em várias cidades formando um público de concertos e agenciando concertistas nacionais e estrangeiros.<sup>114</sup> A própria definição de José Corsi como organizador e Inspetor da Banda Municipal pode ser decorrência desta grande circulação e redes constituídas.

Mas esta Banda Municipal não foi montada somente através das redes do José Corsi. Papel fundamental desempenhou o maestro José Leonardi, o próprio regente da Banda. Como informa Corte Real, o Maestro Giuseppe Leonardi era natural da Itália nascido em 1880 na província de Catania. Era trompetista e possuía diploma de professor de instrumentação para banda adquirido no Conservatório de Música de Palermo. Ocupou um cargo de diretor da Banda Municipal de Naso (Província de Messina) antes de se transferir para a América do

<sup>113</sup> SIMÕES, Julia. Op. Cit. p. 124 e 141.

<sup>114</sup> SIMÕES, Julia. Op. Cit. p.166.

Sul. Assumiu em 1910 o cargo de diretor da Banda Municipal de Assunção, no Paraguai e, antes de ser contratado por José Corsi para reger a Banda Municipal de Porto Alegre, exerceu a função de solista na Banda Municipal de Buenos Aires.<sup>115</sup> Este ocupou tal cargo na Banda de Porto Alegre até sua aposentadoria em 1950, por ter atingido o limite de idade previsto em lei. Em outras palavras, o maestro José Leonardi era uma especialista em Bandas Municipais, com grande circulação e extensas redes de sociabilidade.

Estas redes, por sua vez, se ampliavam para diferentes instâncias que não respondiam apenas à ocupação de postos de trabalho ou unicamente à difusão da música. A Banda Municipal de Porto Alegre, através de seu inspetor e regente, também dialogava com orientações ideológicas em definição naquele momento. Em junho de 1926 o jornal **A Federação** noticiou que em uma reunião, realizada na sede do “Comite Dante Alighieri” e organizada por membros da colônia italiana domiciliada em Porto Alegre, foi resolvido “fundar-se o ‘Grupo Fascista Porto Alegrense’ que já conta com muitos socios”. O primeiro presidente eleito foi o maestro José Corsi.<sup>116</sup> Na semana seguinte, o mesmo periódico noticiava que mais de 50 pessoas compareceram a dita reunião e que fora nomeada uma comissão de sindicância para analisar os pedidos de admissão, dentre os quais estavam os maestros José Corsi e José Leonardi.<sup>117</sup> É difícil precisar quais eram os contornos deste recém criado Grupo Fascista de Porto Alegre. De todo modo, este mesmo periódico do PRR, destacou que a “secção fascista” de Porto Alegre era formada por “enthusiastas da direcção que Benito Mussolini deu á reorganisação das cousas publicas da Italia”. Foi sublinhado que o delegado geral dos “Fascios dos Estados Unidos do Brasil” nomeou, por officio, o professor José Corsi como “fiduciario do fascio de Porto Alegre”. Ainda reproduz um telegrama que o maestro Corsi, nessas ocasiões, Giuseppe e não José, remete ao Mussolini destacando contrariedade aos ataques sofridos pela liderança e afirmando a confiança de alma e coração dos fascistas de Porto Alegre: “S. E: Benito Mussolini, Roma – Fascisti Porto Alegre indignatti ripatersi vigliacchi attentati vostra idolatrata persona vi ippotecano anima e cuori. – Giuseppe Corsi, fiduciario.”<sup>118</sup>

O maestro José Corsi, em março de 1927, pede demissão do cargo de presidente do Grupo Fascista Porto Alegrense.<sup>119</sup> O maestro José Leonardi, por sua vez, continuava ativo neste grupo e em outros acontecimentos relacionados ao fascismo em Porto Alegre. Em

<sup>115</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 51.

<sup>116</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 12 jun. 1926. p.5.

<sup>117</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 19 jun. 1926. p.5.

<sup>118</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 14 set. 1926. p.5.

<sup>119</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 12 mar. 1927. p.4.

outubro de 1928, por exemplo, “Giuseppe Leonardi” empenhou seus conhecimentos musicais, além de algumas composições próprias, nas comemorações do sexto aniversário da marcha dos fascistas sobre Roma.<sup>120</sup>

A Banda Municipal de Porto Alegre, portanto, materializou um complexo projeto político do poder público com as mais diferentes implicações. Representativa da cultura musical da Cidade, era formada basicamente por italianos com suas duas principais lideranças vinculadas a grupos fascistas. Esforçava-se para delimitar determinadas formas e gostos musicais como “verdadeiras”, ao passo que visava, conseqüentemente, deslegitimar outras manifestações como “falsa” cultura. Este esforço significou um alto investimento público para fazer jus à administração de Otávio Rocha e sua política de modernização da cidade visando uma europeização dos costumes. Neste intento, apresentava um preocupação com a formação de futuros músicos nacionais através da Escola de Música Octávio Rocha.

Mas quem eram os futuros músicos a serem formados nessa escola? O Intendente Octávio Rocha fazia as seguintes considerações sobre a Escola de Música no Relatório Municipal de 1927 (portanto, nas vésperas de sua inauguração):

“[...] A instituição da Banda Musical comporta a criação da Escola de Musica, para que, no futuro, os componentes da mesma sejam professores nacionaes. Para isso, acha-se já entabolado entendimento com a directoria do Orphanatrophio Santo Antonio do Pão dos Pobres, afim de seleccionar, entre seus alumnos, os elementos mais aptos e que revelem verdadeira vocação musical. Isto não exclue que, por meio de editaes, destinados ao publico em geral, se de entrada a todos os que se achem em condições de admissão. Oportunamente, será organizado o regulamento que servirá de base á referida escola [...]”<sup>121</sup>

O público-alvo era formado por crianças pobres vinculadas ao Orfanatórfio Santo Antônio do Pão dos Pobres, que deveriam revelar “verdadeira” vocação musical. Essa instituição ficava localizada na região do Areal da Baronesa, conhecida por sua composição, marcadamente, afrodescendente e também como local privilegiado da música identificada como popular, principalmente através dos incontáveis cordões e blocos carnavalescos. Portanto, tratava-se de crianças pobres, possivelmente afrodescendentes, inseridas no universo da cultura popular. A criação da Escola de Música correspondia, de fato, a um planejado projeto pedagógico. Se, no futuro, os componentes da escola seriam os professores nacionais, naquele momento, quem lecionava eram músicos europeus. Afinal, a Cidade de Porto Alegre não contava com músicos qualificados, ancorados nos métodos das escolas clássicas, para realizar tal empreendimento, visto a necessidade da viagem ao exterior para contratar esses

<sup>120</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 30 out. 1928. p. 4.

<sup>121</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 out. 1927. p. 37.

instrumentistas. Os (futuros) músicos nacionais não poderiam andar por si, precisavam ser guiados por pessoas devidamente capacitadas em direção à “verdadeira cultura musical”. Vale lembrar: a banda comportava uma utilidade pública, apresentando benefícios cívicos e artísticos, e quem deveria ser educada, refinada e sofisticada era a população nacional.

Até o momento, pode-se acompanhar que a criação da Banda Municipal, assim como sua Escola de Música anexa e o Auditório Araújo Vianna, correspondeu a uma política de Estado voltada à difusão da música erudita e à educação artística de sua população. A “verdadeira cultura musical” estava ancorada na erudição europeia, e de lá foram trazidos os principais instrumentistas. A esses músicos estrangeiros cabia também o dever de ensinar os futuros bons instrumentistas nacionais.

Apesar de a Banda Municipal de Porto Alegre ter correspondido a um grande projeto político das elites dominantes, pode-se perceber que, com o decorrer dos anos, a mesma parece ter perdido importância, e tornou-se insustentável, para o próprio poder público. O sonho dourado de ter a Banda Municipal de Porto Alegre, concebida para suprir as necessidades artísticas de uma cidade em franco crescimento, quase se extinguiu poucos anos depois, com a morte de Otávio Rocha, em 1928, o grande responsável por sua criação. Conforme Corte Real, em 1931, transcorridos os cinco anos firmados no contrato que constituiu essa banda, o novo governante municipal, o Intendente Alberto Bins, considerou muito dispendiosa a sua manutenção, cogitando sua extinção.

Apesar de seus altos custos, a Banda Municipal de Porto Alegre não encerrou suas atividades poucos anos após ser criada, mediante a interferência de José Antônio Flores da Cunha, que, no momento, ocupava o cargo de Governador do Estado.<sup>122</sup> A solução acordada foi a manutenção da Banda Municipal, porém com redução de seus custos e, conseqüentemente, diminuição do número de integrantes. O próprio Corte Real destaca que, após o vencimento de seu primeiro contrato, em 1931, a Banda Municipal passou a existir em “condições precárias”, o que induziu à deserção de alguns músicos, e apresentou uma progressiva diminuição no número de componentes até o momento de sua fusão com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em 1953.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 55.

<sup>123</sup> A Banda Municipal contou com 60 componentes do momento de sua criação até 1931, quando venceu o primeiro contrato firmado, e a mesma quase foi extinta. Não se sabe quantos instrumentistas atuaram após esse episódio, mas, em 1949, quando a banda foi reestruturada, estava previsto uma formação com 30 componentes, fora o maestro e o contramestre, quando 23 assentos já estavam ocupados com sete estavam em aberto. No momento de encerramento de suas atividades, em 1953, a banda contava com apenas 15 integrantes (CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 55-62).

Embora a Banda Municipal tenha tido um longo período de atuação (quase 30 anos) e que tenha participado ativamente da vida cultural de Porto Alegre, principalmente nos seus primeiros anos de atividade, fica claro que a mesma teve importância fundamental no momento de sua criação, tendo em vista todo investimento dispensado e o descaso com sua manutenção ao longo do tempo. Também se evidencia que o desejo de contar com uma banda musical nos moldes europeus, com seus músicos estrangeiros e sua “verdadeira cultura musical”, era maior que seus altos custos de manutenção e justificava todo o esforço empregado para sua criação, muito embora não houvesse nenhuma obrigação em adotar tal característica para a Banda Municipal. Em suma, suspeita-se que a grande contribuição da Banda Municipal de Porto Alegre seja justamente o ato de sua criação e os significados que suas características internas e objetivos (composta por estrangeiros e destinada a divulgar a música erudita) adquiriram em seu determinado contexto.

## 1.2 A criação da Banda que já existia

Na verdade, as justificativas que permearam a criação da Banda Municipal de Porto Alegre, sua peculiar forma de constituição e a necessidade de proporcionar contrapartidas pedagógicas para determinado público, tinham lá suas motivações. A cidade de Porto Alegre contava com uma escola destinada à educação de crianças pobres, fundada em 1911, e que também lecionava música. Deixou-se que os objetivos dessa escola sejam expostos através da avaliação realizada pelos redatores do jornal **A Federação** — que, nesse momento, tinha como Diretor o futuro Intendente Octavio Rocha — sobre o Relatório Municipal apresentado pelo então Intendente Municipal José Montauray:

Com o fim de proporcionar instrução primaria a creanças pobres, que se ocupam no serviço de capinação das ruas, foi construido um prédio em terreno da “Limpeza Publica”, para nelle funcionar uma aula que o intendente denominou **Hilario Ribeiro**, em homenagem á memoria desse ilustre educador. [...] É uma iniciativa nobre do intendente, mostrando as suas belas qualidades de caracter e coração, procurando arrancar, pela educação, do caminho do vicio pobres creanças abandonadas. Na limpeza publica se lhes dá trabalho. Na escola se lhes fortalece o espirito para a lueta pela vida.<sup>124</sup>

A Escola Hilário Ribeiro já havia figurado timidamente nas páginas do jornal **A Federação**, que, em julho, fora acompanhar a entrega de prêmios aos alunos que mais se

<sup>124</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 29 nov. 1911. p. 1.

distinguiram nos quesitos aplicação, frequência e conduta. Esses prêmios constituíam-se em “peças de roupas para uso dos referidos menores”<sup>125</sup>. Após constar no Relatório Municipal de 1911, publicado em novembro, a Escola passou a ter presença constante nesse jornal, divulgando esse projeto da municipalidade. Em dezembro de 1911, perante outra visita de seus redatores a sua sede, foi informado que essa instituição era “especialmente, destinada a adultos e meninos absolutamente sem recursos, capinadores das ruas, conductores de carroças da limpeza, empregados humildes e obscuros de varios serviços e que, findo estes, vão á noite aprender a ler, escrever e contar.”<sup>126</sup> No fundo, tratava-se dos funcionários da própria Intendência Municipal, como informa o Relatório Municipal de 1913:

Com o fim de proporcionar instrução elementar (lêr, escrever e contar) ás crianças pobres, que se occupam no serviço de capina das ruas e outros custeidos pela Intendencia, foi fundada a escola nocturna **Hilario Ribeiro**, em 13 de Maio de 1911 com uma frequência de 38 alumnos para uma matricula de 46 e em 30 de junho ultimo essa matricula eleva-se a 222 alumnos com uma frequência de 190. Desses alunos, 219 era brasileiros e 3 estrangeiros. A sala para esse fim construída já se torna pequena, obrigando a dividir os alunos em três turmas. A fim de melhor atender-se os trabalhos das aulas, torna-se preciso o aumento da sala, para o que peço a devida autorização. Anexa á essa aula, funcionou outro de musica, inaugurada em Junho do anno próximo findo, sendo organizada uma banda, cujo adiantamento é bem lisonjeiro. Acha-se essa escola sob a inspecção do respectivo sub-intendente, e dá instrução não só ás creanças como ao pessoal do respectivo posto.<sup>127</sup>

A Escola Hilário Ribeiro foi fundada em 1911, na sugestiva data 13 de maio, que marca a abolição da escravatura. Era composta, basicamente, por brasileiros, ou, se preferirem, nacionais.<sup>128</sup> A nova escola mantida pela municipalidade incluía-se em um importante projeto político da Prefeitura que lhe dava visibilidade e quer era, amplamente divulgado. Esta recebeu incentivo público tal como a Banda Municipal recebeu em 1925, apesar de serem projetos com propósitos profundamente distintos. Seguidamente, ela também era utilizada como exemplo da Administração Municipal frente a ilustres visitantes, que eram conduzidos pelo Intendente José Montauray às dependências da Escola Hilário Ribeiro.<sup>129</sup>

<sup>125</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 jul. 1911. p.4.

<sup>126</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 27 dez. 1911. p.4.

<sup>127</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 27 nov. 1913. p. 4.

<sup>128</sup> Essa composição interna, formada, basicamente, por nacionais permaneceu ao longo de sua atuação. No Relatório Municipal de 1915, foi informada a matrícula de 250 alunos, dentre os quais, 246 eram brasileiros; três, portugueses; e, completando a soma, um árabe, segundo A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 26 nov. 1915, p. 4.

<sup>129</sup> Na visita do Deputado pelo Estado do Paraná Correa de Freitas à Porto Alegre, em 1914, o Intendente José Montauray levou-o para conhecer espaços representativos do progresso da Cidade, entre eles, a Usina Termoeletrica do Gasômetro e a própria Escola Hilário Ribeiro, segundo A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 20 fev. 1914. p. 3. Em outra situação, uma missão esportiva uruguaia de futebol visitou Porto Alegre em 1913, e, dentre sua longa agenda social programada, o mesmo Intendente levou-os para conhecer a estrutura da mesma escola, segundo A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 18 nov. 1913. p. 6.

Recebia elogios até dos jornais opositores ao **Partido Republicano Riograndense**, do qual **A Federação** era o órgão oficial. Em 1913, jornal **Correio do Povo**, de orientação liberal, após críticas cotidianas à Administração Municipal, dirigiu fartos elogios à iniciativa do Intendente José Montauray, que, prontamente, foram republicados nas páginas de **A Federação**.<sup>130</sup> Por vezes, as motivações e o processo de criação dessa escola eram descritos de forma romaneada pelos redatores do jornal **A Federação**, destacando a iniciativa do Intendente Municipal:

“[...] Fundou-a o dr. Montauray, na multiplicidade das suas cogitações pelo bem alheio. Apiedado da situação dos meninos desvalidos que perambulam pela cidade, o humanitário administrador chamou-se, tanto quanto possível, a um trabalho compatível com as suas ainda apoucadas forças. Foi incumbida a esses pequenos a capina das ruas. Verificando o seu estado de analfabetismo, instituiu-se para eles a escola nocturna Hilario Ribeiro, nome de um ilustre pedagogista rio-grandense extinto. Em junho ultimo foi organizada a banda de musica da escola, com elementos exclusivamente tirados dela, sem que, note-se bem, nenhum dos meninos nella aproveitados já tivessem recebido quaisquer noções da respectiva arte. Pois essa foi a banda com que nos encontramos hontem. Vel-a no seu correctissimo uniforme de brim kaki, elegantes bonets e botinas amarelas, empunhando excelente instrumental aqui fabricado já era um prazer. Ouvia-a, não era possível fazel-o sem verdadeiro entusiasmo, pela correcção e garbo com que aquelles trinta e quatro minúsculos músicos executavam sugestivas musicas da Patria.”<sup>131</sup>

A banda de música, por sua vez, foi criada um ano depois da fundação da Escola e era integrada por crianças pobres pertencentes à instituição. Nesse mesmo ano (1912), quando foram novamente distribuídos os “prêmios” oferecidos pela Intendência Municipal aos melhores alunos, foi informado, em **A Federação**, que a banda de música dessa instituição tomou parte nas atividades, destacando sua denominação: “O acto será solemne, tocando por esta ocasião a **banda de musica municipal** [grifos nossos], sob a regência do professor Andre Avelino Rodrigues”<sup>132</sup>.

A referência a este conjunto vinculado à Escola Hilário Ribeiro como Banda Municipal também estava presente em outros documentos oficiais. No recenseamento de Porto Alegre de 1917,<sup>133</sup> o escriturário Azevedo Lima destaca a iniciativa do município em manter duas escolas noturnas - a Hilário Ribeiro e a Bibiano de Almeida. O fato de a municipalidade subvencionar estas escolas destinadas à população pobre também enchia de orgulho o emotivo recenseador, como é possível perceber no trecho a seguir:

<sup>130</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 6 jun. 1913. p. 2.

<sup>131</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 17 fev. 1913. p. 1.

<sup>132</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 16 set. 1912. p. 2.

<sup>133</sup> LIMA, Olimpio de Azevedo. Resultado do recenseamento da população e outros apontamentos do município de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Livraria do Comércio, 1917.

“É inegável que foi um acto de verdadeira benemerência da administração municipal a criação dessas duas escolas. Funcionaram durante o anno findo, respectivamente, com a freqüência de 160 e 65 alumnos, filhos de pessoas pobres que procuraram na instrução que a alma bemfazeja da administração municipal lhes facultou, os meios para se tornarem homens dignos da sociedade. A escola Hilário Ribeiro mantem uma aula de gymnastica, e outra de musica com cujos alumnos formou-se a excellente banda denominada Municipal, tão elogiada sempre que se faz ouvir por occasião de memoráveis datas. Ambas as escolas possuem dois ‘grounds de foot-ball’ para exercicio e diversão das crianças. Bem haja quem se interessa pela infância desvalida, fornecendo-lhes a instrução para futuramente se tornarem dignos da Pátria e da Família.”<sup>134</sup> [Grifos nossos]

Ora, os Recenseamentos publicados durante a década de 1910, fora trazerem dados estatísticos de Porto Alegre, serviam também para divulgar a cidade apresentando características de sua geografia, população, construções prediais, atividades artísticas, entre outros fatores que pudessem demonstrar o seu progresso e a representar como uma cidade moderna. Neste intento, a Banda Municipal vinculada ao Colégio Hilário Ribeiro marcou presença valorizando principalmente a preocupação do Poder Público com os grupos sociais desprivilegiados, ou nas palavras do recenseador Azevedo, a preocupação da alma benfazeja da municipalidade com a infância desvalida.

A Banda Municipal, vinculada à Escola Hilário Ribeiro era, portanto, uma instituição musical financiada pela municipalidade, tal como a Banda de 1925. Seus integrantes não eram músicos profissionais, não eram italianos e nem foram contratados em países estrangeiros. A antiga Banda Municipal era formada por crianças e alguns adultos pobres, que trabalham para a Intendência Municipal, principalmente na capinação das ruas. Era basicamente todos brasileiros e, provavelmente, com muitos afrodescendentes em seus quadros. Assim como foi com a Banda Municipal de 1925, a banda de música vinculada à Escola Hilário Ribeiro também correspondeu a um projeto político da municipalidade de primeira ordem, com presença constante no periódico oficial do Partido Republicano Riograndense e participante da comemorações oficiais da vida política local.

A antiga Banda Municipal ainda estabelecia relações de proximidade com outros conjuntos musicais atuantes em Porto Alegre. Na comemoração do terceiro aniversário de fundação da Escola Hilário Ribeiro, também se fizeram presentes na festa organizada a banda de música do Instituto Technico Profissional, uma banda de música da Brigada Militar e a Sociedade Musical Lyra Oriental.<sup>135</sup> O primeiro conjunto era vinculado a uma instituição de ensino nos moldes da própria Escola Hilário Ribeiro: destinada à crianças pobres e a filhos de

---

<sup>134</sup> LIMA, Op. Cit., p. 111.

<sup>135</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 14 maio 1915. p .5.

operários. A banda seguinte pertencia à corporação de segurança militar estadual.<sup>136</sup> Por sua vez, a Sociedade Musical Lyra Oriental era um conjunto formado por afrodescendentes que tinha sua sede situada na região conhecida como Areal da Baronesa (mesmo local onde se situava o Orfanotrófio Pão dos Pobres)<sup>137</sup>.

Essa banda de música, seguidamente denominada como Banda Municipal, participava de diversas atividades cívicas, como: homenagens póstumas a Júlio de Castilhos, antiga liderança política do Partido Republicano Rio Grandense;<sup>138</sup> realizou também retretas no coreto situado na Praça Senador Florêncio (o mesmo que não era compatível com a Banda Municipal de 1925), durante as comemorações de Sete de Setembro;<sup>139</sup> visitava ainda o jornal **A Federação** nas comemorações de aniversários desse periódico. Em uma dessas visitas, o maestro da antiga Banda Municipal, Honorato Rosa, recebeu uma batuta de ébano de um dos seus redatores, executando em seguida o **Hymno Rio-Grandense**, tendo a “apreciada banda” recebido fartos elogios.<sup>140</sup>

Mas, afinal, quem eram seus regentes? Eram músicos com poucas práticas e sem o tal preparo intelectual? As críticas realizadas por José Corsi no projeto de criação da Banda Municipal de 1925 estão endereçadas à antiga Banda Municipal? Conforme o Relatório Municipal de 1917, publicado no jornal **A Federação**, foi informado que as aulas de música ocorridas na Escola Hilário Ribeiro eram ministradas pelo Maestro Honorato Rosa, sendo auxiliado pelo Maestro André Avelino Rodrigues.<sup>141</sup> O Honorato Rosa era um maestro, branco<sup>142</sup>, que nasceu em torno de 1880<sup>143</sup> e faleceu em 1925. Além de ser o regente da Banda Municipal, sabe-se que, em 1921, Honorato Rosa era operário de segunda classe do Arsenal de Guerra.<sup>144</sup> Foi através dessa mesma instituição que foram solicitadas pelo comando da 3ª Região Militar as providências de inspeção de saúde para fins de aposentadoria de Honorato

<sup>136</sup> Essas instituições serão tratadas com maior profundidade no terceiro capítulo deste trabalho.

<sup>137</sup> Ver: MATTOS, Jane Rocha de. Op. Cit.

<sup>138</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 30 jun. 1913. p. 4; A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 14 jul. 1914. p. 1.

<sup>139</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 8 set. 1915. p. 4.

<sup>140</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 3 jan. 1915. p. 10.

<sup>141</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 20 nov. 1917. p. 31.

<sup>142</sup> Em duas situações, na seção obituária do jornal **A Federação**, foi informado o falecimento de um filho e uma filha de Honorato Rosa constando, respectivamente, “Ely, filho de Honorato Rosa, deste Estado, branco, 1 anno” e “Grazilda, filha de Honorato Rosa, deste Estado, branca, 41 mezes”, em A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 26 fev. 1904 – p.2. e A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 14 fev. 1907 – p.2.

<sup>143</sup> Em meio ao cadastramento de registro eleitoral publicado no jornal **A Federação** em 1902 é informado que Honorato Rosa era casado, professor e contava com 23 anos de idade, em A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 21 jul. 1902 – p.4.

<sup>144</sup> Essa informação provém de um comunicado de licença de seis meses concedido pelo Ministro da Guerra a Honorato Rosa, publicado no jornal **A Federação** (A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 23 nov. 1921. p. 4).

Rosa em 1925, pouco antes de falecer.<sup>145</sup> Em relação ao contramestre da antiga Banda Municipal, André Avelino Rodrigues, sabe-se que quando faleceu em 1918, o jornal **A Federação**, em seu registro mortuário, informou que esse musicista era solteiro, pardo, natural do Rio Grande do Sul e que estava internado no Hospital da Santa Casa, sucumbindo aos 40 anos de idade.<sup>146</sup> André Avelino Rodrigues trabalhou em algumas instituições públicas que contavam com banda de música. Em 1909, seu nome figurava no Diário Oficial, reproduzido nas páginas de **A Federação**, na lista informando os nomeados para integrar a Guarda Nacional. Entrou para 76º Batalhão de Infantaria do Estado Maior, nomeado para a 4º Companhia como alferes.<sup>147</sup>

Em suma, a antiga Banda Municipal tinha um maestro branco e um contramestre pardo que eram músicos com formação em instituições militares e não nos métodos das escolas clássicas. Mas que tipo de música se ensinava em suas dependências? Pode-se acompanhar um pouco na descrição das festas em comemoração ao terceiro aniversário de sua fundação, quando ocorreram diversas apresentações de seus alunos, incluindo os que integravam a dita banda. Nessa ocasião, parte do repertório foi mencionada pelos articulistas de **A Federação**, da qual destacam-se (conforme está descrito na fonte): **Aria Ravasa**, **Travista** (Verdi); **Prelúdio da Cavalaria Rusticana** (Mascagni); e **Ave Maria do Guarany** (Carlos Gomes).<sup>148</sup> Mas a Banda Municipal vinculada à Escola Hilário Ribeiro também difundia e/ou ensinava outras formas musicais, além de temas da música erudita. Nesta mesma comemoração de aniversário, entre as apresentações de números musicais, um aluno apresentou a peça “**Meu Boi**” descrita como “cançoneta popular”.<sup>149</sup> Em outra ocasião, o mesmo periódico destacou, na cobertura dos exames finais dessa escola, em 1917, que a banda, composta por 38 alunos sob a regência do Maestro Honorato Rosa, “[...] executou diversos trechos de opera”. A apresentação, que contou ainda com a presença de muitas famílias, cavalheiros, alguns membros do Conselho Municipal e do próprio Intendente Municipal, José Montauray Leitão, foi fartamente elogiada pelo articulista.<sup>150</sup> Sabe-se também que seus regentes, o Maestro Honorato Rosa e o Contramestre André Avelino Rodrigues, participaram do Arsenal de Guerra e da Brigada Militar. Provavelmente, o ensino ministrado

<sup>145</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 30 jan. 1925. p. 3.

<sup>146</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 1º nov. 1918. p. 2.

<sup>147</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 5 ago. 1909. p. 1.

<sup>148</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 14 maio 1915. p. 5.

<sup>149</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 14 maio 1915. p. 5.

<sup>150</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 jan. 1917. p. 5.

por esses maestros às crianças pobres acompanhava o repertório musical presente nas próprias bandas e instituições militares que integraram.

A antiga Banda Municipal parece executar e difundir um repertório musical mais heterogêneo que a Escola de Música Octávio Rocha vinculada à Banda Municipal de 1925. Embora também reproduza temas de música erudita, não devia reproduzir os “methodos mais aperfeiçoados das escolas classicas” e, portanto, não difundia a “verdadeira cultura musical”. Estas nuances, que constituíram um dos principais argumentos de criação da Banda Municipal de 1925, não pareciam, por sua vez, ter o mesmo peso para a municipalidade ao longo da década de 1910. Após tanta divulgação sobre a alma benemerita do Intendente com a criação da Escola Hilário Ribeiro e a Banda Municipal vinculada a ela, gradativamente diminuiu sua incidência nas páginas do jornal **A Federação** e dos próprios Relatórios Municipais. A denominação desta Banda como Municipal está atrelada ao início das atividades dessa instituição, passando progressivamente a ser referida apenas como Banda da Escola Hilário Ribeiro após a metade da década de 1910.

Entretanto esse quadro se inverte, quando localiza-se sua presença, descrita como Banda Municipal, no jornal **O Exemplo**, redigido por setores afrodescendentes. Ainda que se tenham achado poucas referências sobre a antiga Banda Municipal, fica claro que a mesma, junto de com seu antigo Maestro Honorato Rosa, estabelecia uma relação de proximidade com espaços de referência da população afrodescendente, tanto com destacadas entidades civis e indivíduos como nos festejos populares. Por exemplo, este periódico ao descrever a Festa de Nossa Senhora do Rosário em 1919, destaca as bandas que se vincularam às comemorações: uma banda da Brigada Militar; a do 10º Regimento; a do Instituto Profissional, regida por Abel de Barros; a Banda da Intendência Municipal, regida por Honorato Rosa; e a Lyra Oriental, sob a regência de José André Gonçalves.<sup>151</sup> Parte dessas bandas já havia participado da festa do terceiro ano de fundação da Escola Hilário Ribeiro em 1915.

Essas bandas, por intermédio de seus regentes, também se encontraram em diversos outros momentos. Em 1918 o jornal **O Exemplo** noticiou a celebração da missa de réquiem, pela “alma de seu finado contramestre André Avelino Rodrigues”, mandada realizar pela Banda Musical Hilário Ribeiro<sup>152</sup>. Na própria cobertura dessa missa realizada pelo jornal **O Exemplo**, verifica-se a presença dos variados espaços por onde o finado maestro circulou:

---

<sup>151</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 out. 1919. p. 2.

<sup>152</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 15 dez. 1918. p. 2.

Com grande concorrência, tiveram lugar a 17 do corrente, as missas mandadas celebrar por iniciativa da Banda Municipal e dos srs Honorato Rosa, capitão Miguel Branco, Fortunato M. Theodoro da Silva e Rodolpho Claussen em suffragio da alma do finado contra-mestre, tenente André Avelino Rodrigues. Finda a missa teve inicio o responso solemne sendo officiante o padre Vicente Conde, acolytado pelos padres Antono Berenguer e Feliciano Yague, occupando o coro o Sr. Antonio Arnaldo da Silva, vendo-se armado no centro do templo alteroso catafalco. A banda de musica do 1º da brigada militar compareceu, executando marchas fúnebres. Estiveram presentes o dr. M. Leitão, intendente municipal, funcionarios públicos, a banda “Lyra Oriental” representada pelo nosso amigo José André Gonçalves, comissão da sociedade Floresta Aurora, todos os meninos da Banda Municipal, muitas famílias e cavalheiros. Findos os actos a Banda Municipal tendo a frente o respectivo mestre, Sr. Honorato Rosa, foi em romaria ao cemitério depositar flores no tumulo do seu saudoso contra-mestres. Esta folha esteve representada em todos os actos.<sup>153</sup>

A relação entre essas bandas musicais, constituídas a partir de diferentes instituições e critérios de composição, estava longe de ser superficial. A própria Banda Municipal vinculada à Escola Hilário Ribeiro também estava inserida na rede de sociabilidade da comunidade afrodescendente. Essa participou de um festival de variedades organizado, em 1920, pela Sociedade Floresta Aurora, principal clube social afrodescendente de Porto Alegre. Realizado em comemoração à data de promulgação da Lei do Ventre Livre (28 de setembro), foram apresentadas as peças teatrais **O Pae da Escrava e Oraculo**, do dramaturgo Arthur da Rocha, ao lado de outras atividades. Nos intervalos das atrações, fez-se ouvir “[...] a banda municipal, sob a regência do nosso amigo Honorato Rosa, que gentilmente associou-se ao festival”.<sup>154</sup>

A relação deste maestro branco com esta sociedade constituída por afrodescendentes eram mais profundas e de longa data, para desespero dos futuros organizadores da Banda Municipal de 1925. O maestro Honorato Rosa também tinha composições de sua lavra que, por sua vez, revelam sua relação de proximidade com este clube negro. Em 1904 o jornal **O Exemplo** noticiou que este maestro havia composto uma marcha denominada Floresta Aurora em homenagem à referida Sociedade que seria executada pela Banda de Música do Arsenal de Guerra.<sup>155</sup> Por sua vez, o Maestro Honorato Rosa participava também de outras associações ao lado de alguns redatores do jornal **O Exemplo**, como o Clube Democracia e Progresso<sup>156</sup>, e regia também o Cordão Carnavalesco União da Empreza, que também estabelecia uma relação próxima com o jornal **O Exemplo**:

C.C. União da Empreza — Foi uma pena, devéras! O luzido e valoroso C. C. União da Empreza veio, de surpresa, cumprimentar a nossa folha, na noite da última quarta-feira e, estava apenas o nosso director! Depois de serem executadas as bellas

<sup>153</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 22 dez. 1918. p. 2.

<sup>154</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 3 out. 1920. p. 3.

<sup>155</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 24 jul. 190.p.2.

<sup>156</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 maio 1922. p. 3.

marchas “Isaura” e “Maria” o seu ensaiador, o competente maestro Honorato Rosa, saudou “O Exemplo”, havendo agradecido, em duas palavras, o nosso director, que disse sentir bastante não estarem presentes, no momento, os demais companheiros da redacção para que apreciassem o popular cordão e terminou erguendo um “hurrah!” aos alegres foliões. Em seguida retirou-se o “União da Empresa”, ao som da sua Marcha Official. Varias “visagens” fizeram “Bota não bota” e o Remeixosinho, hábil saltador.<sup>157</sup>

Em suma, a antiga Banda Municipal, junto de seus Maestros Honorato Rosa e André Avelino Rodrigues, estabelecia uma significativa relação de proximidade com espaços de referência da população afrodescendente, principalmente através de suas associações civis e veículos de expressão.

Porém essa antiga Banda Municipal não foi contemporânea à outra Banda Municipal criada pelo Intendente Octávio Rocha. O contramestre da banda da Escola Hilário Ribeiro havia falecido em 1918. Já o Maestro Honorato Rosa faleceu justamente em março de 1925,<sup>158</sup> poucos meses antes de o Intendente Municipal solicitar a criação de uma “nova” Banda Municipal. Embora não se tenham subsídios para afirmar com segurança, toda a coincidência entre as datas sugere que a Banda Municipal só pôde ser levada a cabo após o falecimento de seu antigo mestre. A Banda Municipal havia sido, portanto, (re)criada com toda pompa e alto investimento pela municipalidade em 1925, sem que sua origem pobre e, em parte, afrodescendente fosse valorizada.

Ora leitor, a cidade de Porto Alegre teve duas Bandas igualmente Municipais que representam uma mesma cidade, porém complementemente diferente uma da outra. Enquanto a Banda “oficial” era composta, em grande parte, por músicos estrangeiros e destinada a difundir a “verdadeira cultura musical” e educar a população nacional; a antiga Banda era formada por nacionais e, provavelmente, desempenhava um repertório, no mínimo, mais eclético (ou, na lógica da argumentação de José Corsi, uma falsa cultura musical, rústica, pouco sofisticada e levada a cabo por músicos sem o devido preparo intelectual).

Não restam dúvidas que estes conjuntos musicais eram fundamentalmente diferentes um do outro e atendiam a objetivos igualmente diferentes. De todo modo, ambas reproduziram projetos políticos agenciadas pelo poder público relacionados à música, a cidade e sua população. Ao mesmo tempo revela diferentes face do poder público e de orientação positivista.

A Escola Hilário Ribeiro e a antiga Banda Municipal foi uma bandeira das políticas públicas desenvolvidas pela municipalidade em um momento de tensão social marcado por

<sup>157</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 26 fev. 1922. p. 2.

<sup>158</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 1º mar. 1925. p. 2.

greves operárias e de recessão econômica. A antiga Banda Municipal tinha um forte apelo inclusivo embora repleto de ambiguidades. Pautados pelo princípio comtiano de incorporar o proletariado à sociedade e de manter a ordem pela moral e educação, possibilitava acesso ao trabalho e à instrução a um determinado número de crianças, ao mesmo tempo que garantia mão de obra barata para os serviços da municipalidade. Também através do princípio castilhistas de que o governante deve reger a sociedade em função de suas virtudes, tal iniciativa era obra da alma benfazeja do Intendente Municipal que parecia estar prestando um favor aos grupos desprivilegiados.

Por sua vez, a Banda Municipal de 1925 acompanhava uma proposta de modernização da cidade e dos costumes, atenta, principalmente, à difusão de uma identidade social e cultural determinada e desejada. Esta deveria ser guiada pelas virtudes intelectuais de seus músicos e sua presença na cidade foi marcada por constantes tentativas de distinção social desta música e seus músicos. O local de atuação dessa enobrecida Banda Municipal não poderia ser os coretos situados nas praças públicas, ao lado das demais instituições musicais. Fez-se necessária a construção de um moderno anfiteatro, com *status* de obra de arte, construído a custos elevadíssimos. Era necessário compensar também o alcance que a antiga Banda Municipal tinha na educação musical de crianças pobres e afrodescendentes. Por isso, houve a contrapartida da alma benfazeja da municipalidade com a criação da Escola Octávio Rocha, destinada a atuar, inicialmente, na instituição Pão dos Pobres — localizada na região do Areal da Baronesa, uma das regiões de irradiação de uma cultura identificada como popular, através de seus inúmeros blocos e cordões carnavalescos, e com marcada participação da população afrodescendente. Preocupada em deixar legados, também se encarregou da formação de professores nacionais lecionados por músicos estrangeiros. Aos nacionais, caberia ocupar, em um futuro indefinido, os espaços que, naquele momento, estavam preenchidos por europeus.

Provavelmente, a aversão manifestada pelos organizadores da Banda Municipal de 1925, José Corsi e José Andrade Neves, a regentes sem preparo intelectual adequado estava direcionada aos antigos regentes da banda de música vinculada à Escola Hilário Ribeiro. Da mesma forma, a criação da Escola de Música Octávio Rocha parece corresponder a uma compensação à própria atuação e aos objetivos da antiga Banda Municipal, que, em outros momentos, respondeu a política pública prioritária da municipalidade e que, com a nova Banda Municipal, passaria a ser secundária, cedendo lugar a uma representação europeizante da cidade de Porto Alegre.

Foi o envolvimento de seus maestros, um branco e outro pardo, com formas musicais

identificadas como populares outro motivo para o caráter pedagógico da Banda de 1925? Foi em função das relações de proximidade com a comunidade afrodescendente que a nova banda, antes de sua organização, já tinha um regulamento interno? Foi a composição étnica da antiga Banda Municipal o motivo de sua recriação? A multiforme Banda Municipal de Porto Alegre ainda tem outras páginas de sua história a serem viradas que nos fornecem algumas respostas para essas perguntas.

### 1.3 Um peculiar caso de “Jacobinismo Musical”

O projeto de modernização cultural de Porto Alegre envolvendo a (re)criação da Banda Municipal, a fundação da Escola de Música Octávio Rocha e a construção do Auditório Araújo Viana não era iniciativa que angariava somente simpatias. Embora contasse com o apoio da intelectualidade local e da elite letrada, a boa recepção a essas ações não era unânime. Veja-se, por exemplo, a matéria publicada, em dezembro de 1928, no jornal **O Exemplo**, denominada **Jacobinismo Musical — sempre o maldito preconceito**. Em seu primeiro parágrafo, é mencionado:

Com o mais seguro e justo dos critérios, o nosso presado collega Diario de Noticias, desta capital, iniciou, brilhantemente, uma nobre campanha contra o singularismo absurdo de serem os nossos compatriotas, mormente os homens de cor, systematicamente, afastados da celebre Banda Municipal que, num injustificavel “jacobinismo”, transforma o Auditorium Araujo Vianna num verdadeiro “Consulado Symphonico... Calabrez!”.<sup>159</sup>

A denúncia em torno da discriminação étnica passava tanto pelo afastamento dos “homens de cor” da Banda Municipal como pela sua composição marcadamente italiana. Frente a esse cenário estava colocada uma “nobre campanha” contra esse “singularismo absurdo”, iniciada pelo jornal **Diário de Notícias** e na qual o jornal **O Exemplo**, representante da comunidade afrodescendente, tomou parte.<sup>160</sup> Ao longo do artigo publicado no jornal **O Exemplo**, são realizadas diversas considerações de seu articulista, publicando, em seguida, a matéria veiculada no periódico que iniciou a campanha. O jornal **Diário de Notícias** reivindicava, a seu turno, que o Conselho Municipal de Porto Alegre, em relação à

<sup>159</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 dez. 1928. p. 1.

<sup>160</sup> Pode-se observar a presença de uma imprensa bastante atuante nas discussões políticas e sociais em Porto Alegre. Seguidamente, esses debates decorriam no diálogo entre diferentes periódicos, inclusive, de diferentes composições e orientações políticas. Veja-se o caso do jornal **O Exemplo**, que era afrodescendente, dialogando com o Diário de Notícias, que não o era, porém debatendo, conjuntamente, algumas questões referentes à cidade, a sua cultura e a sua população.

Banda Municipal, tomasse medidas semelhantes a um projeto apresentado à Câmara dos Deputados determinando que as casas comerciais não poderiam ter mais de um terço de empregados estrangeiros. Conforme a matéria desse jornal, a medida visava talhar abusos frequentes, tais como aqueles observados no Rio de Janeiro de determinadas firmas estrangeiras que excluía os trabalhadores nacionais de seus quadros de funcionários.<sup>161</sup> Direcionando a situação exemplar para o caso de Porto Alegre, a sugestão era a de que, ao menos, um terço dos músicos da Banda Municipal fosse constituído, por meio de cotas, por “nacionaes”. No entanto, o agravante para o caso de Porto Alegre era que tal medida não destinava sua aplicação a estabelecimentos particulares ou a casas de comércio, mas, sim, para uma corporação criada e mantida pela municipalidade local. A partir dessas considerações, o **Diário de Notícias** explicita:

Como é sabido, uma parte dos musicos brasileiros é daquela corporação systematica e deliberadamente excluida, pois que se não admitte nella o acesso aos homens de cor. Estes poderá exercer, no Brasil, qualquer função, ocupar qualquer cargo por mais elevado que seja. Pode haver homens de cor na alta magistratura e no parlamento, entre a officialidade das nossas instituições militares e no professorado das nossas escolas de ensino superior. Pode um homem de cor ascender a presidencia da Republica. Só não pode entrar a fazer parte da banda municipal de Porto Alegre, para a qual se importam do estrangeiro até os tocadores de bombo e tambor.<sup>162</sup>

O jornal **O Exemplo**, por sua vez, louvava a iniciativa do **Diário de Notícias**, que “[...] rompeu com energia o seu patriótico fogo contra esse inqualificável preconceito”, e anunciava sua participação nesta “nobre campanha” realizada “com o mais seguro e justo dos critérios”, tendo em vista que a denúncia e o combate de práticas discriminatórias correspondiam a “[...] razão de sua existência, na justa defeza dos homens cujos direitos lhe incumbe sustentar”. Em sua arguição, o jornal **O Exemplo** optou por denunciar a indiferença do Intendente Municipal em aprovar tacitamente, com o seu silêncio, “esse atentado à nossa soberania de povo livre” e destacou as participações e contribuições da população afrodescendente para as conquistas “civilizatorias de sua Pátria”:

No entretanto, não só na musica como em todas as Artes, na Sciencia, na Industria e no Commercio; o Brasil tem assombrado o mundo com os seus grandes homens, os quaes, sem distincção de raças ou de origens foram, são e serão coeficientes maximos na conquista da civilisação. Deixando de parte as figuras legendarias do Barão de Cotegipe, João Alfredo, Marcilio Dias, José do Patrocínio e tantos outros, varões illustres, que tanto honraram a sua Pátria, apesar de homens de cor, é de assignalar que por maior que sejam as aptidões musicaes do maestro Leonardí, elle

<sup>161</sup> Conforme indicação do jornal **O Exemplo**, a matéria do **Diário de Notícias** foi vinculada em 6 de novembro de 1928.

<sup>162</sup> **Diário de Notícias** de 6 de novembro de 1928, citado por O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 dez. 1928. p. 1.

não conseguirá apagar a glória excelsa de Mendanha, Lino Carvalho, Lino Hermógenes, o velho João Bandeira, Pedro Borges e tantos outros professores de música que tanto honraram o Brasil e o Rio Grande do Sul, seu berço amado!<sup>163</sup>

A tônica da argumentação do articulista do jornal **O Exemplo** girava em torno da atuação de algumas pessoas ilustres (“apezar de homens de cor”) que realizaram importantes contribuições para desenvolvimento e a honradez da Nação, auxiliando para a construção da civilização. Se, por um lado, no primeiro momento, foi salientada a participação nas áreas da ciência, da indústria e do comércio, em seguida, foi destacada a atuação de alguns músicos, como os Maestros Mendanha, Lino Carvalho, Lino Hermógenes, João Bandeira, Pedro Borges e “tanto outros professores de música”, que tantas contribuições ofereceram à música local. Em outras palavras, estava sendo reivindicado o reconhecimento de uma cultura musical desenvolvida localmente por maestros nacionais, possivelmente dentre eles músicos afrodescendentes. Independentemente da origem étnica dos musicistas mencionados, fica clara a manifestação de aversão à predominância de estrangeiros na Banda Municipal, centralizados na figura do maestro italiano José Leonardi, assim como a inconformidade com o não reconhecimento das contribuições da população nacional. Nesse direcionamento, o articulista menciona também que “[...] podem os privilegiados estrangeiros da Municipal, continuarem a ganhar, nababescamente, o suor do Povo gaúcho, mas respeite-o como tem o dever indeclinável de fazel-o!”<sup>164</sup>. Demonstra também que esse conflito não se relaciona diretamente com a “competência musical” dos músicos afastados, pois o mesmo se centra na participação de não brancos em instituições voltadas para a música clássica (como a própria Banda Municipal), compreendida por seus criadores como a mais sofisticada e civilizada.

Na argumentação do articulista de **O Exemplo**, destaca-se sua conclusão de que “[...] o Brasil tem assombrado o mundo com os seus grandes homens, os quaes, sem distincção de raças ou de origens foram, são e serão coeficientes maximos na conquista da civilisação”. O que estava em discussão e à prova eram projetos civilizatórios protagonizados por diferentes grupos étnicos. Através da Banda Municipal, é possível perceber que, para a municipalidade e a elite letrada que a apoiava, o processo de civilização da cultura musical cabia às populações de origem europeia, notadamente italianos. Para isso, era necessário educar os nacionais e, ao mesmo tempo, submeter os afrodescendentes nesse processo. Para as lideranças afrodescendentes, a conquista dessa civilização não poderia ocorrer com distincção de raças e origens, por isso, reivindicavam o reconhecimento de sua contribuição e da cultura musical

<sup>163</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 dez. 1928. p. 1.

<sup>164</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 dez. 1928. p. 1.

legada por antigos instrumentistas e maestros nacionais.

Esse tipo de assertiva reivindicando os direitos de cidadania remete, por sua vez, aos debates sobre o período relativo ao imigrantismo, apropriação de teorias raciais europeias e norte-americanas e à teoria do branqueamento. Essas discussões a respeito da constituição racial da população, bem como sua relação com o processo de civilização, permeavam o contexto no qual foi elaborada a (re)criação da Banda Municipal, compreendida aqui como uma política pública. Para sustentar tal iniciativa, era fundamental contar com apoios diversos, principalmente da intelectualidade local, como havia solicitado José Corsi no momento de criação da mesma banda musical em 1925.

A permanência de interpretações sobre a formação e a caracterização do Rio Grande do Sul baseadas nos pressupostos do racismo “científico” estão longe de serem especificidades da virada do século XIX para o XX. Jorge Salis Goulart, por exemplo, publicou seu livro em 1927, logo após a criação da Banda, e chama atenção por suas formulações calcadas no racismo científico.<sup>165</sup> Através dela, a recepção desses debates no Rio Grande do Sul pode ser percebida nesse mesmo momento. Em seu livro, é destacado a forte influência do meio geográfico, ao lado das forças sociais e raciais, para a formação histórica e psicológica do estado sulino, baseada nas características da composição populacional do Rio Grande do Sul. Goulart realizou uma projeção de forma extremamente otimista o desenvolvimento da civilização local. O autor acreditava na progressiva diminuição da população afrodescendente, através da apuração sanguínea das qualidades inatas das raças ditas superiores “no cadinho misterioso das seleções étnicas”. Dialogando com a teoria do branqueamento de Oliveira Vianna, o autor argumenta que o grande contingente de raça branca (“na sua maioria ariana”) fundida com um menor coeficiente de sangue indígena e, em menor escala ainda, com o sangue africano, constitui o principal elemento que distingue a composição étnica da população gaúcha frente às das demais regiões brasileiras. O Rio Grande do Sul configurava, portanto, um caso exemplar da mestiçagem e do branqueamento. Conforme o autor:

O Rio Grande do Sul está num clima ideal para o desenvolvimento da civilização. Tudo contribuirá para que o aceleração dessa progressão seja cada vez maior. Possuindo uma das grandes populações mais brancas do Brasil, dotado de condições meteorológicas excelentes, todos os fatores convergem para o engrandecimento do nosso futuro. Com o aumento da população, com o desenvolvimento do progresso, esse mesmo desenvolvimento acelera ainda mais a civilização que só encontra estímulos favoráveis num clima revigorante e numa raça superior.<sup>166</sup>

<sup>165</sup> GOULART, Jorge Salis. **A formação do Rio Grande do Sul**. Pelotas: Livraria do Globo, 1927.

<sup>166</sup> GOULART, Jorge Salis. Op. Cit. p. 194.

No texto de Jorge Salis Goulart, a noção de desigualdade das raças, influenciada pelos pensadores europeus do século XIX, é extremamente marcada ao longo de seu texto, sendo que essa noção invisibiliza a sua apreciação sobre a presença e a participação cultural dos africanos e de seus descendentes no Estado. A diminuta abordagem que realiza sobre a participação e da presença dos africanos e seus descendentes está pautada pela concepção negativa de suas contribuições e pela crença do seu progressivo desaparecimento frente ao processo de “embranquecimento” por meio da mestiçagem<sup>167</sup>. Goulart ainda destaca que os elementos ditos inferiores inseridos na comunidade não poderiam entrar ou retardar o progresso ascendente que acreditava estar em curso. Para que isso seja evitado, caberia à população branca a função de guiar a trajetória por onde progride o povo sul-rio-grandense, elevando-o a uma posição de destaque dentro da comunidade brasileira. O ideal de embranquecimento é constantemente abordado, salientando o estágio já avançado em que se insere o Rio Grande do Sul nesse processo.

As considerações de Salis Goulart sobre a formação populacional e social do Rio Grande do Sul articulam dois pontos de importância fundamental para se compreender esse período. Em primeiro lugar, demonstra como as apropriações de teorias científicas raciais se relacionaram com a construção e consolidação de uma identidade regional que privilegiou a presença dos descendentes de imigrantes europeus, em detrimento de outros grupos étnicos. Em segundo lugar, evidencia como essas ideias postuladas por certa elite letrada também marcaram presença nas relações cotidianas. Afinal, é possível observar que a criação da Banda Municipal, efetivada pelo poder público de Porto Alegre, se relacionou com proposições análogas, ao propor a vinda de músicos estrangeiros em uma postura que tendia a desclassificar os músicos nacionais e, principalmente, os músicos não brancos.

A recriação da Banda Municipal acompanhou uma política de modernização da cidade e compreendeu mais um capítulo dos esforços ideológicos de construção de determinada identidade regional calcada na concepção biológica de raça, preocupada em fundamentar uma construção cultural, social e civilizacional branca e europeia, compreendida, por esses pressupostos, como superior. Para fundamentar tal imagem, era preciso excluir e invisibilizar, principalmente, a participação da população afrodescendente, compreendida, por esses mesmos referenciais, como inferior. Ao mesmo passo, era necessário que as instituições

---

<sup>167</sup> Reforçando o ideal de branqueamento, Goulart salienta que o “[...] sangue negro bem de pressa desaparece confundido no sangue branco, pois que atualmente se calcula em 85% da população total o coeficiente ariano”, em GOULART, Jorge Salis. Op. Cit., 1927, p.180.

representativas da cidade acompanhassem o que estava apregoado por essa literatura racialista.

A criação da Banda Municipal, notadamente italiana e executando a música erudita, materializava essas considerações ideológicas. Afinal, pretendia destacar o protagonismo da população e da cultura europeias em uma instituição que representava a cidade, inclusive portando essa vinculação em sua denominação. A iniciativa não apenas invisibilizava outros grupos étnicos e formas culturais distintas, como também pretendia educar a população nos moldes desejados. Em suma, os posicionamentos e a atuação da política pública e da elite letrada reforçavam o ideal do branqueamento. Isto sem avaliar como as orientações fascistas de seu Inspetor (José Corsi) e Maestro (José Leonardi) poderiam ter influenciado na composição étnica desta banda e no sistemático afastamento de músicos, “Mormente homens de cor”, dos seus quadros.

Por outro lado, as considerações resultantes da denúncia do “jacobinismo musical” demonstram que esse processo não se deu sem conflitos. Tem-se a reação da comunidade afrodescendente, protagonizada por lideranças negras redatoras do jornal **O Exemplo**, denunciando a discriminação racial existente no interior da Banda Municipal. Nela é evidenciada a ação da municipalidade em privilegiar elementos estrangeiros, em detrimento dos “homens de cor”. Ao lado dessa denúncia, está a reivindicação da contribuição da população afrodescendente nas conquistas civilizatórias nacionais, além da demarcação de uma tradição musical local de significativa importância, na qual também eram protagonistas. Essa campanha iniciada pelo **Diário de Notícias**, na qual **O Exemplo** tomou parte, desencadeou diversas considerações em torno das relações de trabalho, das relações interétnicas, da disputa em torno da elaboração de identidades, das discussões sobre os direitos civis e sobre a participação da população afrodescendente na vida social e artística de Porto Alegre.

#### **1.4 Entre a identidade regional e a cultura musical**

O debate sobre a cultura musical local, portanto, estava colocado de forma politizada nessas primeiras décadas do século XX. Este campo musical estava sendo disputado por diferentes agentes sociais, conforme demonstrado a partir da Banda Municipal de Porto Alegre. Sobre a cultura musical local, foi gerada uma bibliografia com diferentes leituras.

Parte dessas interpretações incorporaram os argumentos que justificaram o projeto político promovido pelo poder público de consolidar uma cultura musical assentada na erudição, ao mesmo tempo despolitizando esta construção ao invisibilizar as disputas em torno de sua elaboração. De outro lado, tais perspectivas foram questionadas demonstrando suas implicações políticas.

Para perceber como foi pensada, construída e problematizada interpretações sobre a cultura musical de Porto Alegre, serão analisados os textos de Athos Damasceno Ferreira, Ênio de Freitas e Castro, Antônio Corte Real e Maria Elizabeth Lucas. A seleção desses autores ocorre pela importância de suas obras na compreensão dessa cultura musical, servindo de paradigmas tanto para sua consolidação como em seu questionamento. A análise será realizada cronologicamente, na intenção de acompanhar a construção dessas interpretações, e estará atenta à relação da música (formas e locais) com sua população do século XIX a princípios do século XX, momento em que se localizam seus debates envolvendo a municipalidade, a elite letrada e a reação de porta-vozes da comunidade afrodescendente.

O discurso do racismo científico, como manifestado na obra de Jorge Salis Goulart, sofre um deslocamento entre os anos de 1920 e 1930. Por influência da Antropologia Cultural de Franz Boas, a cultura tornou-se o principal elemento de interpretação, deslocando o foco biológico, e ressemantizando a questão racial na interpretação social do Brasil. No Rio Grande do Sul, o desenvolvimento dos estudos sobre o folclore enfatizam a análise das manifestações populares, destacando os usos e costumes dos povoadores, principalmente portugueses, alemães e italianos. Fundamentando a identidade regional pelo seu lado folclórico, os indígenas e negros receberam pouca atenção dos intelectuais locais naquele momento. Dante de Laytano, principal interlocutor de Gilberto Freyre, foi um dos poucos que escreveu sobre as raízes populares no estado sulino atenta aos afrodescendentes (tais como religião, vestuário, tradições), embora tenha os inseridos de forma harmoniosa e despolitizada na formação social do Rio Grande do Sul.<sup>168</sup>

É dentro desses contexto e perspectivas que Athos Damasceno Ferreira<sup>169</sup>produziu

---

<sup>168</sup> Para aprofundar o contexto de sua elaboração, assim com a trajetória de Dante de Laytano, ver: NEDEL, Leticia Borges. **Paisagens da Província: o regionalismo sul-rio-grandense e o Museu Júlio de Castilhos nos anos cinquenta.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. e SILVA, Sarah Calvi Amaral. **Africanos e afro-descendentes nas origens do Brasil: raça e relações raciais no II Congresso Afro-Brasileiro de Salvador (1937) e no III Congresso Sul-Riograndense de História e Geografia do IHGRS.UFRGS,** 2010. (Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

<sup>169</sup> Athos Damasceno Ferreira (1902-1975) consagrou-se como escritor de literatura, principalmente através da poesia, antes de se afirmar como pesquisador. Em geral, na sua obra, prevalece, como tema, a vida cultural da Cidade de Porto Alegre e sua preocupação com a constituição da identidade regional sul-rio-grandense. Escreveu em jornais (principalmente no **Correio do Povo**) e revistas de Porto Alegre, sendo colaborador da revista

seus textos. Desse autor, serão focados mais detidamente três trabalhos que, embora publicados em diferentes momentos, mantêm características semelhantes, tendo como tema a vida cultural de Porto Alegre no século XIX.<sup>170</sup>Essas obras são marcadas pelo protagonismo dos portugueses e açorianos (visando reafirmar a descendência étnica de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul)<sup>171</sup> e, em menor escala, dos imigrantes europeus, principalmente alemães e italianos. Seu trabalho insere, embora tangencialmente, a presença dos descendentes de africanos através desses festejos populares. Em sua abordagem, as relações interétnicas são harmoniosas, e a população afrodescendente ganha um protagonismo temporário frente à discussão abolicionista, compreendida pelo autor como nobre campanha humanitária.<sup>172</sup>

No seu clássico livro, publicado em 1956, **Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX**<sup>173</sup>, Ferreira destaca a presença dos teatros, das associações dramáticas e musicais, a circulação de artistas, a presença do Maestro Mendanha, dentre outros pontos. Ao abordar as atividades artísticas desenvolvidas no século XIX, em Porto Alegre, o autor pontua que os primeiros colonizadores da Cidade, os açorianos, eram “particularmente afeiçoados ao teatro e à música” e construíram as primeiras casas de espetáculo de Porto Alegre, que teriam surgido ainda no final do século XVIII, sob modestas construções. Bastante informativo, em seu primeiro livro, privilegia as sociedades musicais e dramáticas atuantes em Porto Alegre, tanto as visitantes como as locais. Seguidamente, é destacada a presença da música erudita e, em menor escala, outros espaços ou formas musicais, como as bandas militares e cerimônias religiosas. Também tem destaque a presença do Maestro Mendanha em diversas dessas atividades musicais.<sup>174</sup>Damasceno destaca que Mendanha fundou a Sociedade Musical Porto

---

**Província de São Pedro.** Também ingressou no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, na década de 50. Pra aprofundar suas trajetória e interpretação, ver: SILVA, Gabriela Correa da. **O regionalismo sul-rio-grandense de Athos Damasceno Ferreira e sua polêmica com Vargas Netto (1932)**. Porto Alegre: UFRGS, 2011. (Monografia de Conclusão de Curso de História apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

<sup>170</sup> Nesses trabalhos, o primeiro publicado na década de 50 e os dois seguintes na década de 70, permanece sua preocupação com a vida cultural de Porto Alegre no século XIX. O autor utiliza, basicamente, relatos de viajantes e jornais que menciona constantemente, embora não os referencie. Sua produção como pesquisador em História, nessas obras, parece circular entre o memorialismo e o folclorismo.

<sup>171</sup> Nesse período, estava sendo travada uma disputa historiográfica sobre as população que povoaram o Rio Grande do Sul, opondo a importância entre os platinistas e os portugueses. Para aprofundar essa discussão, ver: GUTFREIND, Ieda. **A historiografia rio-grandense**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

<sup>172</sup> Nesse período, o mito da democracia racial já havia sido questionado com importantes estudos da Escola Paulista, integrada no projeto da Organização das Nações Unidas Para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), problematizando o entendimento do preconceito nas transformações estruturais brasileiras, na passagem da sociedade tradicional e escravista para a moderna e capitalista. Para aprofundar a questão, ver: MAIO, Marcos Chor. Abrindo a “caixa-preta”: o projeto UNESCO de relações raciais. In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). **Antropologias, histórias, experiências**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

<sup>173</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX**: contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Globo, 1956.

<sup>174</sup> O Maestro Joaquim José Mendanha nasceu em Itabira do Campo, na Província de Minas Gerais — atual

Alegrense em 1856, a primeira do gênero no Rio Grande do Sul, justamente para se apresentar na inauguração do Theatro São Pedro, a principal casa de apresentações inaugurada em 1858. Conforme o autor, nessa sociedade musical, atuaram músicos notáveis, dentre os quais se destaca Lino Carvalho da Cunha e Silva, também citado na denúncia do “Jacobinismo Musical”<sup>175</sup>. Ainda, segundo Athos Damasceno Ferreira, o Maestro Mendanha gozava de elevado conceito “no seio da nossa elite”, tendo ele participando, com sua orquestra, em concertos de música erudita e de “brilhantes noitadas líricas”<sup>176</sup>.

Athos Damasceno Ferreira também escreve sobre a presença de festejos populares que contavam com música, ou que passaram a contar ao longo do século XIX, classificando-os como componentes da vida cultural de Porto Alegre. Marcado pelo folclorismo, dedica parte de sua obra a festas populares, como o carnaval<sup>177</sup>, destacando suas transformações, e os ternos de reis, componente do ciclo das festividades natalinas.<sup>178</sup>

Na abordagem realizada por Athos Damasceno sobre o carnaval de Porto Alegre é destacada a presença negra nos festejos. Ao tratar o surgimento das sociedades carnavalescas compostas por membro da elite, o autor aponta tanto para a persistência do velho entrudo, como para a ampliação de diferentes grupos sociais nestes festejos, dentre os quais destacamos a Sociedade Floresta Aurora formada por negros. A menção realizada sobre esta participação da população negra no festejo, antes referida como ‘populares’, ocorre justamente em meio à campanha abolicionista estes foliões passam a apresentar cor, porém sob a tutela dos interesses políticos de grupos da elite interessados na crítica à escravidão. Após a abolição da escravidão, esta breve presença negra desaparece.

Podemos observar relação semelhante quando Athos Damasceno aborda as festas da

Município de Itabirita —, no final do século XVIII e transitou por diferentes regiões do Brasil antes de aportar, em definitivo, no Rio Grande do Sul. Ainda jovem, transferiu-se para a Cidade do Rio de Janeiro, para atuar como músico em uma unidade de infantaria pertencente ao Exército Imperial, no caso o 2º Batalhão de Caçadores da 1ª Linha. Ainda no Rio de Janeiro, filiou-se na Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília e integrou o coro da Capela Imperial como cantor falsetista. O destacamento militar o qual o Maestro Mendanha integrava foi deslocado, em 1837, para a então Província de São Pedro do Sul, em decorrência da Guerra dos Farrapos, iniciado dois anos antes. Após o término desse conflito, o maestro fixou residência em Porto Alegre, onde viveu até sua morte, em 1885, deixando grande legado para a cultura local. MARCONDES, Marcos Antônio (org.). **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art Editora, 1977. 2vols, p 470.

<sup>175</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX**: contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 34.

<sup>176</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. Op. Cit. p. 89.

<sup>177</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. **O carnaval porto-alegrense no século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1970.

<sup>178</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. Natal e reis na cidade de outrora. In: FERREIRA, Athos Damasceno. **Colóquios com a minha cidade**. Porto Alegre: Globo, 1974. Esse livro é uma coletânea composta por textos publicados em diferentes períodos. Não foi possível localizar a data de publicação do capítulo destacado.

natividade e os conjuntos de Ternos de Reis<sup>179</sup>. Para o autor, esta festividade era tributária das tradições portuguesas, assim como o próprio Entrudo. De todo modo, também é dedicada atenção à participação de outros grupos étnicos nestas atividades ressaltando suas contribuições na esfera cultural de forma harmonioso entre as diferentes etnias e grupos sociais:

Aliás, à altura da última trintena do século, começam a amidar-se os contatos sociais entre brasileiros e teutos aqui domiciliados. Famílias de ascendência portuguesa são convidadas, com freqüência, a compartilhar reuniões, bailes e outras festas por eles promovidas em associações que mantinham, praticamente fechadas a . . . estranhos. E, ao ensejo das comemorações natalinas, muitos são os Oliveiras, os Carvalho, os Gonçalves, os Chaves, os Almeida que, de mão dadas com os Wolmann, os Heidtmann, os Hasch, os Hengel, os Polhmann, festejam o Nascimento de Jesus, não só no templo dos alemães católicos da cidade – a Igreja de São José – onde armam Presépios e se celebram imponentes missas cantadas, como em grêmios, centros esportivos e outras sociedades pertencentes à comunidade germânica local.”<sup>180</sup>

Se os portugueses e alemães andavam de mãos dadas frente à consagração ao nascimento do pequenino Messias, mantendo a tradição do festejo, tal relação, na avaliação do autor, não se verificava quando estas atividades passavam a ser protagonizados por camadas populares principalmente a partir dos grupos de Ternos de Reis. Sobre estes grupos, Damasceno enumera alguns grupos que, a partir de 1875 festejavam os Reis Magos e aumentaram sua presença gradativamente até o final do século XIX. Dentre eles, o autor localiza a participação da população negra formando diversos Ternos com denominações que reportam a sua ascendência africana, como: Os Benguelas, Os Africanos, Moçambiques, Os Baianos, As Baianas, As Baianinhas e O Menelick, sendo que muitos dos ‘ensaiadores’ destes Ternos de Reis foram discípulos do mastro Mendanha.<sup>181</sup>

Assim como ocorre com o carnaval, os grupos populares começam a apresentar cor frente a campanha abolicionista e é, a partir dela, que, para Damasceno, passam a demarcar sua presença na cultura local:

“Com o recrudescimento da propagando abolicionista na Capital, maior se torna a participação dos Ternos na campanha humanitária em que se acham então envolvidas, pode-se dizer, todas as classes sociais. E acentua-se cada vez mais a influência africana na composição desses Ternos – influência que se patenteia nos textos musicais, nas letras que os completam e na indumentária de seus instrumentistas, cantores e acompanhantes.”<sup>182</sup>

Para o autor, as cerimônias da Natividade e as festividades dos Reis ao serem trazidas

<sup>179</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. Natal e reis na cidade de outrora. In: FERREIRA, Athos Damasceno. **Colóquios com a minha cidade**. Porto Alegre: Globo, 1974.

<sup>180</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. Op. Cit. p. 115.

<sup>181</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. Op. Cit. p. 119.

<sup>182</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. Op. Cit. p. 120.

por portugueses – ilhéus e peninsulares – já não comportavam as mesmas formas de sua procedência histórica. Segundo Damasceno, na própria fonte (ou seja, Portugal) estas celebrações estavam ‘contaminada de imitações deformadoras e inovações insólitas, bastante viriam elas a alterar-se com o correr dos anos’:

“Ninguém ignora que as chamadas práticas tradicionais, quer as de caráter religioso quer as de cunho profano, não resistem, em sua essência e morfologia, à ação do tempo e às influências do meio, sobretudo – é obvio – quando essas práticas são transplantadas. Modificam-se invariável e sensivelmente. E, segundo as circunstâncias, enriquecem ou empobrecem, conservando não raro apenas alguns matizes de suas exteriorizações primitivas e escasseantes vestígios de seu conteúdo originário.”<sup>183</sup>

Embora seja perceptível um esforço de Athos Damasceno em inserir os africanos e seus descendentes nas atividades culturais, também é perceptível uma valorização desta presença frente ao desvirtuamento de nobres tradições portuguesas. Mesmo que os trabalhos de Athos Damasceno Ferreira se referirem tanto a algumas manifestações musicais populares no século XIX como à presença da música erudita em seu primeiro livro (1956), o autor não chega a propor uma interpretação sobre essa cultura musical local. Damasceno destaca também a participação do Maestro Mendanha em alguns festejos religiosos, como nas celebrações natalinas que ocorriam na Capela do Menino Deus e seus arredores, regendo os coros<sup>184</sup>, nos concertos de músicas sacras regidos por esse maestro na Sociedade Beneficente Alemã, em 1870<sup>185</sup>, e que Mendanha estabeleceu o culto à Santa Cecília, a padroeira dos músicos.

Por sua vez, o Músico e Pesquisador Ênio de Freitas e Castro<sup>186</sup> procura elaborar uma síntese da cultura musical do Rio Grande do Sul nos séculos XIX e XX. Publicados, inicialmente, em 1956 (mesmo ano do principal livro de Athos Damasceno Ferreira), na **Enciclopédia Rio-Grandense**<sup>187</sup>, seus artigos destacam, principalmente quando aborda o

<sup>183</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. Op. Cit. p.107.

<sup>184</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. Op. Cit. p. 110.

<sup>185</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. Op. Cit. p. 115-116.

<sup>186</sup> Ênio de Freitas e Castro (1911-1975) foi professor, compositor, pianista, regente e musicólogo. Lecionou no Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul e foi regente da Orquestra Filarmônica de Porto Alegre. Foi, também, fundador e dirigente da Associação Rio-Grandense de Música e membro fundador da cadeira nº 29 da Academia Brasileira de Música. Sobre sua biografia, ver: <<http://www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador291.html>>. Acesso em: 15 set. 2013.

<sup>187</sup> Essa Enciclopédia, lançada em 1956, destacou a preocupação em valorizar e conservar as tradições existentes, “[...] sejam elas oriundas dos portugueses, alemães, italianos ou de outras origens”. Foi mencionado o orgulho do Rio Grande do Sul por ser um dos berços da nova cultura brasileira, servindo, assim, de modelo para o País. Desejando prestar um serviço útil, a Enciclopédia pretendeu ser popular e escrita para todas as camadas sociais, visando fornecer uma visão geral sobre a evolução histórico-cultural local. Para mais informações dessa enciclopédia, ver a introdução presente em seu primeiro exemplar.

século XX, o protagonismo da música erudita, apesar de o autor circular pelo folclorismo.<sup>188</sup>

Em sua análise, Ênio de Freitas e Castro destaca que a música no Rio Grande do Sul, no século XIX, era muito incipiente. Alguns fatores retardaram o desenvolvimento das atividades artísticas e intelectuais, tais como os conflitos militares que se sucederam ao longo desse século, contribuindo para o lento desenvolvimento dos centros urbanos, e as distâncias das maiores cidades, o que era acentuado por Porto Alegre não ser uma cidade litorânea. Apesar dos fatores militares, sociais e geográficos que retardaram a “evolução cultural” local, Freitas e Castro observa que a atividade musical, enquanto inerente à vida social, seguia seu curso através dos bailes, reuniões familiares, festas de rua, cerimônias religiosas e militares, indicando também a presença do canto popular, que acompanhado de “[...] viola, ou violão, se desenvolvia entre o povo”<sup>189</sup>.

Utilizando cronistas que visitaram Porto Alegre na primeira metade do século XIX,<sup>190</sup> Freitas e Castro destaca o surgimento de clubes e teatros contribuindo para o cultivo da música, que passam a acentuar sua presença no decorrer do século, principalmente após o fim da Guerra dos Farrapos, em 1845, quando Porto Alegre passou a ter uma maior inserção na circulação de artistas. O autor ressalta que a presença da música religiosa, importante componente de “nossa historia musical nacional”, não deixou de se refletir no Rio Grande do Sul. Também têm espaço em sua análise alguns pontos que foram acentuados por Athos Damasceno Ferreira, como as associações musicais formadas por imigrantes europeus no final do século XIX e a presença do Maestro Mendanha como principal propagador da atividade musical nesse período. Embora Freitas e Castro destaque que era incipiente a presença da música nesse período, ele localiza o contato com o Rio de Janeiro como a principal fonte da cultura musical local no século XIX. Para o autor:

Se não tivemos nada de importante, do ponto de vista da historia da musica brasileira, isto é, em outras palavras, se a história da musica brasileira pode ser escrita sem levar em consideração o que se passou em nosso Estado no século passado, aparece-nos, porém, como uma compensação, o verificarmos que a nossa evolução, entretanto, é filha direta da evolução da música no Brasil, e nem a forte colonização conseguiu afastá-la dos rumos ditados pela cidade-padrão. Não tivemos,

<sup>188</sup> Ênio de Freitas e Castro participou das gravações de manifestações musicais populares ao lado de Luiz Heitor, realizadas no Rio Grande do Sul, na década de 40. Atuou na Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul, onde, através de sua iniciativa, foi criado o Instituto de Tradições e Folclores. Publicou estudos sobre a música popular durante a década de 40.

<sup>189</sup> FREITAS E CASTRO, Op. Cit. p. 168.

<sup>190</sup> No caso, Saint-Hilaire, que visitou a Cidade entre 1820 e 1821, e Arsene Isabele, que visitou Porto Alegre em 1833 e 1834. A partir das considerações desses viajantes, Freitas e Castro pontua o crescimento dos locais de atividade cultural que surgiram entre a visita deles, sendo que, no primeiro período, não haviam clubes e, no segundo, já se localizavam na Cidade dois teatros acabados e um em construção.

no século XIX, compositores de importância. Mas alcançamos um notável desenvolvimento em relação ao acanhado de partida que foi o início do século.<sup>191</sup>

Portanto, para as experiências artísticas do século XIX, Ênio de Freitas e Castro destaca que essa relação de espelhamento com a cidade-padrão (Rio de Janeiro) foi mais preponderante que a contribuição da “forte colonização estrangeira”, principalmente por meio de suas associações musicais amadoras. O Maestro Mendanha, para o autor, ocupa um lugar de destaque neste período proporcionando progressivos avanços artísticos ao longo da segunda metade da centúria. Ao abordar sua importância, realiza, por sua vez, o mesmo espelhamento, comparando-o com a atuação do Maestro Francisco Manoel da Silva no Rio de Janeiro. Para Freitas e Castro, o período “Francisco Manoel” está representado, no Rio Grande do Sul, com o que poderia se chamar de “período José Joaquim Mendanha”, visto que esse teve larga atuação na vida artística local e foi um maestro “faz-tudo”: professor, compositor, diretor de banda, diretor de orquestra, mestre de música religiosa, sendo um nome que “se impõe à nossa admiração”<sup>192</sup>. Embora Freitas e Castro tenha pontuado algumas contribuições do Maestro Mendanha que já haviam sido mencionadas por Athos Damasceno Ferreira, como a formação da Sociedade Musical Porto Alegre e sua participação na inauguração do Theatro São Pedro, é possível perceber um alargamento de sua atuação. Mencionando um artigo de **O Independente**, jornal publicado no início do século XX, destaca que, após o término do conflito farroupilha, o Maestro Mendanha mudou--se para Porto Alegre e formou um grupo de discípulos, organizando uma orquestra e uma banda musical. De todo modo, a informação mais relevante corresponde à afirmação de que Mendanha “[...] era protetor da gente pobre, tendo feito com ensino gratuito muitos músicos, que eram o arrimo da família”<sup>193</sup>. Esta consideração pode ir ao encontro dos próprios grupos de Ternos de Reis que, conforme Damasceno, alguns destes eram ensaiados por discípulos do Maestro Mendanha e que também “africanizaram” as comemorações dos Reis Magos.

Por outro lado, em relação à música no Rio Grande do Sul na primeira metade do

<sup>191</sup> FREITAS E CASTRO, Op. Cit. p. 182.

<sup>192</sup> Conforme Freitas e Castro “Mendanha não teve, evidentemente, um papel tão importante, aqui, como o de Francisco Manoel no Rio de Janeiro, nem era um músico de recursos técnicos e intelectuais à altura deste. A diferença de nível cultural entre as duas cidades não permitiria igualmente que o fenômeno se reproduzisse. Mas, quantas semelhanças! Lá e Francisco Manoel ‘o insigne professor de música’. Aqui é Mendanha o professor de música, acatado, de várias gerações. Lá é Francisco Manoel, desde 1842, mestre da Capela Imperial. Aqui é Mendanha diretor de coros da Catedral (segundo Dante de Laytano) ou compositor de música sacra para o coro da igreja N. Sra das Dores (‘famosos septenários’, segundo Paulo Guedes). Lá é Francisco Manoel fundando associações musicais (já referidas acima), aqui é Mendanha fundando a ‘Sociedade Musical Porto-Alegrense’ (em 1855), a ‘União Musical Brasileira’, a ‘Musical Rio-Grandense’ e a ‘Musical 7 de Setembro’” FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música no século XIX. In.: BECKER, Klaus (Org.). **Enciclopédia Rio-Grandense: Volume 2** (Rio Grande antigo). 2. ed. Canoas: Editora La Salle, 1968. p. 173.

<sup>193</sup> FREITAS E CASTRO, Ênio de. Op. Cit. p. 172-173.

século XX<sup>194</sup>, Ênio de Freitas e Castro destaca que foi caracterizada como um momento de intenso amadorismo, principalmente através das atividades artísticas promovidas por sociedades dramáticas e musicais que se multiplicavam na virada do século XIX para o XX, além da ausência de orquestras qualificadas em Porto Alegre. Por outro lado, compreende que o principal acontecimento relacionado à música foi a instalação das primeiras escolas superiores no Estado, principalmente através do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes, fundado em Porto Alegre, no ano de 1908. Nitidamente avesso ao amadorismo — “[...] que recuou muito, é verdade, mas continua a confundir valores entre nós” —, Ênio de Freitas e Castro louva a instalação do Conservatório, que, além de organizar o ensino da música, teve reflexos evidentes em todos os setores das atividades musicais, concentrando os melhores alunos e formando a maior parte do magistério musical atuante na metade do século XX.<sup>195</sup>

Embora realize breves menções à música popular e às inovações técnicas relacionadas à música, como o aparecimento dos gramofones, Ênio de Freitas e Castro procura demarcar a presença da música erudita, mencionando as trajetórias de alguns musicistas locais de destaque, como Murilo Furtado, José de Araújo Vianna e Amália Iracema, que realizaram estudos na Europa e apresentações em importantes cidades. Em sua argumentação, a música erudita, notadamente a ópera, correspondia à grande aceitação da população. Para o autor “em casa se cultivava a música erudita, a música de salão e a música popular, como seria o caso da modinha cantada ao violão. Mas em público, a grande música popularizadora das atenções gerais, era como ainda o foi até pouco tempo, a ópera”.<sup>196</sup>

O próprio autor fornece, no entanto, uma série de indícios que levam a pensar que tais considerações são tributárias mais de sua vontade do que da realidade. Em relação à ópera, por vezes, menciona: que determinada temporada foi fraca; que a ópera era apreciada, mas não havia um público capaz de manter uma temporada (mesmo que houvesse grande variação nos valores dos ingressos nos teatros); que havia estratégias elaboradas por empresários de juntar à ópera o gênero mais acessível e mais barato da opereta, como meio de garantir lucro; que Araújo Viana, numa determinada situação, programou-se para realizar três concertos artísticos, mas conseguiu efetivar apenas um por falta de público, dentre outros. Se a ópera fosse “a grande música popularizadora das atenções gerais”, como desejava Freitas e Castro,

<sup>194</sup> FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música no RGS na primeira metade do século XX. In: BECKER, Klaus (Org.). **Enciclopédia Rio-Grandense**: volume 4 (Rio Grande atual). 2. ed. Canoas: Editora La Salle, 1968.

<sup>195</sup> Quando escreveu esses artigos, Ênio de Freitas e Castro era professor catedrático no Instituto de Belas Artes, antigo Conservatório de Música de Porto Alegre.

<sup>196</sup> FREITAS E CASTRO, Ênio de. Op. Cit. p. 345.

como poderia haver tantas dificuldades para apresentá-las ao público? Ou seria o público que não era tão afeiçoado a ela?

Ênio de Freitas e Castro, de todo modo, apresenta uma visão da presença da música bastante heterogênea desde o século XIX, destacando músicas religiosas, bandas militares, as associações musicais compostas por imigrantes europeus (no entanto, destaca a forte influência do Rio de Janeiro na experiência musical do século XIX), a presença do Maestro Mendanha como o grande nome da música nesse período, dentre outros pontos. Já, para o século XX, o autor tende a destacar o protagonismo da música erudita, percebendo, no Conservatório de Música, o principal espaço de sua consolidação. Em contrapartida, também está atento às inovações técnicas e à presença da música popular, embora demarque essa presença tangencialmente.

Boa parte das considerações levantadas por Ênio de Freitas e Castro foram apropriadas no importante trabalho de Antonio Corte Real. Porém esse autor, embora apresente pontos em comum, formula uma interpretação peculiar sobre a tradição musical do Rio Grande do Sul, fundamental para os problemas elencados para este capítulo.<sup>197</sup> Ao escrever o Prefácio da primeira edição de seu clássico livro **Subsídios Para a História da Música no Rio Grande do Sul**<sup>198</sup>, publicado em 1975, Antônio Corte Real enfatiza que não lhe pareceu sensato tomar como paradigma processo análogo ao que ocorreu com os “outros povos”, ou mesmo outros estados do Brasil, devido aos fatores locais “peculiares ao meio ambiente” em que vive e “evolui” o povo gaúcho.<sup>199</sup> Segundo sua argumentação, esses fatores demarcaram especificidades locais que, do ponto de vista histórico-social e estético, necessitam serem destacadas para que “[...] não se falseie o relato do ambiente em que envolveu a música em terras gaúchas”. Dentre eles, o autor destaca: a situação geográfica, que insulou o Estado das demais unidades da Federação; a beligerância, que retardou o despontar da música local; e, principalmente, as “[...] circunstâncias peculiares de seu povoamento, particularmente no que diz respeito ao fluxo migratório de origem alemã e italiana”<sup>200</sup>. Essas caracterizações são as mesmas elencadas por Enio de Freitas e Castro poucos anos antes, porém Corte Real acrescenta e destaca a presença dos imigrantes europeus como principais agentes dessa

<sup>197</sup> A ênfase dedicada ao trabalho de Antônio Corte Real reside na importância que sua própria obra apresenta na compreensão da música praticada no Rio Grande do Sul, assim como de sua suposta tradição musical. Sua obra tornou-se referência em diversos dicionários e compilações sobre a música brasileira, provavelmente, por ser o único livro de maior fôlego que procura sistematizar essas questões.

<sup>198</sup> CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. 2 ed. rev. Porto Alegre: Movimento, 1984.

<sup>199</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 13-14. Logo na abertura de sua análise, é possível perceber sua inclinação em demarcar a particularidade da população gaúcha frente aos demais estados brasileiros.

<sup>200</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 13.

cultura musical.

Em relação à colonização alemã e italiana, Corte Real reafirma o reconhecimento que se tributa particularmente aos seus descendentes pela “meritória atividade exercida em prol da divulgação da música culta no Rio Grande do Sul”.<sup>201</sup> Por outro lado, considera que essa contribuição trouxe especificidades à tradição musical local, que, por sua vez, não se conciliou completamente com o interesse nacional. Para justificar essa especificidade, o autor destaca dois pontos: o primeiro refere-se ao “benéfico efeito” que, por meio dos imigrantes, proporcionou o contato com a música erudita de seus respectivos países — fato que, em sua interpretação, os animaram a pretender perpetuar o sentimento patriótico de seus ascendentes e retardou a assimilação de seus descendentes em terras gaúchas; já o segundo ponto refere-se ao “alheamento” de suas tradições autóctones, que, “[...] ao tentar desabrochar, eram sufocadas pelas condições de refinamento da arte musical de seus avoengos, produto de tradições milenares”<sup>202</sup>. Ou seja, aquilo que se pode designar como folclórico ou popular dessa cultura europeia não encontrou assento no Rio Grande do Sul, visto que essas manifestações estavam sendo “refinadas”.

Se, na interpretação desenvolvida por Corte Real, a cultura popular dos europeus não encontrou guarida, o que dizer, então, da cultura popular praticada por grupos étnicos? Não se faz necessário afirmar que essa praticamente não figura em seu trabalho. A única menção ocorre no momento de desolação do autor em verificar que, entre as “belas-artes”, a música era a que, por falta de uma sequência gradativa normal, apresentava aspecto e fisionomia menos definida, inclusive para a sua “música culta”. Para o autor:

A música culta, como a própria música popular ou popularesca, como alguns pretendem batizar, com o intuito de a diferenciar da música folclórica, que, no caso, passaria a denominar-se popular, não encontrou no Rio Grande do Sul as condições propícias que precederam a afirmação da música propriamente dita brasileira.<sup>203</sup>

É nítido que sua abordagem é um tanto ambígua por privilegiar exclusivamente a presença da “música culta” e, ao mesmo tempo, lamentar a falta de condições para sua afirmação. De todo modo, é significativa a menção que o autor realiza à música “popularesca”<sup>204</sup>: por um lado, ela também não encontrou condições para afirmar-se como

---

<sup>201</sup> O autor justifica o emprego do termo “música culta” ao invés da “música erudita” por analogia ao que ocorre com a linguagem, onde se admite o uso de uma língua popular e outra culta. O próprio termo utilizado por Corte Real é sintomático dos seus objetivos de opor a cultura erudita frente à popular.

<sup>202</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 14.

<sup>203</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 15.

<sup>204</sup> O termo “popularesco”, nesse contexto, ainda revela algumas curiosidades gramaticais que muito dialogam com as práticas sociais. O emprego do sufixo “esco” tem a função de transformar um substantivo em adjetivo. Já

brasileira; por outro, é mencionado o esforço de “alguns” (imagina-se que sejam outros estudiosos, no caso, folcloristas) para diferenciá-la da música folclórica. Ora, se a música “popularesca” não tivesse alguma afirmação, não seria necessário “alguns” se esforçarem para diferenciá-la de uma suposta música folclórica.<sup>205</sup>

De qualquer modo, quer-se pontuar que as configurações sociais e populacionais mencionadas permitiram, na interpretação de Corte Real, afirmar que não se desenvolveu no Rio Grande do Sul uma música propriamente dita brasileira, mas, sim, uma particularmente gaúcha, ou, dito veladamente por meio da construção de seu raciocínio, uma música “gaúcha-européia-erudita”. Pode-se observar, no trabalho de Antonio Corte Real, uma versão alternativa à interpretação realizada por Freitas e Castro sobre a formação de uma cultura musical em relação ao século XIX. A música religiosa, as bandas militares, a presença de teatros desde a primeira metade desse século, além de uma breve menção ao canto popular, foram pontos omitidos pelo primeiro, embora seja nítido o diálogo estabelecido entre os autores. Esses espaços e formas musicais destacados por Freitas e Castro não contribuem para assentar a presença da música estritamente ligada ao erudito e aos imigrantes europeus (notadamente alemães e italianos), assim, não os coloca como protagonistas dessas atividades. A própria influência musical de Porto Alegre no século XIX interpretada por Freitas e Castro é antagônica à de Corte Real, visto que este destaca a relação de espelhamento com a cidade do Rio de Janeiro, ao passo Corte Real tributa aos imigrantes europeus.

Para efetuar sua análise, Corte Real delimitou o perfil das instituições que, a seu ver, mais “[...] significativos serviços prestaram à coletividade sul-rio-grandense”, ao lado dos eventos de “ordem musical de maior vulto”,<sup>206</sup> sempre relacionados à prática da música erudita: a fundação e a atuação de diversas associações musicais surgidas a partir do final do século XIX (as mesmas destacadas nos trabalhos anteriores); a presença de orquestras de concertos e outras instituições vinculadas à difusão da música erudita, como a Banda

---

um adjetivo tem a função de, geralmente, indicar qualidade ou condição a algo, no caso, à música popular. Ou seja, a música “popularesca” é a música própria dos populares, que, por sua vez, não é a música popular (no substantivo designando algo). Por outro lado, compreender a música folclórica como popular revela o objetivo de naturalizar sua aceitação e a relação desse tipo de música como algo característico da população, excluindo as camadas populares desse processo.

<sup>205</sup> Relembramos que Corte Real escreveu na década de 70. O momento de maior afirmação do folclorismo foi durante as décadas de 40 e 50, quando pretendia constituir-se enquanto disciplina autônoma. Quando Corte Real elaborou seu livro, a história estava constituída enquanto disciplina autônoma, permitindo que o autor se refira ao folclorismo como algo de menor importância. Para aprofundar essa discussão, ver: RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. **A institucionalização da formação superior em história: o curso de Geografia e História da UPA/URGS — 1943 a 1950.** Porto Alegre: UFRGS, 2002. (Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre); e NEDDEL, Leticia Borges. Op. Cit.

<sup>206</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 15.

Municipal e o Centro Musical Porto Alegre; o ensino da música institucionalizado através de conservatórios; o teatro lírico praticado por amadores; o bailado culto; e um capítulo dedicado ao hino do estado sulino (estes dois últimos capítulos agregados na segunda edição do livro). Esses correspondem aos locais da música que o autor utilizou para interpretar a cultura musical local. Embora o trabalho de Corte Real procure abordar a história da música no Rio Grande do Sul, sua análise está basicamente centrada na primeira metade do século XX, em instituições localizadas em Porto Alegre.<sup>207</sup> Em relação ao século XIX, há poucas informações, salvo as associações musicais surgidas em suas décadas finais, compostas por imigrantes europeus, vinculadas ao repertório erudito, e as considerações em torno do Hino Oficial do Rio Grande do Sul, composto pelo Maestro Joaquim José Mendanha durante a Guerra dos Farrapos. Sobre este maestro, ainda tem-se que tecer alguns comentários.

Para Antônio Corte Real, Mendanha foi o mentor da vida musical de Porto Alegre, que cultivou e conquistou numerosas relações de amizade na sociedade porto-alegrense, visto que, para o autor, era dotado de um coração bem formado e cavalheiro nas suas relações sociais<sup>208</sup>. É destacado que, nessas quatro décadas em que viveu no Rio Grande do Sul, o Maestro Mendanha “[...] exerceu a música como regente de pequenos conjuntos orquestrais, quer em festividades da igreja católica, quer em ocasiões festivas de caráter laical”. Acrescenta ainda que o maestro foi Mestre de Capela da Catedral Metropolitana, fundou a Sociedade de Música de Porto Alegre em 1855, foi professor de música do Arsenal de Guerra e, em 1877, foi agraciado com a Comenda Imperial da Ordem da Rosa, “[...] honraria que lhe causou júbilo”<sup>209</sup>.

O Maestro Mendanha, a partir das considerações desses autores, parece ter sido uma pessoa com grande circulação. Athos Damasceno Ferreira destaca sua presença entre a elite provincial e com os imigrantes alemães, ao passo que também pontua a participação de seus discípulos nos grupos de Ternos de Reis, com forte identificação com a população afrodescendente. Retomando o grupo de discípulos desse maestro, Enio de Freitas e Castro acrescenta que Mendanha, comparado em importância a Francisco Manoel, era protetor da gente pobre e os ensinava gratuitamente. No entanto, para Corte Real, apesar do alargamento da atuação do Maestro Mendanha tenha-se configurado antes da publicação de seu livro

---

<sup>207</sup> Outras cidades gaúchas (Pelotas, Bagé e Rio Grande) são abordadas, quando aprofunda o ensino da música no Rio Grande do Sul, realizada através de Conservatórios e Institutos de Belas Artes.

<sup>208</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 312.

<sup>209</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 310-312.

(1975)<sup>210</sup>, o autor emudece a respeito de seu envolvimento com os grupos populares. Afinal, como poderia o “mentor da vida musical de Porto Alegre” relacionar-se e tornar-se referência para esses grupos populares (como destacado no caso do “Jacobinismo Musical”) num estado que, para Corte Real, apresenta uma suposta cultura musical assentada na música erudita tributária das contribuições diretas dos imigrantes e seus descendentes (notadamente, alemães e italianos)? A compreensão do Maestro Mendanha (“mentor da vida musical” de Porto Alegre no século XIX) como protetor “da gente pobre” não iria conflitar com as interpretações construídas por Corte Real sobre essa cultura musical?

Em suma, na principal obra de referência (1975) sobre a música do Rio Grande do Sul, são destacadas suas particularidades em relação ao Brasil, uma suposta ausência da música popular (ligada aos grupos populares) e a noção de que a maior contribuição à cultura musical local é tributária das mesmas características da Banda Municipal de Porto Alegre, criada 50 anos antes, ou seja, protagonizada por estrangeiros, brancos, tocando música erudita e destinada à “difusão da verdadeira cultura musical”, que recebeu a denominação de música culta por Corte Real.

Deve-se enfatizar também que as considerações tecidas por Antônio Corte Real em 1975 a respeito da tradição musical local remetem, de algumas formas, àquelas de Jorge Salis Goulart em 1927, quando este descreve a formação histórica e populacional do Rio Grande do Sul, mesmo que tenha decorrido quase meio século de discussões teóricas e que o contexto político e social tenham-se modificado. Para Salis Goulart, que está operando com os pressupostos do racismo científico, é nítida e anunciada uma hierarquia racial, falando inclusive em “raças superiores”, onde se privilegia a presença dos descendentes dos imigrantes (principalmente os “arianos”), ao passo que as “raças ditas inferiores” são consideradas como entrave e problema a ser superado. Por sua vez, embora tenha filtrado o vocabulário nitidamente racista, a obra de Corte Real, segue, em muitos aspectos, os passos de Goulart. Ou seja, a contribuição na área musical provém dos imigrantes europeus, não tendo espaço a música praticada por afrodescendentes e indígenas. Este último, além de realizar uma diferenciação a partir da origem étnica, demarca ainda uma relação de classe, uma vez que privilegia somente a presença da música supostamente identificada com os grupos dominantes, no caso, a música erudita. Enfim, ambos os autores destacam particularidades do Rio Grande do Sul frente ao Brasil, elegendo a participação e o

---

<sup>210</sup> Lembra-se que Ênio de Freitas e Castro pontuou a relação do Maestro Mendanha com a população pobre e que Athon Damasceno Ferreira vinculou sua participação em festejos populares, como os Ternos de Reis, que contavam com a participação da população negra.

protagonismo de determinados grupos étnicos de origem europeia em detrimento das populações de origem africana e indígena, que, para os autores, pouco contribuíram para a formação populacional, social e cultural local, o que demonstra a disseminação e a permanência de uma dada identidade conservadora gaúcha construída, como se viu, no início do século.

Em texto publicado logo após o de Antônio Corte Real, a Historiadora e Musicóloga Maria Elizabeth Lucas<sup>211</sup> questiona justamente essas interpretações sobre a cultura musical local, fornecendo grandes contribuições aos objetivos deste trabalho. Em seu artigo (1980), a autora analisa as associações musicais amadoras compostas por imigrantes europeus e o processo de profissionalização da música, principalmente a partir dos Conservatórios de Música, para problematizar a formação da cultura musical local.<sup>212</sup>

Operando com os pressupostos do materialismo histórico e atenta às variáveis de cor e classe, Maria Elizabeth Lucas identifica que a prática e o consumo de música erudita estavam relacionados à cultura musical da classe dominante e de outros grupos a ela associados. Enfatizando as relações de dependência entre o centro e a periferia, a autora destaca que a vinculação do Rio Grande do Sul, como área subordinada e dependente aos interesses econômicos do centro dinâmico, também apresenta reflexos na esfera das manifestações artísticas e intelectuais, conseqüentemente, importando e defendendo padrões culturais alheios a sua própria realidade. Nesse processo, a classe dominante constitui o elo de importação desses padrões e de sua difusão perante o resto da sociedade, visto que esse grupo, bem como outros que lhe são dependentes, detém os mecanismos de controle político-ideológico, efetivando sua afirmação. Para a autora “[...] a relação classe dominante/música erudita não deve ser tomado como particularidade gaúcha, mas entendido dentro desta perspectiva de subordinação ao centro dinâmico da formação social brasileira (mas com situações específicas ao contexto sulino)”<sup>213</sup>. Portanto, diferentemente de Corte Real, que fundamenta uma identidade regional marcada por particularismos frente ao Brasil, tributária da imigração europeia, Maria Elizabeth Lucas observa que a cultura musical apenas acompanha uma tendência encontrada no Centro do País, no mesmo período.

A autora também demarca a presença e o protagonismo da música erudita em Porto

---

<sup>211</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: GONZAGA, Sergius; DACANAL, José Hildebrando (Orgs.). **Rio Grande do Sul: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

<sup>212</sup> Aprofundar-se-á a argumentação de Maria Elizabeth Lucas no decorrer deste trabalho, principalmente nos Capítulos 3 e 4.

<sup>213</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Op. Cit. p. 150.

Alegre, principalmente, na virada do século XX, porém sob outra perspectiva. Para Lucas, a introdução da erudição europeia no Rio Grande do Sul acompanhou um processo de ressignificação social da música, e de seus músicos, que visou desvincular sua relação com grupos sociais populares e a população afrodescendente. Tomando por base o exercício amador e o profissional da música erudita ao longo do século XIX e início do século XX, a autora visualiza três momentos desse processo, alertando que esses não devem ser tomados como etapas isoladas, mas, sim, como integrantes de um processo complexo, onde suas características interpenetravam-se e relacionavam-se com as seguintes, sendo eles:

“O primeiro momento (da primeira metade do século XIX ao final da década de 1870) compreende uma fase na qual a música inexistia como atividade independente (estava associada ao culto religioso ou ao teatro), sendo profissão ligada às camadas inferiores da população. O que distingue nesta fase o profissional do amador é o fato de pertencerem a diferentes classes sociais. O segundo momento (décadas de 1880-1890) corresponde à expansão do amadorismo sob a forma de sociedades de concerto organizadas por e para elementos de classe dominante e setores médios urbanos, enquanto que os profissionais da fase anterior estão sendo substituídos por estrangeiros. O último (do final do século XIX ao início do século XX) refere-se à reavaliação que sofre a música como profissão a partir do contato com padrões importados, passando a ser exercida pela classe dominante-setores médios e incorporando, das etapas antecedentes, aspectos do amadorismo que possam distanciá-la de qualquer associação com o trabalho das camadas sociais inferiores.”<sup>214</sup>

As interpretações de Maria Elizabeth Lucas são elucidativas sobre a forma de introdução da música erudita no Rio Grande do Sul e sua periodização permite visualizar este processo através das variáveis de cor e classe. Sobre o primeiro período, destaca que principalmente o vasto calendário religioso da Igreja, com suas novenas, procissões e missas festivas, correspondeu um dos espaços em que a música se fazia indispensável para o seu desenvolvimento. A autora pontua que, durante o período colonial, escravos e mulatos livres constituíam a maior parte dos conjuntos instrumentais nas atividades teatrais, religiosas e festivas em geral. Esta característica tenderia a diminuir ao longo do século XIX, mas “o mulatismo na profissão não desaparece” demarcando forte participação de músicos negros e mestiços, escravos ou livres. Por sua vez, no topo da pirâmide social, o músico amador, ou “diletante”, dedicava-se ao estudo da música, com o objetivo de mostrar uma educação refinada, não passando de mero adorno o fato de praticá-la.<sup>215</sup>

<sup>214</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Op. Cit. p. 151.

<sup>215</sup> “Quanto ao músico amador, fosse ele instrumentista, cantor ou compositor, invariavelmente pertencia a famílias de grandes comerciantes, estancieiros, profissionais liberais, funcionários burocráticos graduados, ou seja, era egresso da classe dominante ou de setores médios urbanos, sendo o amadorismo a forma de se dedicarem à música como ‘enobrecimento do espírito’, difundida pela classe dominante local (apesar de não ser criação sua e sim importação do romantismo europeu), agia no sentido de distinguir a sua atuação frente ao músico profissional e de atribuir *status* aos seus cultivadores. Isto, porém, não quer dizer que o amadorismo seja

Sobre o segundo período, compreende que a intensificação da prática musical amadorística está associada à “ampliação dos grupos sociais capazes de sustentar materialmente este tipo de atividade e deve ser entendida como resultante da diferenciação econômico-social que sofre o Rio Grande do Sul a partir da segunda metade do século XIX”<sup>216</sup>. Em relação às atividades artísticas a autora destaca que “do ponto de vista musical, esta situação visualiza-se na persistência da concepção da música como atividade ‘dilete’ e/ou nas soluções encontradas para ‘dignificar’ a profissão e livrá-la de qualquer associação com trabalhador servil.”<sup>217</sup> Conforme a autora:

“Face ao acima apontado, deve-se notar que a música praticada por profissionais como elemento de sustentação do culto religioso ou de funções teatrais vai cedendo lugar aos concertos organizados por amadores, destinados a um público interessado em consumir música de maneira mais independente, ainda que o objetivo principal fosse muito mais o ‘acontecimento social’ que significava um concerto, do que o repertório a ser executado. Junto a esta mudança, constata-se também que os antigos profissionais negros e mulatos estão desaparecendo, despontando em seu lugar elementos vindo de fora, que será o esteio de todo o movimento amadorístico na capital e interior (conforme mostrará mais adiante, os italianos atuam como professores e instrumentistas profissionais; os alemães dedicam-se mais ao amadorismo).”<sup>218</sup>

Para a autora, a criação de escolas formais de música, através dos Conservatórios e instituições similares, baseadas na imitação de valores estrangeiros, vão retirar do amadorismo sua concepção “ornamental” em relação à música evão assegurar através do diploma a legitimação social da profissão<sup>219</sup>, concluindo, assim, o processo de redefinição social da música desvinculando sua relação com setores das camadas pobres e a população afrodescendente. Na interpretação de Maria Elizabeth Lucas, as instituições que operaram esse deslocamento (as sociedades de concerto amadoras e o Conservatório de Música) foram justamente as mesmas destacadas nas obras de referência que avaliam a cultura musical local como erudita, ressaltando o protagonismo dos imigrantes europeus, na medida em que invisibilizavam ou folclorizavam a participação da comunidade afrodescendente neste cenário

---

condenável do ponto de vista musical, mas a sua associação à determinada classe é que desvirtua o seu significado ao reduzir a música a mero ornamento.” (LUCAS, Maria Elizabeth. Op. Cit. p. 155).

<sup>216</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Op. Cit. p. 156. Dentre os pontos que propiciaram esse desenvolvimento material, a autora destaca a dinamização da Cidade de Porto Alegre nas décadas de 60 e 70 do século XIX, como entreposto comercial responsável pelo escoamento da produção agrícola dos excedentes da região colonial, acentuando seu comércio (exportação e importação), o desenvolvimento de setores médios, bem como a ampliação do setor de serviços, das funções burocráticas, dos profissionais liberais, dos bancos. Aliado a esse processo, inseriu-se o aumento populacional através das migrações e dos imigrantes europeus, em que, nesse momento, passaram a figurar os italianos. Também, diante destas transformações, ocorre uma renovação da classe dominante imbuída de um cunho modernizador que culminam com o fortalecimento do republicanismo, o questionamento da escravidão, a constituição de novos partidos políticos, entre outros fatores.

<sup>217</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Op. Cit. p. 157.

<sup>218</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Op. Cit. p. 158.

<sup>219</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Op. Cit. p. 167.

cultural.

Resultante da ressignificação social pela qual passou a música na virada do século XX, esse processo de exclusão perpetuado no calor das discussões sobre a abolição da escravatura foi também mantido durante a República Velha. Uma amostra dessa perspectiva está localizada na própria Banda Municipal de Porto Alegre, analisada anteriormente. Sua criação mostra um processo semelhante ao descrito por Lucas: o protagonismo de músicos estrangeiros e a preocupação com a definição da erudição europeia como verdadeira cultura musical, contando com o incentivo do poder público e de grupos privilegiados. Junto à efetivação dessa iniciativa, e também como consequência, houve uma política de exclusão dos músicos “de cor”, que foram afastados e impedidos de pertencer à referida banda, revelando a seleção étnica dos instrumentistas que participaram desse processo civilizacional, privilegiando os músicos estrangeiros.

\* \* \*

Neste capítulo, procurou-se problematizar algumas discussões e disputas em torno do cenário musical de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX, demonstrando a racialização desta perspectiva cultural da música. Através da criação da Banda Municipal de Porto Alegre (1925), nossa porta de entrada, percebemos um projeto político, capitaneado pelo poder público, que visava fundamentar uma identidade social e cultural branca e europeia, através de suas justificativas, objetivos e características internas (uma banda majoritariamente italiana dedicada à difusão da música erudita). Percebe-se sua relação com a construção e a consolidação de determinada identidade regional, branca e europeia, elaborada a partir de teorias raciais ditas científicas que naturalizava a hierarquização e a desigualdade social. Em outras palavras, esta Banda Municipal de 1925 era digna de portar o nome da cidade com toda pompa e incentivo da “elite intelectual”.

A criação deste mesmo conjunto também pretendia invisibilizar a participação da população afrodescendente e de sua tradição no cenário cultural local. Concebida e executada como iniciativa de utilidade pública, a recriação da Banda Municipal suplantou o conjunto musical vinculado à Escola Hilário Ribeiro que era composto, em sua maioria, por crianças pobres e que estabelecia relações de proximidade com diversas instituições afrodescendentes. Ao mesmo tempo, músicos negros eram afastados e impedidos de integrar esta mesma Banda de 1925 que se queria branca e europeia. Naturalmente, esta política de exclusão não ocorre

sem conflitos. A reação de lideranças negras através do jornal **O Exemplo** frente este processo denominado como **Jacobinismo Musical** demonstra uma atuação política nas discussões sobre esta mesma identidade social e cultural local.

Frente às muitas histórias da Banda Municipal naquele momento, evidenciou-se que as disputas sobre a cultura musical local esteve intimamente ligadas à questão étnico-racial, gerando uma divisão entre uma cultura erudita ou civilizada vinculada aos brancos em oposição a uma cultura popular ou rústica vinculada aos afrodescendentes. Tal perspectiva correspondeu a mais uma faceta do projeto ideológico de branqueamento social e cultural. Em outras palavras, o quadro pintado pela Banda Municipal de 1925, e largamente difundido pela bibliografia tradicional, não é real. É uma construção social orientada em um processo político historicamente definido que tenta ser legitimado pelos poderes públicos e pela elite letrada, ao passo que tenta ser combatida por representantes da comunidade afrodescendente por meio de seus veículos de comunicação e interlocução. A música via-se inserida em grande campo de disputas.

Embora as obras de referência sobre a cultura musical de Porto Alegre, e do Rio Grande do Sul de forma geral, tendem a reafirmar os mesmos objetivos apresentados na criação da Banda Municipal (destacando uma identidade social e cultural branca, erudita e europeia), a musicóloga Maria Elizabeth Lucas demonstrou que esta herança cultural corresponde a uma redefinição social da música em curso desde o final do século XIX com a inserção da erudição e legitimada com a formalização do ensino e o processo de profissionalização, resultando na exclusão de músicos negros. Por outro lado, os próprios acontecimentos relacionados à Banda Municipal na década de 1920, como as escusas motivações de sua criação com tanto investimento público e a presença de músicos afrodescendentes nos seus quadros (uns afastados e outros impedidos de entrar), permite avaliar que a população afrodescendente não foi marcadamente excluída deste cenário musical. Ao mesmo tempo indica que sua participação era um tanto heterogênea, não reservada apenas aos espaços e formas culturais identificadas como populares.

Pois bem, se esta música branca, europeia e erudita, com pretensão civilizatória é uma construção social em curso desde o final do século XIX e reafirmada na década de 1920 enquanto política pública, sobre quais elementos políticos e culturais ela repousa e procura suplantar?

## 2 CULTURA MUSICAL E ASSOCIATIVISMO AFRODESCENDENTE

No primeiro capítulo, procurou-se perceber como a cultura musical local estava sendo compreendida e disputada na década de 1920 a partir da Banda Municipal de Porto Alegre, envolvendo sua criação (1912), recriação (1925) e o afastamento de músicos afrodescendentes de seus quadros no caso denominado como **Jacobinismo Musical** (1928). As concepções que fundamentaram a (re)criação desta Banda, opondo uma “verdadeira cultura musical” (erudita, civilizada, sofisticada e europeia) frente a uma “falsa cultura” (popular, rústica e afrodescendente) atenderam a uma construção social orientada por um processo político historicamente definido. Vinculada a uma concepção de raça calcada em teorias “científicas”, que naturalizavam a hierarquização e as desigualdades sociais, o campo musical revelou-se terreno fértil para a demarcação da distinção por meio de uma racialização da cultura. Afinal, havia uma “verdadeira cultura musical” e ela era civilizada, sofisticada e europeia. Nestes termos, a Banda Municipal de 1925, que se propunha a praticá-la, necessitava ser formada significativamente por europeus, ao passo que era vetada a participação de músicos afrodescendentes. A (re)criação deste conjunto correspondeu a um esforço ideológico voltado ao branqueamento social e cultural, deslegitimando outras formas musicais que não fossem estas.

Este projeto político e ideológico no campo musical não está em curso por acaso. A Banda Municipal de 1925 visa atuar em um cenário social e cultural multifacetado, ocupando simbólica e materialmente um lugar de destaque. Os investimentos exorbitantes que permearam sua criação e, conseqüentemente, as dificuldades para sua manutenção, revelam a necessidade do poder público e da elite letrada em intervir incisivamente nesta cena musical, tentando ordená-la. Em contrapartida, no momento da recriação da Banda Municipal, tem-se uma cultura e tradição musical afrodescendente que fornece a base, tanto para os organizadores do conjunto de 1925 fundamentarem as justificativas de sua criação (no caso, oposta a uma cultura civilizada, sofisticada e europeia que pretendiam levar a cabo), como para os redatores do jornal **O Exemplo** que, ao denunciarem a exclusão de músicos negros e questionarem o estrangeirismo presente na referida Banda Municipal, reivindicam uma tradição musical assentada localmente a partir de suas experiências sociais.

Para contrapor o cenário cultural construído através do poder público e elite letrada, representado materialmente com a Banda Municipal de 1925, torna-se necessário

compreender o que é esta cultura musical afrodescendente no referido período. Afinal, qual o lugar social desta cultura musical? Qual sua importância nesta relação entre erudito e popular, brancos e negros, inclusão e exclusão? Quais usos eram realizados em torno da música e quais são suas implicações políticas? De que forma as experiências sociais e culturais de setores da população afrodescendente dialogam com as disputas identificadas na Banda Municipal de Porto Alegre?

Frente a este objetivo o presente capítulo tem por fim historicizar e repensar este quadro construído com maior detalhamento a partir da própria experiência afrodescendente. Analisar sua presença e atuação permite, tanto problematizaras justificativas que pleitearam a criação da Banda Municipal, como acompanhar esta cultura musical afrodescendente vinculada às discussões sobre os direitos de cidadania, estratégias de mobilidade social e formas de combate ao preconceito e discriminação étnico-racial. Para isto, torna-se necessário analisar esta atuação social a partir de alguns locais específicos de elaboração e manifestação desta cultura musical afrodescendente.

A relação da comunidade afrodescendente com a atividade musical adquire maior visibilidade na bibliografia local a partir de estudos que analisam a década de 1930 através de regiões urbanas caracterizadas por uma composição majoritariamente afrodescendente, no caso os territórios negros. Nestes locais são destacados sua vinculação com gêneros populares principalmente por meio do carnaval de rua, com seus blocos e cordões, ou na presença do compositor popular de maior renome em Porto Alegre, no caso o sambista Lupicínio Rodrigues que nasceu em um destes espaços urbanos conhecido como Ilhota. Ao mesmo tempo, sabe-se da participação de africanos e seus descendentes ao longo do século XIX por meio de festas religiosas, entrudos, carnavais e ternos de reis.

Embora o período da Primeira República não tenha ainda recebido a atenção necessária pela historiografia local, pode-se, sem muito esforço, visualizar nessa tradição cultural afrodescendente uma ligação entre as formas populares localizadas no século XIX e as identificadas a partir da década de 1930. Em outras palavras, essa cultura musical apresenta uma suposta continuidade na sua forma de expressão e visibilização na cidade, cabendo aos festejos a principal forma de manifestação dessa música e cultura. Os festejos populares correspondem a uma importante parte da cultura musical desempenhada pela comunidade afrodescendente, mas não compreende sua totalidade. Certamente trata-se da mais conhecida, visível e atuante no cenário local, porém estes mesmos festejos têm momentos específicos de

manifestação. O que ocorre com o restante do ano? Que outras experiências fazem parte desta cultura musical e quais suas implicações políticas?

Em Porto Alegre, no período da Primeira Republica, a noção de música erudita e popular transitava por um terreno movediço e apresenta disputas e tentativas de legitimação um tanto variadas. Por um lado, acompanhar estes mesmos festejos populares protagonizados pela comunidade afrodescendente poderia levar a reforçar a caracterização que sustentou a criação da Banda Municipal de 1925, visto que a rua é por definição o espaço privilegiado de uma música de cunho mais popular. Por outro lado, através das disputas em torno da Banda Municipal de Porto Alegre percebe-se que na Primeira República a oposição ao popular estava mais assentada no pertencimento étnico do que em formas musicais. Afinal, músicos negros eram afastados e impedidos de ingressar na Banda de 1925 que se queria erudita e italiana. Esta própria Banda Municipal se justificou em oposição a sua versão mais antiga, que também ensinava e difundia temas de música erudita, porém era formada por setores populares incluindo diversos afrodescendentes. Cabe lembrar que, além dos projetos políticos e das interpretações da “elite letrada”, haviam práticas sociais heterogêneas protagonizada por indivíduos e grupos sociais que tencionavam a racialização desta perspectiva cultural, como bem fizeram os redatores do jornal **O Exemplo** no caso do **Jacobinismo Musical**.

Os próprios festejos populares, como os ternos de reis e o carnaval, fornecem elementos para propor outra porta de entrada para analisar esta cultura musical afrodescendente. Seus foliões poderiam ser anônimos (ainda mais se estiverem mascarados), porém seus protagonistas, i. é., aqueles que efetivam os próprios festejos, não o eram. Praticamente todos os cordões e blocos carnavalescos localizados, assim como os grupos de Ternos de Reis, eram efetivados por clubes sociais que tinham uma organização civil. Neste cenário cultural os clubes sociais comportam uma importância singular por promoverem a maior parte dos eventos que ocorriam tanto em suas sedes como no espaço público, visto que muitos destes clubes inclui em sua agenda social a participação em festejos populares. Já outros estavam destinados unicamente a esta exibição pública, porém tendo seus músicos e demais integrantes participando de outras instituições civis. Esta dupla atuação, portanto, significa que estas atividades musicais estava vinculadas a grupos delimitados (que compreendem os associados e convidados destas entidades sociais) e que, ao mesmo tempo, propiciavam uma interação ampliada com a cidade no momento em que atuavam na rua, principalmente através dos folguedos populares, promovendo a costura entre a música (constituente destes eventos) e a população de forma estendida.

Estes músicos estavam inseridos em uma ampla rede de associações civis da comunidade afrodescendente atuante ao longo do ano todo, o que permite acompanhar esta cultura musical para além dos meses de realização dos tradicionais folguedos e, ao mesmo tempo, a partir da experiência desta comunidade afrodescendente a partir de suas instituições. Embora a bibliografia local analise a cultura musical da população afrodescendente manifestada principalmente através de festejos populares, a nossa porta de entrada para analisá-la será a partir de algumas associações civis. Qual o significado de trabalhar com este enorme número de associações negras? Foram formas de uma sociedade segregada pela cor e pela experiência da escravidão ou uma resposta a ela? De que forma elas nos ajudam a perceber a politização desta vida cultural?

Diversos trabalhos têm pontuado como estes espaços foram utilizados como forma alternativa de congregação da população afrodescendente e como se relacionaram com as demandas sociais e políticas resultantes com as transformações nas relações de trabalho e o advento da República.<sup>220</sup> Uma das principais fontes documentais para acompanhar esta vida social, política e cultural presentes nas associações civis da comunidade afrodescendente reside nos jornais da denominada imprensa negra<sup>221</sup> e sua análise, por parte de cientistas sociais e historiadores, não é recente. Alguns intelectuais vinculados à Escola Paulista de Sociologia nas décadas de 1950 utilizaram estes jornais em seus estudos para contrapor a

---

<sup>220</sup> Sobre os clubes negros ver: MÜLLER, Liane Susan. **As contas do meu rosário são balas de artilharia: Irmandade, jornal e associações negras em Porto Alegre. 1889 – 1920.** Dissertação de Mestrado, Porto Alegre: PUCRS, 1999. SILVA, Fernanda. Oliveira. **Os negros, a constituição de espaços para os seus e o entrelaçamento desses espaços: associações e identidades negras em Pelotas (1820-1943).** Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. LONER, Beatriz. **Construção de classe: operários de Pelotas e Rio Grande (1888-1930).** Pelotas: EdUFPEL, 2001. LONER, Beatriz. **Negros: organização e luta em Pelotas. História em Revista**, v. 5, dezembro 1999. ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial.** Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS, 2010. GOMES, Arilson dos Santos. **A formação de oásis: dos movimentos frente negrinos ao I Congresso Nacional do Negro em Porto Alegre – RS (1931-1958).** Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada. Negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição.** São Paulo: Senac, 2004.

<sup>221</sup> Sobre os jornais da imprensa negra, ver: MÜLLER, Liane Susan. **As contas do meu rosário são balas de artilharia: Irmandade, jornal e associações negras em Porto Alegre. 1889 – 1920.** Dissertação de Mestrado, Porto Alegre: PUCRS, 1999. SANTOS, José Antônio dos. **Raiou A Alvorada: intelectuais negros e imprensa, Pelotas (1907-1957).** Pelotas: Ed. Universitária, 2003. SANTOS, José Antônio dos. **Prisioneiros da História. Trajetórias intelectuais na imprensa negra meridional.** Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. XAVIER, Regina Célia Lima. **Raça, classe e cor: debates em torno da construção de identidades no Rio Grande do Sul no pos-abolição.** In: Regina Celia Lima Xavier; Silvia Regina Ferraz Petersen; Henrique Espada; Alexandre Fortes. (Org.). **Cruzando Fronteiras: novos olhares sobre a história do trabalho.** 1ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013. PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Imprensa negra no Brasil do século XIX.** São Paulo: Selo Negro, 2010. GOMES, Flávio. **Negros e política (1888-1937).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ideologia da democracia racial elaborada na década de 1930<sup>222</sup> e denunciar o preconceito, a discriminação racial e a exclusão dos afrodescendentes da sociedade de classes. O texto mais conhecido, provavelmente, é o de Roger Bastide que analisou os jornais negros de São Paulo.<sup>223</sup> Também inserido neste projeto, o conhecido trabalho de Fernando Henrique Cardoso sobre as relações raciais no Rio Grande do Sul<sup>224</sup> consultou o jornal **O Exemplo** para perceber formas de inserção dos ex-escravos na sociedade de classes, acompanhando as interpretações desenvolvidas por Bastide. Nestes dois estudos, se cunhou uma interpretação ainda bastante em voga sobre as formas de mobilidade social dos afrodescendentes no período da pós-abolição, que, conseqüentemente, repercutiu nas interpretações sobre as construções de identidades étnicas. Fernando Henrique Cardoso destaca que é possível distinguir “dois tipos básicos e polares de ajustamento dos negros à nova ordem de classes”. No primeiro caso, trata-se de uma aceitação do “ideal de branqueamento” como forma de mobilidade social pautada na assimilação de práticas e valores da sociedade branca e burguesa, gerando, por sua vez, um afastamento e uma hierarquização com os setores mais pobres da comunidade afrodescendente. Já a segunda alternativa, trata-se de uma reação crítica frente a alienação e espoliação social a que havia sido reduzido na sociedade de classes que Cardoso denominou como uma tentativa de formação de uma “ideologia da negritude”.<sup>225</sup>

Esta interpretação repercutiu significativamente sobre as importâncias e os significados presentes nas diferentes formas organizativas, principalmente os clubes e os jornais, da comunidade afrodescendente no período da pós-abolição. Parece haver duas formas opostas de mobilidade social e luta contra o preconceito. Por um lado, se alcançava relativa mobilidade social ao incorporar valores e condutas da sociedade burguesa e branca, ao passo que, conseqüentemente, agenciava a desconstrução de uma identidade étnica. Por outro lado, se poderia se lutar contra a discriminação e o preconceito na oposição à sociedade branca, reforçando uma identidade étnica, porém não permitindo grandes avanços na mobilidade social.

Nossos dados permitem dialogar com estes pressupostos. Para isto, reportaremos às bandas de música e clubes sociais compostos por afrodescendentes que estabeleceram relações de proximidade com a Banda Municipal de Porto Alegre criada em 1912, compondo

---

<sup>222</sup> Para retomar estas discussões, ver **Introdução**.

<sup>223</sup> BASTIDE, Roger. A imprensa negra do estado de São Paulo. **Boletim de Sociologia**, vol. CXXI, n.2, São Paulo, 1951.

<sup>224</sup> CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e Escravidão no Brasil Meridional: O Negro na Sociedade Escravocrata do Rio Grande do Sul**. 4º Ed., São Paulo, Ed. Paz e Terra. 1997. [1º Ed. 1962]

<sup>225</sup> Op. Cit. p. 278, 279.

parte da atuação e da vivência social do antigo conjunto musical que portava o nome da cidade. Lembramos que esta, sob a regência dos maestros Honorato Rosa e André Avelino Rodrigues, associou-se aos festivais artísticos promovidos pela Sociedade Floresta Aurora, participaram de eventos ao lado da banda Lyra Oriental (que, por sua vez, também se fez presente na comemoração do terceiro aniversário da Escola Hilário Ribeiro) e se encontraram, todas, nas cerimônias fúnebres em homenagem ao seu contramestre André Avelino. Dispõe-se, portanto, de duas bandas musicais da comunidade afrodescendente atuantes no cenário cultural de Porto Alegre, entre o final do século XIX às primeiras décadas do século XX, que estabeleciam relações de proximidade com a antiga Banda Municipal. Ao acompanhar estes dois conjuntos adentramos não apenas uma parte da atuação da antiga banda que portava o nome de Porto Alegre, mas, principalmente, alguns espaços e discussões que permeavam esta cultura musical protagonizada pela comunidade afrodescendente.

### **2.1. Entre bandas de música e grupos de teatro:**

A Sociedade Floresta Aurora foi formada, conforme Liane Muller, por um grupo de indivíduos que pertenciam à Irmandade do Rosário e constituíram formas organizativas de caráter civil que eram autônomas a própria Irmandade.<sup>226</sup> Essa associação foi o primeiro clube social formado por afrodescendentes em Porto Alegre. Surgida em 1872, como Sociedade Musical, com o passar dos anos, a Sociedade Floresta Aurora desdobrou-se em diversas ramificações que atendiam suas distintas finalidades. Tornou-se sociedade dançante e beneficente, agregou um centro dramático e um centro de “moças”, apresentava ainda outra divisão denominada Recreio Floresta Aurora, destinada a atividades de lazer, e também constituiu outra banda de música, denominada Sociedade Musical Lyra Florestina, fundada em 1898.<sup>227</sup> Para os objetivos deste trabalho, interessa pontuar que: a Sociedade Floresta Aurora surgiu como Entidade Musical; a Irmandade do Rosário era influente quando de sua fundação, visto que seus fundadores eram irmãos dessa mesma instituição religiosa; embora

---

<sup>226</sup> MULLER, Liane Susan. “**As contas do meu rosário são balas de artilharia**”: irmandade, jornal e associações negras em Porto Alegre. Porto Alegre: PUCRS, 1999. (Dissertação de Mestrado — PPGHIS-PUCRS).

<sup>227</sup> A Sociedade Musical Lyra Florestina desenvolvia diversas atividades para os associados e convidados da Floresta Aurora efetivados em sua sede social. Sabe-se que, durante a primeira década do século XX, essa ramificação realizava encontros mensais, que se alternavam entre bailes, saraus dançantes, concursos de danças e bailes de gala para datas comemorativas. Por vezes, essa ramificação era descrita no jornal **O Exemplo** como “sociedade recreativa”. Ver: O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 set. 1909. p. 2; O EXEMPLO, Porto Alegre, 30 jul. 1916. p. 3.

apresente diversas ramificações, o seu núcleo central era denominado de Sociedade Floresta Aurora; e apresentava mais de uma banda de música, sendo a principal referenciada como Banda da Floresta Aurora (a outra era a Lyra Florestina).

Por sua vez, a Sociedade Musical Lyra Oriental foi outra banda musical formada por afrodescendentes, fundada em 1907. No momento de sua criação, o jornal **A Federação**<sup>228</sup> noticiou que ela era constituída por operários do Arsenal de Guerra e que tinha sua sede social situada no Areal da Baronesa.<sup>229</sup> Ao contrário da Sociedade Floresta Aurora, a Sociedade Musical Lyra Oriental manteve suas atividades vinculadas à sua banda de música, não apresentando ramificações internas, embora outros clubes tenham-se formado para homenageá-la.

Apesar de esses conjuntos musicais serem constituídos por afrodescendentes, nota-se que se originam de instituições cuja formação não atendiam a um critério étnico para sua composição: no caso da Banda da Floresta Aurora, sua procedência é a Irmandade do Rosário; e a Sociedade Musical Lyra Oriental originou-se do Arsenal de Guerra. Diferente de várias outras experiências no Brasil, a Irmandade localizada em Porto Alegre não apresentava a conhecida denominação “Irmandade do Rosário dos Homens Pretos”. Embora congregasse quantidade significativa de africanos e seus descendentes no século XIX, a Irmandade do Rosário de Porto Alegre apresentava uma composição mista.<sup>230</sup> Por sua vez, o Arsenal de Guerra correspondia a escola de formação militar e de variados outros ofícios relacionados ao seu exercício militar. Em geral, era composto por setores pobres da população.<sup>231</sup> Sobre os locais de surgimento destas duas bandas musicais destaca-se, portanto, que não apresentavam um fechamento étnico delimitado. Por outro lado, a partir destes espaços com composição mista se originaram associações civis afrodescendentes, com recortes fechados de agregação.

Essas sociedades musicais tinham suas próprias sedes sociais. No caso da Lyra Oriental, como já referido, localizava-se no Areal da Baronesa. Já a Sociedade Floresta Aurora apresentou não só diferentes endereços do final do século XIX ao princípio do XX,<sup>232</sup>

---

<sup>228</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 11 set. 1907. p. 2.

<sup>229</sup> Lembra-se que, nessa mesma região urbana, estava localizado o Orfanatório Pão dos Pobres, público para o qual estavam destinadas as aulas da Escola de Música Octávio Rocha, vinculada ao projeto da Banda Municipal de 1925.

<sup>230</sup> Ver: MULLER, Liane Susan. Op. Cit.

<sup>231</sup> A Irmandade do Rosário e o Arsenal de Guerra serão analisados mais profundamente no Capítulo 3.

<sup>232</sup> Liane Muller informa que, no final do século XIX, essa sociedade teve sua sede social localizada próximo ao atual bairro Bom Fim, na esquina entre a rua Floresta (atual, Cristovam Colombo) e rua Aurora (atual, Barros Cassal). Ao longo de nossa amostragem, principalmente nas primeiras década do século XX, a sede da Floresta Aurora situava-se na rua Lima e Silva, localizada na Cidade Baixa, região contínua ao Centro da cidade e paralela ao Areal da Baronesa. Ver: O EXEMPLO, Porto Alegre, 3 fev. 1918, p. 2; O EXEMPLO, Porto Alegre, 31 ago. 1924. p. 3.

como também algumas de suas ramificações dispunham de sedes próprias, por exemplo, a Sociedade Musical Lyra Florestina.<sup>233</sup> Também em comum entre essas entidades musicais tem-se sua normatização expressa por meio de estatutos, que definiam sua organização interna, composta por diretorias eleitas anualmente, apresentando leves alterações. Para melhor visualização, expõe-se, na Tabela 1, a composição das diretorias eleitas da Banda da Floresta Aurora<sup>234</sup> e da Sociedade Musical Lyra Oriental<sup>235</sup> em 1910 e a da Sociedade Musical Lyra Florestina em 1917<sup>236</sup>.

Tabela 1 - Número de componentes das diretorias da Banda da Floresta Aurora, da Sociedade Musical Lyra Oriental e da Sociedade Musical Lyra Florestina — 1910 e 1917

CARGOS	BANDA FLORESTA AURORA (1910)	SOCIEDADE MUSICAL LYRA FLORESTINA (1910)	SOCIEDADE MUSICAL LYRA ORIENTAL (1917)
Presidente (Diretor) .....	1	1	1
Vice-Presidente (Vice-Diretor) .....	1	1	1
1º Secretário .....	1	1	1
2º Secretário .....	-	1	1
Tesoureiro .....	1	1	1
Procurador .....	1	1	1
Fiscais .....	6	-	3
Porta-Estandarte .....	-	1	-
Porta-Estandarte Honorário .....	-	1	-
Orador .....	-	-	1
Diretor da Banda .....	-	-	1
Vice-Diretor da Banda .....	-	-	1
Arquivista .....	-	-	1
<b>TOTAL DE INTEGRANTES .....</b>	<b>11</b>	<b>8</b>	<b>13</b>

FONTE: O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 ago. 1910. p. 2.

O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1910. p. 2.

O EXEMPLO, Porto Alegre, 29 abr. 1917. p. 2.

A presença desses cargos, que estavam sujeitos a mudanças anuais, revela uma formação um tanto diferente do que se está acostumado a ver nas bandas de música. Essas entidades musicais apresentavam uma criteriosa organização interna, tributária das associações civis, demonstrando preocupação com a continuidade de suas atividades, uma vez que tais cargos visavam suprir as condições de seu funcionamento administrativo e musical. O fato de terem também uma diretoria eleita anualmente mostra que o foco principal dessas organizações é a continuidade da própria entidade musical, pois, ao estabelecerem regras para

<sup>233</sup> Sua sede localizava-se no morro do Menino Deus. O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 fev. 1911. p. 2.

<sup>234</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 ago. 1910. p. 2.

<sup>235</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1910. p. 2.

<sup>236</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 29 abr. 1917. p. 2.

o preenchimento dos cargos, buscavam, antes de tudo, assegurar seu funcionamento, independentemente de quem os ocupasse. Os integrantes eram fundamentais para o seu desenvolvimento e atuação, mas o mais importante era a própria banda. Afinal, os integrantes poderiam mudar e até formar outros conjuntos musicais, mas as referidas bandas permaneceriam em seus formato e atuação, independentemente de quem ocupasse a Diretoria. Em outras palavras, mesmo que algum músico deixasse a banda, ela continuaria a funcionar. Dentre as diferenças dos cargos entre as sociedades musicais, destacam-se as presenças de: porta-estandarte na Sociedade Musical Lyra Florestina, demonstrando uma preocupação com a elaboração e a visibilização dos símbolos de sua institucionalidade; uma criteriosa Comissão de Fiscalização na Banda da Floresta Aurora (com seis integrantes); e Diretor, Vice-Diretor e arquivista na Sociedade Musical Lyra Oriental, na organização da parte musical, além do cargo de Orador, que, por sua vez, demonstra a preocupação com o posicionamento oficial dessa instituição musical.

Essas bandas musicais desenvolviam uma série de atividades em conjunto e estabeleciam fortes relações de proximidade entre si, sendo chamadas, na época, de bandas coirmãs. Essas relações envolviam tanto os locais de seu surgimento como diversos eventos promovidos, principalmente nas comemorações de seus aniversários, quando ocorria uma participação conjunta.<sup>237</sup> Porém essa relação de proximidade ocorria, principalmente, através da circulação de seus integrantes por entre as bandas. Afinal, a forma de organização interna dessas entidades, constituídas por cargos eleitos, permitia o trânsito de alguns de seus integrantes entre as bandas de música.<sup>238</sup>

Não há dúvidas de que, nos eventos sociais desenvolvidos em suas sedes, essas bandas alcançavam um significativo público, que apreciava suas apresentações musicais. Tanto é que, no jornal **O Exemplo**, foram noticiadas as formações de outros clubes sociais homenageando

---

<sup>237</sup> Por exemplo, na comemoração do aniversário da Lyra Oriental de 1910, a Lyra Florestina se fez presente nas homenagens. (O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1910, p. 2). No ano seguinte, na comemoração do décimo e terceiro aniversário da Lyra Florestina, a banda Lyra Oriental esteve presente, tocando o hino da sociedade aniversariante (O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 fev., 1911, p. 2).

<sup>238</sup> Por exemplo, o Músico João José Dias foi Tesoureiro da Lyra Oriental em 1910 (O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1910, p. 2) e ocupou a mesma função na Lyra Florestina, em 1917 (O EXEMPLO, Porto Alegre, 4 fev. 1917, p. 2). Já o Maestro José André Gonçalves, que foi o Diretor da banda de música da Lyra Oriental nos anos de 1909 e 1910 (O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 set. 1909, p. 2; O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1910, p. 2), regendo em todas as atividades localizadas ao longo dos anos de 1910 e 1920, também era o Presidente Honorário da Sociedade Musical Lyra Florestina em 1917 (O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 jan. 1917, p. 2). Por sua vez, o Músico Leopoldino Ribeiro Álvares era o orador da Lyra Oriental em 1910 (O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1910, p. 2) e foi Vice-Presidente da Lyra Florestina em 1917 (O EXEMPLO, Porto Alegre, 4 fev. 1917, p. 2), sendo que ele era muito próximo de José André Gonçalves, uma vez que era o padrinho de sua filha (O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 fev. 1917, p. 3).

essas bandas de música.<sup>239</sup> Estes conjuntos musicais tinham um público específico, que eram os afrodescendentes participantes desses clubes sociais, que, por sua vez, forneciam às bandas musicais uma visibilidade frente à comunidade afrodescendente. Esta importância reside no fato de estarem participando de eventos sociais que congregavam parte dessa comunidade, contribuindo para o estreitamento dos laços de proximidade e ampliando o sentimento de pertencimento, ao mesmo tempo em que demarcavam a presença dessas bandas de música nessa vida social.

As bandas de música da Floresta Aurora e da Lyra Oriental também participaram das atividades promovidas por outros clubes sociais afrodescendentes. Nessa circulação, mantinham uma relação de reciprocidade, pois, se as bandas eram relativamente populares e agregavam prestígio aos clubes onde se apresentavam, por outro lado, esses clubes possibilitavam o trânsito dessas mesmas bandas, auxiliando a expansão de suas atividades e aumentando sua visibilidade no interior da comunidade afrodescendente.

A Banda da Floresta Aurora, por exemplo, participou de atividades promovidas pelo Grêmio 7 de Dezembro<sup>240</sup>, que organizava eventos culturais, tais como espetáculos teatrais. Em 1909, esse grêmio apresentou um “comovente drama” denominado **A Filha do Estaleiro**, e Banda da Floresta Aurora abriu as atividades executando diversos números de seu repertório.<sup>241</sup> No mesmo clube social, por sua vez, a banda de música Lyra Oriental participou de um “sumptuoso baile” em comemoração ao seu aniversário realizado em 1919, nesse momento, descrito como clube recreativo e instrutivo.<sup>242</sup> Caso semelhante é o do Clube Social Grêmio José do Patrocínio, um corpo cênico, que contou com a participação dessas duas bandas de música em alguns de seus eventos. Em 1910 a Banda da Floresta Aurora participou de um festival promovido por este grupo teatral na sede da Sociedade Floresta Aurora, cabendo à banda apresentação de números musicais entre as récitas.<sup>243</sup> Já em 1921, foi a vez da Lyra Oriental participar de uma festa realizada novamente na sede da S. Floresta Aurora e

---

<sup>239</sup> Em 1910, diversas senhoritas fundaram uma sociedade dançante, denominada Recreio Lyra Oriental, em homenagem à entidade musical. (O EXEMPLO, Porto Alegre, 08 abr. 1910, p. 2; O EXEMPLO, Porto Alegre, 1º maio 1910, p. 2.). Já em 1917, “senhorinhas que frequentam as apreciadas diversões” da Sociedade Musical Lyra Florestina fundaram o Centro Lyra Florestina, por vezes, descrita também como Legião Florestinense. Para sua festa inaugural, foi realizado um baile de gala nos salões da Sociedade Floresta Aurora (O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 ago. 1917, p. 2.).

<sup>240</sup> O Grêmio 7 de Dezembro foi outro clube social afrodescendente presente nas páginas do jornal **O Exemplo**. Ele também apresentava outra ramificação, cuja diretoria era composta por mulheres, denominada Central 7 de Dezembro. Ver: O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 jul. 1909, p. 2; O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 jul. 1909, p. 1.

<sup>241</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 jul. 1909, p. 2.

<sup>242</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 9 nov. 1919, p. 3.

<sup>243</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 24 abr. 1910, p. 2.

organizada pelo Grêmio José do Patrocínio, nesse momento, reestruturado e denominado Centro Cívico José do Patrocínio.<sup>244</sup>

O fato de essas bandas atuarem em conjunto com outros clubes sociais acentuou e ampliou sua visibilidade no interior da comunidade afrodescendente, formando um público específico, constituído por pessoas que frequentavam esses clubes. Pode-se afirmar também que, através da participação nessas entidades musicais, os músicos estabeleceram uma contínua relação de proximidade, circulando como integrantes ou participando de atividades em variados clubes negros. Essa circulação, que foi possível perceber entre as bandas mencionadas, também se estendia para outros grupos e clubes negros com o qual estabeleciam relações de proximidade. Inseridos nesta rede de associações afrodescendentes, também estavam outros músicos.

O próprio Grêmio José do Patrocínio permite acompanhar um pouco o desenrolar destas redes. Este foi fundado em novembro de 1908 com o objetivo de, conforme consta nas páginas do jornal **O Exemplo**, “[...] proporcionar ao nosso meio social as suas apreciadas recitas dramáticas”<sup>245</sup>. As apresentações, em geral, eram compostas por encenações teatrais de comédias e dramas, recitação de poesias e monólogos. Os espetáculos teatrais do Grêmio José do Patrocínio, no seu primeiro ano de atuação, ocorriam mensalmente no salão da Floresta Aurora. A finalidade de fomentar as relações de proximidade entre diferentes clubes sociais fica nítida tanto em diversas apresentações, a exemplo da realizada em agosto de 1909, visto que esse espetáculo foi “offerecido aos moradores do disctricto representado nas Sociedades União Universal, Recreio da Infância, Flor das Campinas, Recreio Jovial, Sentinella do Sul e Irmãs Unidas”<sup>246</sup>, como nas ações de auxílio mútuo entre as associações, a exemplo da solicitação da Sociedade União Universal de um espetáculo com renda destinada a essa agremiação, para adquirir um estandarte,<sup>247</sup> e de um festival em benefício dos cofres da Floresta Aurora em 1910, que, por sua vez, cedia seus salões para as apresentações artísticas.<sup>248</sup>

Assim como as bandas musicais, os grupos teatrais apresentavam uma organização interna a partir de diretorias eleitas anualmente. Tal configuração também permitia a circulação de seus integrantes entre diferentes instituições culturais. O Grêmio José do Patrocínio em 1910 apresentava os seguintes cargos da diretoria: presidente, vice presidente,

<sup>244</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 20 nov. 1921. p. 2.

<sup>245</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 17 nov. 1908. p. 1.

<sup>246</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 22 ago. 1909. p. 2.

<sup>247</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 28 set. 1909. p. 2.

<sup>248</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 17 abr. 1910. p. 2.

1º secretário, 2º secretário, tesoureiro, orador, bibliotecário, procurador, diretor de cena, fiscal e comissão de contas.<sup>249</sup> Nesta mesma diretoria eleita, integrou como orador Leopoldino Ribeiro Alvares que também, neste ano, ocupava o mesmo cargo na diretoria da Lyra Oriental e, posteriormente, ocuparia o cargo de vice-presidente da Lyra Florestina. Ao seu lado, no Grêmio José do Patrocínio, também estavam outros sujeitos que já haviam atuado, ou que iriam atuar posteriormente, em outros grupos teatrais da comunidade afrodescendente e/ou com atividades musicais, como é o caso de Arnaldo Dutra.

Arnaldo Dutra teve destacada atuação neste cenário cultural, transitando por grupos de teatros, blocos de carnaval e conjuntos musicais. No teatro, esteve entre os fundadores do Grêmio José do Patrocínio em 1909, sendo eleito Primeiro Secretário no ano seguinte.<sup>250</sup> Como instrumentista, tocava diversos instrumentos de cordas, com destaque para o cavaquinho. Integrava o importante conjunto musical **Terror dos Facões**, que era liderado pelo seu irmão, o conhecido Maestro Octávio Dutra<sup>251</sup>. No carnaval, Arnaldo Dutra também marcou sua presença através do Cordão Carnavalesco Os Batutas, onde foi Presidente diversas vezes e que contava com seu irmão Octávio Dutra na função de Diretor Musical.<sup>252</sup> Os Batutas foi um cordão de destaque de Porto Alegre ao longo dos anos 20 do século passado, ganhando diversos concursos e promovendo alguns festivais artísticos. Arnaldo Dutra também esteve ligado com a fundação de outro grupo de teatro, o Grêmio Dramático Arthur Rocha. Fundado em 1916 e “destinado a cultivar a arte dramática em nosso meio social”, conforme consta no jornal **O Exemplo**, teve como seu primeiro presidente o próprio Arnaldo Dutra.<sup>253</sup> Seus espetáculos também contavam com atos de variedades, sendo apresentados diversos números musicais. Este corpo cênico também apresentava uma diretoria eleita anualmente dividida nos seguintes cargos: presidente, vice presidente, ensaiador, tesoureiro e bibliotecário.<sup>254</sup> Da mesma forma, se verifica circulações entre

<sup>249</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 22 maio 1910. p. 2.

<sup>250</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 22 maio 1910. p. 2.

<sup>251</sup> Márcio de Souza destaca que o compositor Octavio Dutra atuou como professor de música e formou alguns conjuntos instrumentais. Compôs músicas para o teatro de revista e para o carnaval. Gravou discos, regeu e realizou arranjos para orquestra de rádio. Dentre os conjuntos formados por Octavio Dutra, Souza destaca: o Bando do Octávio, formado no período 1900-09; o famoso grupo Terror dos Facões, formado na década de 10 do século XX; o cordão carnavalesco Os Batutas, formado na década de 20 do século passado; e a Orquestra da Guarda Velha, formado entre o final dos anos 20 e década de 30. Para Souza, o Maestro Octavio Dutra foi um dos primeiros cultores, na Cidade Porto Alegre, do choro, gênero musical surgido, principalmente, através da atuação do seu conjunto Terror dos Facões, no qual Arnaldo Dutra tocava cavaquinho (SOUZA, Márcio de. **Mágoas de violão: mediações culturais na música de Octávio Dutra**. Porto Alegre: PUC, 2010. Tese (Doutorado em História) – PUC-RS).

<sup>252</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 06 fev. 1921. p.2.O EXEMPLO, Porto Alegre, 05 fev. 1928. p.2.

<sup>253</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 02 mar. 1916. p.1.

<sup>254</sup> O EXEMPLO, 02 mar. 1916. p. 1.

diferentes instituições culturais. A amadora Maria José de Oliveira, por exemplo, também integrou as diretorias destes dois grupos teatrais.

O desenrolar destas circulações e redes de proximidade pode se tornar uma atividade infundável. Para não se estender, será destacado apenas mais um grupo teatral. A Sociedade Dramática Euterpe Club foi fundada em 1917 e congregava diferentes artistas nos festivais literos-musicais que realizava. Assim como o Grêmio José do Patrocínio fez em seu início, a Euterpe também estabeleciam uma espécie de convênio com a Sociedade Floresta Aurora que emprestava o salão de sua sede social para a realização destes festivais, em troca recebia algumas apresentações onde a renda era revertida aos seus próprios cofres.<sup>255</sup> As apresentações do Euterpe Club articulava encenações cênicas e apresentações de números musicais. Sua composição era bastante variada. Fazia parte o Grêmio Dramático Carlos Gomes destinados a apresentação teatral e diversos outros artistas para apresentação de peças musicais e monólogos. Dentre alguns dos integrantes destacamos Flavio de Campos, que também participou da diretoria do G. D. Arthur Rocha, e Januário de Souza que atuou como cançonetista nestas apresentações.



Figura 7: Arnaldo Dutra.

FONTES: O EXEMPLO, Porto Alegre, 31 de jul. 1927



Figura 8: Januário José de Souza.

---

<sup>255</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 nov. 1917. p. 1.

Estes músicos, assim como outros integrantes destes diferentes clubes sociais vinculados a atividades culturais, também participavam de outras agremiações concomitantemente, sejam elas beneficentes, sejam recreativas, instrutivas e profissionais. Assim como Arnaldo Dutra, Januário José de Souza teve grande participação em diversos clubes sociais afrodescendentes ao longo desse período. Foi um dos fundadores e o primeiro Presidente da Sociedade Dançante Smart Club Porto-Alegrense em 1910.<sup>256</sup> Em 1918, fundou, ao lado de outros amigos que integravam a Sociedade Dramática Euterpe Club, o Grupo dos Cinco, uma associação esportiva e recreativa cuja escopo principal era realizar excursões pelo interior do Estado.<sup>257</sup> Também era integrante do Club Instructivo e Recreativo Sete de Dezembro em 1919<sup>258</sup> (mesmo clube em que participou como ator dramático, em 1909) e compôs diretorias da veterana Sociedade Floresta Aurora (em 1921, integrava sua diretoria na Comissão de Contas e, no ano seguinte, fazia parte da mesma na função de Diretor dessa entidade)<sup>259</sup>. Ainda esse perfilado fazia parte do jornal **O Exemplo**, como Arnaldo Dutra, sendo seu Secretário em 1923.<sup>260</sup> Em 1918, participou da criação de uma sociedade anônima, o Grupo Mantenedor, para garantir a permanência da publicação e da circulação do mesmo jornal.<sup>261</sup> Tanto o Grêmio José do Patrocínio como o Euterpe Club, tiveram entre seus integrantes diversos articulistas e colaboradores do jornal **O Exemplo**. Inclusive, estes corpos cênicos tiveram sua sede provisória localizada na própria redação do citado periódico.<sup>262</sup>

As atividades privadas destes clubes, por sua vez, a música não era desempenhada exclusivamente pelas bandas de música ou grupos de teatros mencionados. Diversos outros músicos estiveram presentes nos eventos promovidos por variados clubes sociais, tais como saraus, piqueniques, bailes, comemorações diversas, entre outras atividades recorrentes na leitura do jornal **O Exemplo**. Ao mesmo tempo, frente a circulação de diversos músicos entre variados clubes sociais, percebe-se a ampliação de um público interno que estava consumindo o conteúdo musical levado a cabo por esses músicos, bandas musicais e grupos teatrais nos incontáveis bailes, festivais e comemorações desenvolvidos pelos mais distintos clubes sociais afrodescendentes.

---

<sup>256</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 8 abr. 1910. p. 2.

<sup>257</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 31 mar. 1918. p. 2.

<sup>258</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 23 nov. 1919. p. 2.

<sup>259</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 27 fev. 1921. p. 3; O EXEMPLO, Porto Alegre, 2 jan. 1922. p. 5.

<sup>260</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 mar. 1923. p. 3.

<sup>261</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 17 mar. 1918. p. 1.

<sup>262</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 16 dez. 1917. p. 2.

A partir da observação da Banda da Floresta Aurora e da Lyra Oriental, portanto, percebe-se uma rede conectada de associações civis da comunidade afrodescendente e o desenvolvimento de uma sociabilidade que é institucionalizada, isto é, promovida por clubes sociais. No caso desses espaços privados, que apresentavam um recorte étnico em sua composição, essa música estava disponível a um grupo delimitado constituído de sócios e convidados, através das atividades sociais desenvolvidas nas sedes das entidades. Essas, por sua vez, estavam localizadas no espaço urbano, correspondendo a um dos locais onde essa cultura musical estava sendo compartilhada entre a comunidade afrodescendente. A costura que essas bandas promoviam a partir dessa extensa rede de sociabilidade era possível, não apenas por se apresentarem nos mesmos espaços e por dividirem os mesmos públicos, mas, principalmente, por terem uma organização interna — diretoria e associados — que permitia essa mesma conexão e aproximava as associações. Tal articulação permite acompanhar a vida cultural e musical em diferentes contextos e situações protagonizada pelo mesmo grupo de músicos (não só os relacionados às bandas mencionadas, mas também outros próximos a eles, como os vinculados aos grupos teatrais).

Mas, afinal, o que significam esses diversos clubes sociais que estabelecem relações entre si e estão em constante transformação? Essas atividades que envolvem a música estão vinculadas somente ao entretenimento e à sociabilidade? Qual sua função na construção de identidades sociais e de combate ao preconceito?

## **2.2. Entre o baile e a instrução:**

A vida cultural desenvolvida no interior desses clubes negros era um tanto diversa e dinâmica. Essa música e lazer vão atender a diferentes pautas políticas que estavam sendo praticadas, debatidas e disputadas internamente. Inserida nessa ampla rede de associações, a música esteve em grande parte vinculada a variadas atividades de lazer. Ora figurava como complementar aos eventos (como nos bailes e nas comemorações festivas onde atuavam músicos e bandas, atrelados ou não às entidades musicais analisadas), ora se constituía em sua principal atração (como nas apresentações musicais e teatrais que também contavam com a música). Esses músicos, que atuavam em bandas e grupos de teatros, desempenhavam um importante papel na sociabilidade da comunidade afrodescendente, sobretudo os participantes de diversos clubes sociais. Estas atividades de lazer que estão presentes nos clubes sociais, na

qual a música é determinante através dos bailes, saraus, piqueniques entre outros, vão contribuir para a consolidação de identidades coletivas, visto que fomenta as relações de pertencimento e o compartilhamento de signos e condutas variados, a partir de um espaço que apresenta um recorte étnico delimitado.

Flávio Gomes destaca que são os salões alugados (no nosso caso, também as sedes próprias das associações) os espaços de encontro privilegiados e valorizados pela “classe de cor”, ao contrário da rua que parece ser o ambiente do ócio e da falta de referência social. Não quer dizer, em nossa avaliação, que o espaço público deixe de reportar a um local de visibilidade e de interlocuções diversas, porém são nos salões e bailes, conforme Gomes, que valores como “civildade” e “elegância” atestam uma referência ao mesmo tempo racial e cultural.<sup>263</sup>

A preocupação pedagógica com o comportamento da população afrodescendente, principalmente através das atividades de lazer promovidas por meio de seus clubes, era constante no jornal **O Exemplo** durante os primeiros anos de sua circulação. Em suas páginas, estavam presentes as seções **Mexericando** e **Alfinetadas**, onde era cumprida uma espécie de vigilância moral desse comportamento.<sup>264</sup> Não só foram incentivados códigos e formas de condutas pautadas pela educação, pelos bons costumes, pela cortesia, como também foram combatidos procedimentos e modos de vida ancorados na ociosidade, no vício, inclusive citando nominalmente os indivíduos com comportamentos condenáveis. Tais colocações se relacionam com uma ideologia dominante que estigmatizava os setores pobres da população, apresentando, seguidamente, delimitações raciais e classistas nas páginas dos jornais de grande circulação.<sup>265</sup> Por outro lado, não é difícil de imaginar que essa pauta pedagógica avaliando e discutindo formas de comportamento e dando-lhe visibilidade propiciou uma série de conflitos internos. Com poucos meses de atuação, o jornal **O Exemplo** já sofria reações por parte da comunidade afrodescendente frente às críticas comportamentais, principalmente através de sua coluna **Mexericando**. Em abril de 1893, seus redatores lamentaram a reação contrária à referida seção, justificando-a:

<sup>263</sup> GOMES, Flávio. **Negros e política (1888-1937)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 39.

<sup>264</sup> Ver: **O EXEMPLO**, Porto Alegre, 11 dez. 1892. p. 2; **O EXEMPLO**, Porto Alegre, 30 abr. 1893. p. 1-2 e 4.

<sup>265</sup> Para aprofundar o debate sobre esta ideologia dominante e a estigmatização dos grupos populares, ver: MAUCH, Claudia. **Ordem Pública e moralidade: imprensa e policiamento urbano em Porto Alegre na década de 1890**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004; PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Os pobres da Cidade: vida e trabalho (1880-1920)**. Porto Alegre: Ed. da Universidade-UFRGS, 1994; KERSTING, Eduardo. **Negros e a modernidade urbana em Porto Alegre: a colônia africana**. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Dissertação (Mestrado) — PPGHIS-UFRGS; MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

“Quando creamos a secção sob a epígrafe Mexericando, só tivemos em vista apontar pequenos desvios e transgressões originadas por mera irreflexão de quem os praticasse, mas nunca transformal-a em balcão e intrigas, escandalos e maledicências. Nessa secção, em que — rindo — castiga-se os costumes e que alias nos merece um cuidado e desvelo apurados, propugnamos pela moralidade na conducta de pessoas, algumas, levianas; outras, irreflectidas; chamando-as á trihla do bom caminho.”<sup>266</sup>

A presente justificativa respondeu à reação de parte de seus leitores contrária a tal objetivo e que se organizou para boicotar o próprio jornal. Na mesma edição, os redatores anunciaram a decisão de suprimir esta seção, que lhes custaram “a devolução de mais de 500 jornaes”, lamentando que “[...] com a retirada do Mexericando das nossas columnas, alvorotou-se o exercito de namoradores, disposto-se a invadir a fronteira dos corações das jovens”.<sup>267</sup>

Naturalmente, um dos locais de “atuação” dos namoradores eram os bailes promovidos pelos clubes, animados por música. Ao mesmo tempo, era também em meio a danças e comemorações festivas que muitas relações conjugais poderiam ter seu início, assim, levando a cabo a constituição de famílias. É nesse ponto que os redatores do jornal **O Exemplo** direcionavam seus esforços incentivando determinados comportamentos. Era necessário ter boa conduta, estar bem vestido e evitar parceiros com vícios. Tais padrões almejados estavam longe de ser uma contradição ou mecanismo de diluição de identidades negras. Conforme Flavio Gomes, a percepção da diferença entre estes grupos passava igualmente pela elaboração de determinados códigos de comportamento. Para o autor foram eles que, ao mesmo tempo, produziram a diferença e a igualdade entre negros e brancos:

“No plano da diferença, precebe-se o evidente caráter reativo de tais ambientes [clubes sociais]. Mas o que segeria apenas reação não estava isento de elementos de invenção de alternativas e estratégias de sobrevivência. Foi uma constatanse nos jornais a denúncia da existência de ‘preconceito de cor’ em determinados salões e bailes da cidade. Ainda assim, para que a almejada ‘igualdade’ entre negros e brancos fosse conquistada, a diferença muitas vezes teve de ser radicalizada. Ao instituírem-se territórios de lazer análogos aos dos brancos – quanto aos códigos de conduta e símbolos de status conquistado (no vestuário e na linguagem sobretudo) – contudo exclusivamente frequentados por negros, diminuiu-se o percurso em direção à ‘igualdade’. Seria demasiado simplista supor, como fez Roger Bastide, que a imitação de tais hábitos culturais ‘embranquecedores’ representasse uma contradição ou um impedimento para a afirmação de uma ‘consciência racial’, ao se tornar ‘um obstáculo para a ascensão social do negro’.”<sup>268</sup>

Portanto, tratava-se também de posturas reativas à ideologia dominante, que desqualificava os descendentes de africanos da capacidade dessa constituição. Um pouco

<sup>266</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 30 abr. 1893. p. 1.

<sup>267</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 30 abr. 1893. p. 4.

<sup>268</sup> GOMES, Flávio. Op. Cit. p. 38,39

desta dimensão reivindicatória e fortalecedora de uma identidade étnica pode ser observada na defesa que redatores do jornal **O Exemplo** realizava em prol dos clubes e dos bailes. Em 1902, por exemplo, este periódico iniciou uma campanha contra uma medida tomada pela municipalidade que determinava a taxaço de impostos e autorizaço para realizarem bailes em seus clubes e residências, restringindo, conforme denunciou o articulista, possibilidades de confraternizaço e congregaço da comunidade afrodescendente. Duas situaço incentivaram tal iniciativa. A primeira refere-se à necessidade da Sociedade Floresta Aurora, “uma das mais antigas nesta capital, que por seu viver é digna de todo o conceito”, que, conforme o articulista, mesmo tendo sua sede social voltada unicamente para as suas diversões não a alugando nem para bailes públicos ou para reuniões e bailes de outras sociedades, era “forçada a pagar o imposto como se fora um salão de aluguel”. Já a segunda se reporta ao fato que alguns bailes realizados em “casa de famílias dos nossos” no 2º distrito policial terem sido perturbados pela presença de agentes municipais que exigiam ou a certidão de casamento do dono da casa ou a licença do subintendente para realizarem tais atividades. Frente à limitaço de suas sociabilidades por meio de medidas administrativas, o redator do jornal conclui e reivindica:

“A Floresta Aurora paga tal impostos pelo mesmo motivo que os negros não podem dar bailes em sua casa sem exibirem a certidão de casamento ou licença do subintendente: porque ensinaram a ignorância enfatuada que os negros não tem família e não constituem sociedade. Por isso tudo não podemos crer que as victimas destes males não auxiliem a nossa obra quando vimos para dizer: O negro tem família! O negro constitue sociedade e é um dever respeitá-las!”<sup>269</sup>

Avaliando a necessidade de apresentaço de certidão de casamento no momento de realizaço de algum baile numa residência de uma família negra o articulista argumenta que “os nossos não são homens animais, como muito os querem, contentando-se simplesmente com as funcço meramente animaes, com os prazeres materiaes da alimetaço, da reproduço da espécie, etc.”. Estes, conforme articulista, “necessitam e buscam avidamente o pão intelectual, a par do gozo dos sentidos: são homens como os dictos superiores”. Os redatores estavam dialogando com a intelectualidade local que por meio de discursos pretensamente “científicos” procuravam fundamentar a inferioridade dos negros, compreendendo as diferenças étnicas e sociais por meio de um determinismo biológico. Neste ponto, a defesa dos clubes e dos bailes era preocupação de primeira ordem, mesmo que em diversos outros momentos estes clubes tenham suas finalidades e atividades criticadas pelos mesmos redatores.

<sup>269</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 nov. 1902. p.2.

Em seus primeiros anos de existência, o jornal **O Exemplo** dedicou grande atenção à moralização dos costumes e ao fortalecimento de sua vida associativa, que estavam relacionadas. A seção **Mexericando** pode ter terminado em 1893, mas o empenho pedagógico em torno das condutas e comportamentos não, assim como seus resultantes conflitos internos. Tanto é que o jornal encerrou suas atividades em 1897, frente ao distanciamento entre os objetivos dos redatores e a recepção de seus leitores.<sup>270</sup> Estas funções pedagógicas promovidas não estavam apenas restritas à formação de núcleos familiares estáveis ou à condenação de vícios, elas se inseriam em um amplo projeto político de construção da jovem República, onde os redatores buscavam orientar a comunidade afrodescendente para um papel de proeminência nessa elaboração:

“Por Despedida

Com o presente numero cessa sua existencia O Exemplo, do qual foi o mais humilde dos collaboradores. E assim também cessam os nossos esforços, empregados inutilmente durante o longo periodo de quatro annos, para que fossem respeitados os direitos de uma porção de individuos que não soube ou não quiz corresponder-nos.

Ao retirarmo-nos da liça levamos o consolo de que soubemos cumprir o nosso dever. Na actualidade, dominador o homem republicano, que abre campo vasto para a realisação de todas as aspirações populares, nenhuma classe, por mais mediocre que seja, deve ser estacionaria, por isso é que por meio da imprensa queriamos não só estimular aos nossos congeneres a instruirem-se, para assim terem a sua parcella de esforços na reconstrução da grande Patria Brasileira, como fez bem attestar aos nosso concidadãos que entre nós também ha quem tenha (talento) e saiba cultiva-lo. Este nosso tentamento foi, porém frustado devido á repulsa d'aquelles mesmos que deviam ampara-lo, d'aquelles mesmos que deviam ter pel'O Exemplo um culto fervoroso, porque as idéas por este pregadas deviam ser também as deles.”<sup>271</sup>

Inseridos nesse objetivo de participar politicamente na congregação da comunidade afrodescendente, o jornal **O Exemplo** retornou à suas atividades em 1902, fomentando o incentivo à instrução e à defesa de seus clubes sociais. Embora o comportamento continue a corresponder a uma importante pauta política em suas páginas, a função social dos clubes tornou-se cada vez mais discutida. Em 1904, foi publicado, ao longo de diversas edições do jornal, um estudo sobre as associações da comunidade afrodescendente.<sup>272</sup> Nesse ponto, era condenada a importância demasiada das entidades civis nos divertimentos, principalmente através dos bailes e festejos (incluindo as de maior destaque e próximas aos redatores, como a própria Sociedade Floresta Aurora), em detrimento das atividades instrutivas, que era o principal mecanismo de mobilidade social defendida por esse grupo ligado ao jornal **O Exemplo**. Nessa ocasião, os redatores propuseram a criação da **Liga das Associações dos**

<sup>270</sup> Ver a edição de **O Exemplo** de 21 jan. 1897, onde são realizadas diversas considerações sobre o encerramento de suas atividades.

<sup>271</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 21 jan. 1897. p. 2.

<sup>272</sup> Esse estudo foi publicado em diversas edições (semanais), entre 29 de maio e 21 de agosto de 1904.

**Homens de Cor do Rio Grande no Sul** voltada para a defesa dos afrodescendentes criando espaços de proteção e instrução.<sup>273</sup> Tal medida visava reunir os diferentes clubes sociais sem que esses precisassem modificar seus estatutos e objetivos. Em outras palavras, não iria interferir na realização de bailes e demais diversões.

Na oposição entre o baile e o festejo, de um lado, e a instrução, de outro, a música desempenhava uma função essencial e era vista de modo contraditório. Afinal, os sócios e os convidados que iam ao baile não poderiam dançar e se divertir sem música, e, conseqüentemente, esses eram animados através das bandas musicais. Por um lado, estas atividades de lazer foram seguidamente questionadas pelos redatores na primeira década do século XX, principalmente através de seus bailes e festejos populares, muito embora soubessem que esta vida social era importante para as relações de proximidade dos participantes destes clubes e que tencioná-las resultaria em conflitos internos. Por outro lado, percebe-se que esses articulistas também faziam uso estratégico da atividade musical, utilizando-a para efetivar sua principal pauta política de mobilidade social, no caso, a instrução. Nesse ponto, a música, que, indiretamente, era vista como entrave, também era amplamente usada de forma estratégica por esse grupo letrado e por algumas associações civis.

Podem-se citar os grupos teatrais formados no interior das associações afrodescendentes, para mostrar como as atividades artísticas eram estrategicamente utilizadas no incentivo à instrução. Formados, em grande parte, a partir da primeira década do século XX, suas apresentações artísticas portavam propostas políticas bem definidas. Se a fundação desse corpo cênico estava destinada a propiciar a apreciação da arte dramática no seu “meio social”, demonstrando tanto uma grande articulação entre diferentes entidades sociais de Porto Alegre — a Sociedade Floresta Aurora, o jornal **O Exemplo** e o próprio grupo teatral — como na criação de auxílio mútuo a instituições e pessoas em necessidade, observa-se que suas finalidades iam além da apreciação artística, direcionando-se, progressivamente, para criação de mecanismos de instrução para o público dessas apresentações.

Em 1909, portanto, após um ano de sua fundação, o Grêmio José do Patrocínio foi reorganizado, cabendo a formação de uma comissão para elaborar novos estatutos e regulamento do corpo cênico, composta por Luiz Rodrigues de Souza, Henrique Augusto Martins e Arnaldo Dutra.<sup>274</sup> Após a reforma nos Estatutos, o Grêmio José do Patrocínio

---

<sup>273</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre. 24 jul. 1904. p.1.

<sup>274</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 28 set. 1909. p. 2. Antes localizada na redação do jornal **O Exemplo**, essa agremiação passou a se localizar na residência de Leopoldino Ribeiro Álvares, que, fora ser colaborador de **O**

passou a realizar conferências e palestras, seguidas de apresentações artísticas que englobavam declamação de poesias e monólogos. A entrada era gratuita e também eram encaminhados convites para diferentes associações civis negras para comparecerem às atividades evidenciando sua preocupação em divulgar a importância da instrução.<sup>275</sup> A partir da reorganização do Grêmio José do Patrocínio, realizada em 1909, o foco de suas atividades, portanto, passou a ser a instrução, ficando as apresentações artísticas como eventos complementares às palestras.

Essas atividades artísticas tinham como “pano de fundo” proporcionar a instrução, tanto que o grupo começou atuando como um corpo cênico e alterou seus estatutos visando realizações de conferências e palestras, tornando-se, por fim, um Centro Cívico na década de 20. Nesse momento, quando se tornou centro cívico, a estratégia de articular manifestações artísticas com mecanismos de instrução continuou prevalecendo. Por exemplo, em novembro de 1921, esse centro organizou, na sede da Floresta Aurora, a “Festa do Livro”, destinada à inauguração de uma biblioteca e à instalação de um grupo de estudos sociais. A atividade contou com uma “aplaudida conferencia sobre assumpto de ordem social” e com a apresentação da Banda Lyra Oriental, sob a direção do Maestro José André Gonçalves, que executaram escolhidas peças musicais.<sup>276</sup>

Por outro lado, os objetivos elencados pelo Grêmio José do Patrocínio visando mecanismos de instrução não eram desempenhados por seus integrantes somente através desta instituição. Em fevereiro de 1910, pouco depois de Leopoldino Ribeiro Álvares realizar uma conferência tendo como tema A Mulher, um “grupo de senhoritas e senhoras constituídas numa grande comissão, dirigirão um apello a todas as nossas associações, no sentido de cada uma delas estabelecer aulas nocturnas e a criação de bibliothecas instruticas, paras as associadas e seus filhos.”<sup>277</sup> Os trabalhos iniciais desta nova associação, realizados no salão da Sociedade Instrução Familiar, contaram com a colaboração de diversos integrantes do Grêmio José do Patrocínio, que, por sua vez, também eram integrantes do jornal **O Exemplo**.

As atividades artísticas eram uma ferramenta que visava à aproximação com outros clubes negros e que eram utilizadas estrategicamente, incentivando a instrução através da criação de formas alternativas de ensino, no caso, conferências literárias e criação de aulas e bibliotecas. Se, através da atuação do Grêmio José do Patrocínio, foi possível perceber como

---

**Exemplo**, era orador desse corpo cênico, mesma ocupação que desempenhou nas bandas musicais Lyra Oriental e Lyra Florestina, conforme demonstrou-se anteriormente.

<sup>275</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 13 fev. 1910. p. 2..

<sup>276</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 20 nov. 1921. p. 2.

<sup>277</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 06 fev. 1910. p.2.

diversos indivíduos vinculados ao jornal **O Exemplo** apropriaram-se das atividades artísticas como pano de fundo para a elaboração de mecanismos de instrução, pode-se observar ainda como esses mesmos sujeitos vincularam sua campanha da instrução a atividades desenvolvidas por outros clubes sociais.

Em 1917, a Sociedade Floresta Aurora criou um sarau mensal, denominado **Hora Musical**, onde se articulavam atividades musicais com as literárias, tais como conferências, recitações de monólogos e declamações. A iniciativa levada a cabo pela associação foi prontamente elogiada pelos redatores do jornal **O Exemplo**, ressaltando o aspecto instrutivo direcionado para os integrantes desta associação afrodescendente:

A distinta sociedade Floresta Aurora, decana de suas congêneres, vae crear um sarau mensal intitulado Hora Musical, para instrucção e deleite de seus associados. [...] Essa feliz idéia da Floresta Aurora merece de nossa parte os mais francos elogios, dados os fins altamente instrutivos que ella veiu desempenhar no nosso meio social. É com verdadeiro prazer que noticiamos essa brilhante iniciativa e ao mesmo tempo felicitamos os seus promotores.<sup>278</sup>

Nesse mesmo ano, a Sociedade Musical Carlos Gomes<sup>279</sup> reorganizou-se e passou a lecionar música também. O nome do espaço destinado ao ensino da música variava entre Instituto Popular de Música e Instituto Musical Carlos Gomes, no entanto, apresentavam o mesmo endereço do prédio de aulas.<sup>280</sup>Essas duas situações envolvendo o ensino da música realizado por associações civis incentivaram os redatores do jornal **O Exemplo** a realizarem, na sequência, uma longa abordagem sobre os usos e significados da atividade musical. A **Hora Musical** promovida pela Sociedade Floresta Aurora apresentava “[...] o vantajoso fim de instruir, da melhor maneira possível, os seus associados”, ao passo que o Grêmio Musical Carlos Gomes realizou a abertura de cursos noturnos de música, que, conseqüentemente, facilitariam o acesso a cidadãos que trabalhassem ao longo do dia. Dessa forma, foi ressaltada no jornal a iniciativa dessas duas agremiações voltadas ao ensino da arte musical, incentivando, assim, a instrução de indivíduos, ou, nas palavras do jornal, “A iniciativa dessas duas sociedades visando a instrucção daquelles que ainda dormem nas trevas da ignorância, vem preencher lacunas de máxima necessidade na educação rudimentar do povo”<sup>281</sup>.

<sup>278</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 fev. 1917. p. 2.

<sup>279</sup> Abordaremos essa sociedade musical no Capítulo 3.

<sup>280</sup> Em O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 ago. 1917. p. 2, encontra-se o anúncio: “Instituto Musical Carlos Gomes (Popular) – Direcção: maestros Martins e Poggetti. Curso de piano: 10\$000; de violino e demais instrumentos de cordas e metal 8\$000, dando direito a 2 aulas theoricas e 2 praticas por semana, ou sejam ao mez 16 lições, Das 19 as 21 ½ horas funcionam os cursos nocturnos. Sede provisória: rua Gel. João Manoel (Clara) 61-B”.

<sup>281</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 4 mar. 1917. p. 1.

Para esses redatores, a educação musical encerrava um estímulo de incremento à instrução primária e, até mesmo, à secundária, visto que a música “[...] desperta no aluno o interesse de desvendar a maravilha dos seus mysterios”<sup>282</sup>. No primeiro momento, as considerações salientam que é impossível dedicar-se a esse estudo, desconhecendo os princípios rudimentares da leitura, ponderando que apenas “[...] sabendo-se o A B C’ se pode estudar música”. Porém, na interpretação do articulista, por imposição da música, é criada a necessidade de o indivíduo aperfeiçoar esse simples conhecimento (ABC) até a leitura corrente de qualquer trecho literário, observando que:

Si revelar engenho de compositor e quizer se aprofundar nos estudos mais difficeis, surgira com elles a necessidade de manusear a litteratura de cada phase musical e estudar os usos e costumes de cada epocha que actuou na concepção desta ou daquela composição. A musica tem como a litteratura phases, estylos; é asentimentalmente objetiva porque na variação, maneira de se manifestar, é que encerra a magia de agradar a todos.<sup>283</sup>

Ao longo dessas considerações, percebe-se como a música necessita de instrução e é sua motivadora: a partir das “sensibilidades” geradas pela música, por seus compositores, pela curiosidade em saber a história dos instrumentos, pela necessidade de se conhecerem compositores notáveis das escolas italiana, alemã e francesa e até compositores como “o inesquecível [Carlos] Gomes em nossa Pátria”. Após exporem sua interpretação sobre como o ensino da música articula-se com incentivo a uma instrução mais ampla, a partir dessas iniciativas levadas a cabo por instituições civis, concluem os redatores: “Na convicção de que a musica incentivara a instrucção dos associados do Carlos Gomes e Floresta Aurora, conforme nossa maneira acima exposta de estudar a musica, esperamos muito breve vel-as, sob o disfarce do agradável, ministrar instrucção a quantos a desejarem.”<sup>284</sup>

As atividades protagonizadas por outras associações motivaram **O Exemplo** na abordagem do tema, que, por sua vez, observava como um caminho “agradável” à instrução. Os redatores do jornal **O Exemplo**, ao lado de algumas bandas e clubes afrodescendentes que se está acompanhando, buscavam propiciar formas e incentivo à instrução, tanto através do Grêmio José do Patrocínio, que realizava conferências ao lado das apresentações teatrais e musicais, como na criação de aulas musicais. Frente a esse debate que, seguidamente, opunha as diversões (onde a música exerce um papel fundamental) à instrução, é possível perceber diversas iniciativas que procuravam associar as atividades musicais com estratégias de

---

<sup>282</sup> Idem.

<sup>283</sup> Idem.

<sup>284</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 4 mar. 1917. p. 1.

ensino.<sup>285</sup> Essas eram desempenhadas tanto pelos redatores do jornal **O Exemplo** (através da própria folha ou na presença de seus redatores em grupos teatrais ou musicais) como pelas associações civis afrodescendentes, recebendo prontamente o apoio e a divulgação desses redatores.

### 2.3. Entre comemorações e mobilizações:

Inserida nesse amplo rol de atividades sociais promovidas por diversas associações afrodescendentes, a música também estava vinculada a um processo mais amplo de construção de identidades. Para tanto, entrecruzavam-se vários significados relacionados à valorização de acontecimentos políticos importantes para a conquista da liberdade, fornecendo não só referências vinculadas ao devir da comunidade afrodescendente, mas também demarcando sua participação em pautas políticas mais abrangentes. Priorizaremos as comemorações de datas cívicas, por acionarem determinados valores e significados relacionados à construção do caráter nacional e à noção de cidadania, que correspondem a projetos cívicos promovidos por esses clubes sociais.

Dentre algumas datas comemorativas celebradas pela comunidade afrodescendente, têm destaque as relacionadas com a emancipação da escravatura, principalmente a Lei do Ventre Livre, assinada, em 28 de setembro de 1871, pelo Visconde de Rio Branco, e a Lei Áurea, assinada, em 13 de maio de 1888, pela Princesa Isabel. Enquanto a primeira garantiu a liberdade aos descendentes dos escravos, a segunda extinguiu a escravidão no Brasil. As celebrações em torno de outras datas cívicas, principalmente a relacionada à Independência do Brasil, no dia 7 de setembro, também eram largamente festejadas por distintas associações afrodescendentes.

Maria Angélica Zubaran<sup>286</sup>, ao investigar as comemorações da liberdade em Porto Alegre – 28 de Setembro (Lei do Ventre Livre) e 13 de Maio (Lei Áurea) – através do jornal **O Exemplo**, destaca que os redatores realizaram diferentes apropriações das ‘datas abolicionistas’ para a reescrita e a reinvenção da história negra, para narrar significados às

<sup>285</sup> Para aprofundar as estratégias de ensino capitaneada por associações afrodescendentes em Porto Alegre, ver: PEREIRA, Lúcia Regina Brito Pereira. **Cultura e Afro-descendência: Organizações Negras e suas estratégias educacionais em Porto Alegre (1872-2002)**. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em História da PUCRS, 2008.

<sup>286</sup> ZUBARAN, Maria Angélica. Comemorações da liberdade: lugares de memórias negras diaspóricas. **Anos 90: Revista de Programa de Pós-Graduação em História/UFRGS/IFCH/Programa de Pós-Graduação em História (PPGH)**, v. 15, n. 27, Porto Alegre, jul. 2008.

memórias comuns da escravidão e da abolição. Para os letrados ligados ao jornal **O Exemplo**, as referidas datas eram momentos propícios para discutir direitos sociais a princípio garantidos pela liberdade e pela República. Ao longo do ano, suas páginas estavam repletas de notícias sobre a vida social da comunidade afrodescendente, mas, ao mesmo tempo, ofereciam espaço alternativo em relação à estigmatização propagada pela ideologia dominante, no qual, realizavam denúncias de casos de preconceito e discriminação racial, divulgação de iniciativas visando à instrução e relatos sobre as difíceis condições de vida, trabalho e moradia dos grupos populares. Essas datas cívicas e étnicas eram momentos cruciais de comemoração e questionamento dos direitos de cidadania. Tais asserções podem ser demonstradas nos trechos a seguir.

28 de Setembro

Dia 28 do corrente passa-se o 46º anniversario da data da promulgação da áurea lei, chamada do “ventre livre”, que assegurou aos descendentes dos escravos o direito sacrosanto da liberdade e que foi, sem duvida, a percussora da lei de 13 de Maio que, extinguiu, de vez a negreganda escravatura no território brasileiro. Foi paladino abnegado e incoteste dessa cruzada santa o inolvidável Visconde do Rio Branco. Próximo numero escreveremos algo sobre a grandiosa data e publicaremos vários artigos de collaboração referentes á mesma, o que ora não fazemos, por nos terem chagado as mãos tardiamente.<sup>287</sup>

Às vezes

O passar dos tempos nos traz o esquecimento as datas que o calendário nos indica, como as conductoras dos feitos que há alguns annos gravaram, nas paginas de nossa historia, o marco assignalador do nosso futuros desenvolvimento espirital.

Assim, por exemplo, o grande 13 de maio, que houtem vimos passar, como o 21 de abril e outros grandes dias, constou, unicamente, de uma ou outra commemoração, por parte dáquelles que, como eu, concorrem com o seu obulo intelectual, em prol da igualdade dos cidadãos.<sup>288</sup>

Se os redatores do jornal **O Exemplo** expressavam, em suas páginas, diversas considerações em torno dessas datas emancipatórias — ora festejando o final do escravismo, ora reivindicando melhores condições de vida, mobilidade social e o combate ao preconceito e a discriminação racial —, eles também utilizavam as atividades artísticas para difundirem a importância dos dias 13 de maio e 28 de setembro. Por exemplo, o Grêmio Dramático Arthur Rocha<sup>289</sup> realizou, em 1916, na sede da Sociedade Floresta Aurora, um festival em comemoração à data de 28 de setembro. Arnaldo Dutra, que era o Presidente desse grêmio,

<sup>287</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 23 set. 1917. p. 1.

<sup>288</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 maio 1919. p. 2.

<sup>289</sup> Esse grupo teatral era formado por diversos integrantes que já haviam participado do Grêmio José do Patrocínio, portanto, contando com diversos articulistas do jornal **O Exemplo**. Sua presença nesse periódico foi curta e figura apenas no ano de 1916. Tal atuação permite que se suspeite que o grupo foi formado especificamente para demarcar a visibilidade desse teatrólogo afrodescendente e das datas comemorativas relacionadas ao processo de emancipação escrava, principalmente a partir de outros espaços que não eram os dos clubes afrodescendentes. Sua primeira apresentação foi realizada no Theatro São Pedro, justamente para comemorar o dia 13 de maio. Ver: O EXEMPLO, Porto Alegre, 2 abr. 1916. p. 1.

além de ser, nesse momento, Diretor do jornal **O Imparcial** e colaborador de **O Exemplo**, realizou um discurso sobre a data festejada, seguido por diversas apresentações artísticas, não apenas encenações teatrais, mas também musicais.<sup>290</sup>

Embora diversos articulistas e redatores ligados ao jornal **O Exemplo**, e atuantes principalmente nos grupos teatrais, tenham sido protagonistas de diversas campanhas e iniciativas sociais vinculadas às datas emancipatórias, outros grupos também atuaram ativamente, elaborando mecanismos de auxílio ao próximo. Por exemplo, a construção do **Azylo 13 de Maio** demonstra tanto a vinculação de outros sujeitos nessas lutas como a importância da música para a efetivação dessas iniciativas. Essa instituição tinha como Diretor Honório Porto, Maestro da Banda da Floresta Aurora, e como Tesoureiro Leopoldino Ribeiro Álvares, que participou, como orador, das bandas de música da Lyra Florestina e da Lyra Oriental. Para ajudar na viabilização da construção desse asilo, foi organizada, em 1910, uma “festa musical” nos salões da Sociedade Floresta Aurora, em proveito do fundo de reserva dessa instituição.<sup>291</sup> O festejo foi realizado no dia 13 de maio, “em homenagem à áurea lei que libertou os brasileiros escravizados”, mesmo dia em que foi lançada a pedra fundamental do Asylo 13 de Maio.<sup>292</sup> A iniciativa também mobilizou outros clubes sociais, para angariar fundos e viabilizar essa importante instituição. Em julho de 1910, foi fundada, com um baile, a Sociedade Camponesas Morenas, onde, no decorrer da festa, realizou-se uma coleta de doações destinadas à referida instituição.<sup>293</sup> Também foi efetivada uma campanha denominada **Acção de Caridade**, organizada pelo Diretor da instituição Honório Porto e divulgada em diversos jornais de Porto Alegre, visando adquirir fundos por meio de um sorteio para a construção do prédio.<sup>294</sup>

Essas datas cívicas corresponderam não apenas ao processo de emancipação da escravidão, realizada de maneira protelatória pelas elites, mas também a um momento de organização dessa comunidade afrodescendente entre do final do século XIX às primeiras décadas do século XX. Muitas dessas associações articularam-se justamente nessas datas, ou reservavam-nas para realizar alguma iniciativa de destaque. Por exemplo, o cordão dos Demônios Carnavalescos, na data de 13 de maio de 1917, decidiu fundar a Sociedade União Recreio das Rosas, com o “intuito de estreitar mais as relações de amizade entre seus associados”. A fundação do clube ocorreu em 17 de junho, embora tenha sido planejado no

<sup>290</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 8 out. 1916. p. 3.

<sup>291</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 16 jan. 1910. p. 2.

<sup>292</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 13 maio 1910. p. 2.

<sup>293</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 3 jul 1910. p. 2.

<sup>294</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 set. 1910. p. 1.

dia 13 de maio.<sup>295</sup> Já a Sociedade Beneficente Estrella Porto Alegrense organizou um grupo dramático em 1925, que realizaria sua estreia no dia 13 de maio, com a peça intitulada **A Liberdade**, de autoria de um dos seus sócios.<sup>296</sup> A Sociedade Beneficente Aliança Democrata, por sua vez, foi fundada no dia 28 de setembro de 1925 e costuma comemorar duplamente essa data, ou seja, o seu aniversário e a Lei do Ventre Livre.<sup>297</sup> Outra associação composta por afrodescendentes que atuou em Porto Alegre nessas primeiras décadas do século XX foi o Grupo Ariopa, localizado na região conhecida como Ilhota (onde nasceu Lupicínio Rodrigues). Esse grupo fundou uma escola de música denominada 28 de Setembro.<sup>298</sup> Foi também no dia 28 de setembro que Porto Alegre assistiu à fundação de um novo jornal da imprensa negra, denominado **Cruzeiro do Sul** — “órgão de defesa dos interesses sociais”. Essa folha abriu sua primeira edição com um “clichê” (retrato) do Visconde do Rio Branco, trazendo diversos artigos alusivos à referida data, sendo, prontamente, bem recebida pelos redatores de **O Exemplo**:

Cruzeiro do Sul vem cerrar fileira ao lado daquelles que, como nós, combatemos o preconceito de raças, disso sendo prova este tópico do seu artigo programma: "Teremos por mira, o combate ao preconceito de raças, essa cizania que ainda permanece no espirito de muita gente, como uma fogueira ainda não de todo extincta; e a diffusão do ensino que se faz sentir do sul ao norte da nossa cara patria, concitando a mocidade a volver as vistas ás escolas, onde se educa e se apprende a amar a patria, a familia, a sociedade e a si mesmo"<sup>299</sup>

Em suma, principalmente os dias 13 de maio, 28 de setembro e 7 de setembro eram, largamente, comemorados por diferentes associações afrodescendentes, sejam elas beneficentes, sejam instrutivas, recreativas, religiosas, teatrais ou jornais. Algumas, inclusive, carregavam uma data em sua denominação, como a Sociedade Instructiva 7 de Setembro, que, na ocasião dessa data, realizava uma dupla comemoração (no caso, à própria entidade e à Independência do Brasil).<sup>300</sup> A já conhecida Sociedade Musical Lyra Oriental, tornou-se oficial um dia após a data da Independência do Brasil. Assim como a Sociedade Instructiva 7 de Setembro, a Lyra Oriental também festejava seu aniversário conjuntamente com a Independência do Brasil. Já a Sociedade 13 de Maio, como é de se esperar, também comemorava essa data, “dia faustoso para nossa pátria”, com suntuosos bailes e sessões solenes, como as que ocorreram no salão da Sociedade Beneficente Brasileira União em

<sup>295</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 20 maio 1917. p. 2.

<sup>296</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 15 fev. 1925. p. 3.

<sup>297</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 set. 1927. p. 3.

<sup>298</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 27 jul. 1924. p. 2.

<sup>299</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 3 dez. 1926. p. 2.

<sup>300</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 set. 1910. p. 2.

1910.<sup>301</sup> Por sua vez, a Sociedade Religiosa e Beneficente Africana realizou um festival comemorativo à data de 13 de maio em 1926, organizado para três dias. Na programação, estavam previstos chá e quermesse beneficente, a presença de uma orquestra, sessão cívica e um grande baile a cargo da Jazz-Band Cruzeiro.<sup>302</sup>

Não há dúvidas de que essas datas auxiliavam na articulação dessas associações negras, sejam elas destinadas a fomentar as relações de proximidade de seus sócios, sejam dedicadas a estabelecer reivindicações políticas ou denúncias de casos de preconceito, ou mesmo utilizando as atividades artísticas na conscientização e na problematização das datas em questão (como na peça intitulada **A Liberdade**). Vale lembrar também que foi em uma destas datas – 28 de setembro – que localizamos a antiga Banda Municipal participando das comemorações promovidas pela Sociedade Floresta Aurora em 1920, seguindo formato bastante semelhante: apresentações musicais e teatrais, conferências e discursos sobre os significados desta data e baile festivo.

Atreladas a essas datas cívicas, estão personalidades políticas que eram referenciadas. São variados clubes sociais afrodescendentes, com distintas finalidades, que, em suas denominações, homenagearam políticos ligados às assinaturas das leis emancipatórias, assim como “homens de cor” com destacada atuação política e social. Ao investigar as comemorações da liberdade em Porto Alegre, através do jornal **O Exemplo**, Maria Angélica Zubaran destaca que a construção de um panteão de ilustres afro-brasileiros era mais uma forma de construir uma identidade coletiva negra no pós-abolição, produzindo modelos com o qual a comunidade afrodescendente poderia identificar-se. Nas celebrações da liberdade, nomes como os de José do Patrocínio, Luiz Gama, André Rebouças, Marcílio Dias, João da Cruz e Souza, Henrique Dias, João Candido, dentre outros, foram seguidamente mencionados pelas lideranças negras nessas atividades sociais.<sup>303</sup>

Os significados de ilustres “homens de cor”, protagonistas da vida política brasileira, eram retomados seguidamente pelos redatores do jornal **O Exemplo** frente aos diversos casos de preconceito e discriminação racial. Basta lembrar-se do caso do **Jacobinismo Musical (1928)**, quando uma série de “homens de cor” foram elencados para demonstrar o protagonismos dos afrodescendentes nas conquistas civilizatórias do Brasil. As denúncias não se limitavam somente à cidade na qual esses redatores residiam, englobavam acontecimentos em diversas regiões do Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, revelando uma ampla

---

<sup>301</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 22 maio 1910. p. 2.

<sup>302</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 13 maio 1926. p. 5.

<sup>303</sup> ZUBARAN, Maria Angélica. Op. Cit. p. 172.

articulação dessas lideranças afrodescendentes.<sup>304</sup> Por exemplo, em 1910, foi vinculada uma notícia no jornal **O Exemplo** denunciando um caso de recusa, no Rio de Janeiro, de “dois menores de cor preta” para ingressar na Marinha Nacional. Após destacar a indignação e a revolta provocadas por tal iniciativa e condenar esse tipo de seleção, que, na opinião do articulista, não vingaria entre nós, foi destacada a importância de alguns ilustres “homens de cor” frente ao corrente caso discriminatório:

Talvez por não acreditarmos, que a burguezia hypocrita [...] de tudo imitar aos norte-americanos procure querer transplantar para aqui, o mesmo ódio de raça lá em evidencia. Não sabe essa enfatuada burguezia que o Brasil já produziu um Rebolças, um Marcilio Dias, um Cruz e Souza, um José do Patrocínio, e muitos outros, e que não são desconhecidos, os que pela cor de sua epiderme não ficavam a dever a esses dois jovens ora recusados?”<sup>305</sup>

Não restam dúvidas de que, na medida em que as situações de discriminação racial se acentuavam, igualmente suas denúncias ganhavam guarida nas páginas dos periódicos destinados à defesa da comunidade afrodescendente, ao lado de outras iniciativas destinadas a visibilizar uma interpretação positiva de sua presença no Brasil.

A menção a essas personalidades também era estreitamente vinculada às atividades artísticas. Por exemplo, os próprios nomes dos corpos cênicos, o Grêmio José do Patrocínio e o Grêmio Arthur da Rocha, elegem positivamente tanto personalidades afrodescendentes como as datas importantes para a reconstrução de um passado histórico compartilhado. Da mesma forma, são difundidas e consumidas peças teatrais de autoria de teatrólogos afrodescendentes, como no caso de Arthur Rocha.<sup>306</sup> Nesse processo, verifica-se a reafirmação de identidades sociais e culturais assentada em referências positivas contra reativas ao ideário estigmatizante propagado pela bibliografia racial e por parte da grande imprensa local.

Tendo em vista que o objetivo deste subcapítulo reside em localizar a presença da música nessas atividades políticas, tencionando, por vezes, um pertencimento étnico, social e político, inclusive em termos nacionais, focar-se-ão mais detidamente algumas situações ilustrativas que envolveram a figura do Deputado Monteiro Lopes e do Jornalista José do Patrocínio. Esses destacados afro-brasileiros foram homenageados, por exemplo, com

---

<sup>304</sup> Para aprofundar as relações dos redatores e articulistas do jornal **O Exemplo** com outros intelectuais negros no Brasil, ver: SANTOS, José Antônio. **Prisioneiros da História: trajetórias intelectuais na imprensa negra meridional**. Porto Alegre: PUC, 2011. Tese (Doutorado em História) — PUC-RS.

<sup>305</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 1º jan. 1910. p. 1.

<sup>306</sup> Para aprofundar a trajetória e a produção artística deste teatrólogo, ver: SANTOS, Isabel Silveira. **Abram-se as Cortinas: Representações Étnico-Raciais de Negros (as) e Pedagogias Abolicionistas no Teatro de Arthur Rocha**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Luterana do Brasil – ULBRA, 2009.

composições musicais realizadas pelo maestro José André Gonçalves, Diretor da Sociedade Musical Lyra Oriental em 1910 e que, em 1917, ocupava o cargo de Presidente Honorário da Sociedade Musical Lyra Florestina. Em 1909, foi feito “um bellissimo dobrado”, cujo título era em homenagem ao “saudoso nome do grande mestre Jose do Patrocinio”.<sup>307</sup> Aliado à homenagem realizada pelo Maestro José André a antigas personalidades representativas das lutas da comunidade afrodescendente, também foi prestada veneração a outro político em atividade naquele momento, com outro dobrado, o Deputado Monteiro Lopes. Essas duas composições da lavra de José André Gonçalves, que foram executadas pela Sociedade Musical Lyra Oriental, faziam parte das atividades comemorativas da visita do Deputado Monteiro Lopes ao Rio Grande do Sul.<sup>308</sup>

A visita do Deputado Monteiro Lopes, “illustre representante da nação”, mobilizou diferentes setores da comunidade afrodescendente de Porto Alegre. Logo uma comissão foi nomeada para recebê-lo, organizada pela redação do jornal **O Exemplo**, a **Sociedade Dramática José do Patrocínio**, o eminente Coronel Aurélio de Bittencourt (antigo fundador do jornal **O Exemplo**) e mais “amigos e associações”.<sup>309</sup> Foi justamente nessa festividade de recepção ao Deputado Monteiro Lopes que foram executadas as composições do Maestro José André Gonçalves através da Banda Lyra Oriental. Nas palavras dos redatores de **O Exemplo**: “[...] dois bonitos dobrados de sua lavra aos quaes deu o nomes de Jose do Patrocinio e Monteiro Lopes, associando-se dessa forma patriótica as homenagens que o povo de Porto

<sup>307</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 jul. 1909. p. 2.

<sup>308</sup> A Historiadora Carolina Dantas analisou a trajetória desse deputado e problematizou sua vida política. O Deputado Monteiro Lopes nasceu em Recife, no ano de 1867, e faleceu no Rio de Janeiro, aos 43 anos de idade, em 1910. Em 1903, foi eleito e reconhecido como membro do Conselho Municipal do Distrito Federal, destacando-se pela defesa de benefícios para operários. Em 1905, foi eleito deputado federal pela Distrito Federal, porém não foi reconhecido e diplomado, por não estar associado a partidos políticos. Por sua vez, em 1909, candidatou-se novamente para o cargo de deputado federal vinculado ao Partido Republicano Democrata. A sua campanha política, conforme Dantas, foi marcada por forte oposição de diversas revistas e jornais da Capital Federal contrárias à candidatura de Monteiro Lopes. Sendo eleito, teve sua posse ameaçada por tratar-se de um “homem de cor” representando a nação. Em contrapartida, foram organizadas manifestações de apoio, pressionando os chefes políticos locais e nacionais em prol da diplomação de Monteiro Lopes, principalmente através da imprensa e de comícios organizados por associações e lideranças negras do Rio de Janeiro, Pelotas, Santa Maria, Bagé, Porto Alegre, Campinas, São Paulo, Recife, Fortaleza e Salvador. Após ter efetivado sua diplomação como deputado federal, Monteiro Lopes percorreu alguns estados brasileiros em que haviam ocorrido mobilizações a favor de sua posse, chegando a Porto Alegre em julho de 1909, pouco mais de dois meses após empossado. Ver: DANTAS, Carolina Vianna. Manuel da Motta Monteiro Lopes, um deputado negro na I República. **Afro-Ásia**, n. 41, 2010, p. 167-209. Para aprofundar as repercussões da visita de Monteiro Lopes ao Rio Grande do Sul, ver XAVIER, Regina Célia Lima. Raça, classe e cor: Debates em torno da construção de identidades no Rio Grande do Sul no pós-abolição. In: Alexandre Fortes[et al.] (org). **Cruzando fronteiras: novos olhares sobre a história do trabalho**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

<sup>309</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 jul. 1909. p. 2. Dentre a comissão diretora das festas, destaca-se a presença de Leopoldino Ribeiro Álvares, que, posteriormente, manteve relações com as bandas Lyra Oriental e Lyra Florestina, além de alguns grêmios dramáticos em que atuaram diversos colaboradores do jornal **O Exemplo**, como o próprio Grêmio José do Patrocínio.

Alegre levará a efeito no próxima chegada do dr. Monteiro Lopes”.<sup>310</sup> A presença da música nessas atividades estava cumprindo uma dupla função: comemorar a presença de um político afro-brasileiro no alto escalão político do País, com todo o significado que tinha para as lutas cotidianas contra a discriminação e o preconceito étnico-racial por todo o processo acarretado com sua candidatura, eleição, recusa de reconhecimento de sua eleição, mobilizações de apoio à posse e, finalmente, efetivação de Monteiro Lopes como deputado., e, por outro lado, demarcar para a sociedade porto-alegrense essa realização com suas marcantes bandas de música e suas demandas políticas.

Em 1916, foi noticiado que amigos do “inesquecível jornalista” José do Patrocínio tomaram a si o encargo de erigir uma herma comemorando a existência daquele “batalhador da liberdade” na Cidade do Rio de Janeiro.<sup>311</sup> No ano seguinte, diversos setores da comunidade afrodescendente de Porto Alegre estiveram envolvidos com iniciativas em benefício à ereção da herma do “grande patricio” José do Patrocínio, capitaneados pelos redatores do jornal **O Exemplo**. Um grupo de “senhorinhas” pertencentes a variadas sociedades estava encarregado de passar por diversas casas, para angariar auxílios. Foi também organizado um festival artísticos para arrecadar fundos, realizado nos espaçosos salões da Sociedade Floresta Aurora, “gentilmente cedidos para esse fim por sua ilustrada directoria”.<sup>312</sup>

O festival contou, na abertura, com uma conferência literária realizada por Alcides das Chagas Carvalho (ex-Diretor de **O Exemplo**), seguida da representação de uma comédia denominada **Atraz do Genro**, desempenhada pelos amadores do Grêmio Dramático Carlos Gomes, seguida por um extenso ato de variedades. Protagonizando essas atividades artísticas, observa-se a presença de diversos redatores do jornal que organizou o evento, muito dos quais integravam o corpo cênico<sup>313</sup>, e de outros músicos vinculados às bandas de música que foram lembradas anteriormente, assim como de outros clubes negros que desenvolviam relações de proximidade.<sup>314</sup> A orquestra que abriu as diferentes partes do festival artístico era regida pelo Maestro Manoel Bandeira Dias, integrante da Banda da Floresta Aurora. Dentre outros musicistas que compunham esse conjunto, destacam-se o Maestro Honório Porto, também

<sup>310</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 jul. 1909. p. 2.

<sup>311</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 26 nov. 1916. p. 2.

<sup>312</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 29 jul. 1917. p. 1.

<sup>313</sup> Dentre os participantes do corpo cênico que também integravam ou integraram o jornal **O Exemplo**, destacam-se Júlio da Silveira, Antonio Ribeiro da Silva, João Baptista de Figueiredo, W. Baeta e Januário José de Souza. Também se observa a participação de alguns desses sujeitos nos outros grupos teatrais que já foram mencionados neste trabalho, como o Grêmio José do Patrocínio, o Grêmio Arthur Rocha e o Euterpe Club, segundo O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 ago. 1917. p. 2; O EXEMPLO, Porto Alegre, 19 ago. 1917. p. 2.

<sup>314</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 19 ago. 1917. p. 1.

integrante da mesma banda musical, a “senhorinha Eugenia Bandeira Dias, exímia pianista e bandolinista”, filha do próprio regente da orquestra, e o violinista Diógenes Baptista, integrante do jornal **O Exemplo**.<sup>315</sup>

Destinado ao benefício da herma em homenagem ao José do Patrocínio na distante Cidade do Rio de Janeiro e agrupando grande quantidade de associações negras, é justamente neste festival artístico e literário que se podem acompanhar, como ilustração, a presença e a participação da atividade musical vinculada às demandas políticas e às discussões sobre os direitos civis da comunidade afrodescendente nesse período da pós-abolição.

As comemorações dessas datas, permeadas de discursos, bailes, danças e músicas, são interessantes, por ritualizarem esse processo formal de encerramento da escravidão, sendo apropriadas com os mais diferentes significados. Ora festejadas, ora questionadas, como o final da instituição escravista e o estabelecimento da liberdade repleta de expectativa de melhores condições de vida, essas datas também eram um momento de reavaliação dos significados dessa liberdade e das condições de vida da população afrodescendente no novo contexto histórico. Essas datas também serviram para fundamentar as relações de solidariedade entre entidades sociais, dentre as quais, muitas foram fundadas e planejadas nesses dias. Ao longo das atividades comemorativas ou instrutivas, com suas conferências e palestras que ocorriam paralelamente, as atividades artísticas, tanto a música como o teatro, estiveram presentes, contribuindo para sua realização.

#### **2.4. Para além dos clubes:**

Essa música protagonizada por afrodescendentes no interior dos clubes sociais não estava, necessariamente, em oposição à sua participação no espaço público. Grande parte de suas atividades apresentava uma relação de complementaridade entre esses espaços “privados” e “públicos”. Essas manifestações culturais estavam sendo construídas e articuladas de forma relacional com sua inserção na Cidade.

A presença dessa música no espaço urbano, levada e praticada por afrodescendentes, não aconteceu de forma anônima, pelo menos para aqueles que a efetivaram. Junto aos seus ritmos, melodias e harmonias, estavam as marcas de sua institucionalidade constituída a partir de um recorte étnico-racial. Por vezes, ocorreram por meio de festejos amplamente

---

<sup>315</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 19 ago. 1917. p. 1.

caracterizados como populares e identificados com a comunidade afrodescendente, como aconteceu com o carnaval e os ternos de reis. Em outros momentos, essa música também circulou e demarcou sua presença na Cidade em variadas festividades cívica, em cerimônias religiosas organizadas pela Igreja Católica, em eventos de pautas políticas variadas e em diversas outras oportunidades que articulavam públicos e instâncias diferentes daquelas das associações étnicas. Em outras ocasiões, foi através dos eventos privados desses clubes que se estenderam para o espaço público. Parte dessa circulação já foi percebida, como na recepção ao Deputado Monteiro Lopes em Porto Alegre ou nas atividades voltadas para a construção do Asilo 13 de Maio.

As mesmas bandas de música que guiaram nosso percurso no interior dos clubes afrodescendentes mostram também que suas atuações se estendiam para o espaço urbano. A Sociedade Musical Lyra Oriental e a Banda da Floresta Aurora eram, como já demonstrado, instituições civis com organização interna, compostas por associados, com diretorias eleitas, com estatutos que as regulavam, com sede social e com festas privadas. Essas entidades musicais não eram fechadas em si próprias. Fora relacionarem-se entre si e com outras associações da comunidade afrodescendente, elas dialogavam também com um público mais abrangente, ampliando sua visibilidade pelas ruas da Cidade e estabelecendo relações de proximidade com outras instituições que não atendiam especificamente a um recorte étnico-racial.

Em algumas comemorações de aniversários da Banda da Floresta Aurora, observa-se uma circulação entre a sede social e a rua, com a exposição de diversos símbolos institucionais, além da execução de seu repertório no espaço público. Quando comemorou seu aniversário em 1904, a festa começou cedo da manhã, quando a banda se dirigiu à Capela do Bom Fim, para efetuar a cerimônia da benção de seus novos estandartes, tanto o da banda como o da sociedade em geral. As bandeiras dessas instituições foram adornadas: a da banda com uma coroa de louros e a da sociedade com um ramalhete de flores naturais.<sup>316</sup> Já em 1909, o articulista do jornal **O Exemplo** destacou que foi realizada uma “festa íntima” no salão da sede social, com a banda aniversariante executando uma “bella overture”, seguida por um animado sarau dançante “[...] que findou-se por entre saudades e pezar das gentis senhoritas, mas suavizadas pelo doce aroma da madrugada”. Porém, a festividade teve início no turno da tarde, com a Banda da Floresta Aurora realizando uma retreta, embora não tenha

---

<sup>316</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 ago. 1904. p. 2.

sido mencionado o local desta apresentação pública.<sup>317</sup> Para o aniversário do ano seguinte, as comemorações foram semelhantes: também teve retreta à tarde e um sarau dançante à noite. A diferença estava no turno da manhã, quando a banda, com seu estandarte, assistiu a uma missa na Igreja do Senhor do Bom Fim, de onde partiu para sua sede social.<sup>318</sup>

Demonstrações públicas de sua institucionalidade e circulação pelas ruas da Cidade também estiveram presentes nos aniversários da Sociedade Musical Lyra Oriental. No seu segundo ano de existência, em 1909, o jornal **O Exemplo** já anunciava que a preparação para as festas “tanto internas como externas” que a “distinta sociedade musical” preparava prometia estar à altura dos esforços de seus organizadores.<sup>319</sup> Ao longo das comemorações, a Banda Lyra Oriental” com correção e galhardia” executou peças de seu repertório em um coreto localizado no Areal da Baronesa.<sup>320</sup> No ano seguinte, as festividades foram bastante semelhantes, contando com o toque da alvorada em frente à sua sede social, a visitação à capela de Santo Antônio, onde mandou rezar uma missa, sendo após essa cerimônia, realizada uma passeata por diversas ruas do “arraial da Baroneza”. À tarde, após uma farta mesa servida para sócios e convidados, a banda executou peças de seu repertório em coreto armado na região, prolongando-se até a noite as festividades no espaço público. Sobre o público que assistiu a essas comemorações de 1910, foram realizados alguns comentários pelo articulista de **O Exemplo**: “A concorrência publica foi enorme, parecendo tratar-se até de uma festa popular. E assim pensamos nós, deve ser considerada, em virtude do sucesso que nesses trez annos de existência tem alcançado esta sympatica sociedade”.<sup>321</sup>

Com esses exemplos, pode-se observar que, quando essas bandas de música comemoravam o seu aniversário, embora se trate de uma motivação interna, procuravam demarcar sua presença na Cidade. Em outras palavras, quando festejavam a si próprias visavam mostrar para a população sua participação na vida social e cultural de Porto Alegre. Para isso, entoavam seus hinos, expunham seus estandartes, fardavam seus uniformes e marcavam sua presença, como se estivessem dizendo: nós, integrantes de uma associação afrodescendente, estamos comemorando mais um ano de nossas atividades nessa cidade de

<sup>317</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 1º ago. 1909. p. 2.

<sup>318</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 ago. 1910. p. 2.

<sup>319</sup> Na programação, estava previsto o toque da alvorada pela banda em frente à sua sede social, situada na rua Miguel Teixeira, na região conhecida como Areal da Baronesa. Na sequência, a banda assistiria a uma missa na “Capela de Santo Antonio do Areal”. À tarde, foi eleita a nova diretoria e realizada a entrega de títulos honoríficos para alguns associados. À noite, em horas alternadas, foram soltos balões gentilmente cedidos por um de seus sócios e, às 10 horas da noite, foram queimados “lindo fogos de artifício”, igualmente oferecidos por outro sócio.

<sup>320</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 set. 1909. p. 2.

<sup>321</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1910. p. 2.

Porto Alegre, como vocês podem ver. E, de fato, essas comemorações eram bem visíveis, visto que a cobertura dos aniversários dessas bandas de música não era acompanhada apenas pelo jornal da imprensa negra de Porto Alegre. No jornal **A Federação**, órgão oficial do Partido Republicano, também se fizeram presentes essas bandas e seus símbolos institucionais. Em 1903, foi noticiado que “antiga sociedade musical Floresta Aurora” havia feito um passeio pela Cidade exibindo fardamento novo e portando, à frente, seu estandarte.<sup>322</sup>

No espaço público, essas associações se abriram para uma relação mais abrangente com a população da Cidade. Parte desse público dirigiu-se ao local de apresentação, como ocorreu com os coretos da Lyra Oriental armados no Areal da Baronesa. Outra parte, provavelmente acompanhou o deslocamento pelas ruas da Cidade e, ainda outros, apenas observaram as bandas passarem, como fez a Banda da Floresta Aurora no bairro Bom Fim. No entanto, é preciso assinalar que esse espaço público tem algumas fronteiras que foram, no período, vinculadas às negociações étnicas e sociais em sua composição e distribuição na Cidade. Essas regiões urbanas, principalmente o Areal da Baronesa e a Colônia Africana, foram identificadas, nesse período, com expressiva população afrodescendente, e foram difundidas pelos jornais da época imagens depreciativas sobre seus moradores. De todo modo, embora a concentração populacional afrodescendente seja relevante, essas regiões urbanas também eram locais heterogêneos e não esgotavam as redes de sociabilidade, tendo em vista a presença de brancos pobres e imigrantes nesses mesmos espaços. Esta mesma configuração se estendia para outras regiões da Cidade, como o espaço central, que também apresentou marcante presença da população afrodescendente ao lado de outros segmentos sociais e étnicos, que, da mesma forma, não está fora da negociação racializada do espaço urbano de forma abrangente.

Seguindo a exposição sobre as relações estabelecidas por essas bandas de música afrodescendentes para além do recorte étnico, destaca-se o vínculo com a Igreja Católica, em que as bandas de música acompanhadas aqui inseriam nas suas comemorações de aniversário. Independentemente, se essas relações eram por convicção religiosa dos integrantes (ou parte deles) ou se era um mecanismo estratégico de atuação pública, o fato é que as bandas da Floresta Aurora e a Lyra Oriental participavam também das atividades promovidas pelo poder eclesiástico desde longa data, ampliando sua visibilidade e circulação pela cidade.

No jornal **A Federação**, é encontrada ampla divulgação desse calendário de festividades católicas. Na década de 90 do século XIX, a Banda da Floresta Aurora participou

---

<sup>322</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 27 jun. 1903. p. 2.

de diversas destas festas religiosas. Nessas atividades, era demarcada não apenas sua circulação em diferentes espaços urbanos, comportando um público bastante heterogêneo. Por exemplo, em 1895, esse conjunto musical participou das festas de Nossa Senhora dos Navegantes, que durou dois dias.<sup>323</sup> As atividades percorriam extensas regiões da Cidade, envolvendo traslado de trem pela estrada de ferro, embarcações pelo rio Guaíba e procissão pelas ruas da Cidade. Foi solicitado aos marítimos que acompanhassem a navegação, assim como, aos moradores das ruas nas quais circularia a imagem da santa, ornamentação e embandeiramento, “[...] dando, assim, maior brilhantismo á festividade”. Também se fizeram presentes nas cerimônias o Bispo Diocesano e demais autoridades eclesiásticas, civis e militares. Também participando dessas festas religiosas promovidas pelo poder eclesiástico, a Banda da Floresta Aurora circulou amplamente, não só em Porto Alegre, como em outras cidades no interior do Estado. Em 1891, participou da festa da Nossa Senhora da Conceição, realizada em Pedras Brancas,<sup>324</sup> e, em 1895, da festa do Divino Espírito Santo, ocorrida na Cidade de São Jerônimo.<sup>325</sup>

As divulgações dessas festas religiosas também marcaram presença no jornal da imprensa negra local **O Exemplo**. Ainda permaneceu a participação de bandas musicais durante festejos e procissões realizados pela Igreja Católica nas primeiras décadas do século XX.<sup>326</sup> Por exemplo, a Banda da Floresta Aurora participou, em 1904, dos louvores a São Pedro realizados em sua capela.<sup>327</sup> Já a Lyra Oriental também participou, por exemplo, da Festa de Nossa Senhora do Rosário em 1919, ao lado de outros conjuntos musicais.<sup>328</sup>

Nessas festas religiosas, que ocorreram no espaço público mais abrangente, tem-se outras formas de legitimação destas instituições musicais afrodescendentes a partir da organização e do controle estabelecidos pela Igreja e pelo Estado, muitas vezes, com a participação de autoridades. A própria organização pública da festa, contando com participações sociais diversas, proporciona uma forma de visibilidade específica, se comparada com as festividades dos aniversários, em geral, mais autônomos, visto que não têm todo esse controle público.

<sup>323</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 29 jan. 1895. p. 3.

<sup>324</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 6 dez. 1891. p. 1.

<sup>325</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 30 nov. 1895. p. 2.

<sup>326</sup> Como ilustração, trazem-se a festa da Nossa Senhora da Glória em 1902, que contou com nove bandas de música (O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 nov. 1902. p. 2.), a festa do Divino Espírito Santo em 1919, na qual, durante cinco dias, tocaram três bandas de música nos coretos (O EXEMPLO, Porto Alegre, 1º jun. 1919. p. 3.), e a festa da Nossa Senhora da Boa Viagem em 1919, demandada pela Igreja do Rosário, que saiu em procissão pelas ruas da Cidade e contou com a participação de duas bandas de música da Brigada Militar (O EXEMPLO, Porto Alegre, 23 nov. 1919. p. 2.).

<sup>327</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 3 jul. 1904. p. 2.

<sup>328</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 out. 1919. p. 2.

Fora essa articulação com um público mais abrangente, não restrito a recortes étnico-raciais, essas bandas musicais conectaram-se com outras instituições evidenciando, novamente, a construção de redes a partir de diferentes espaços de atuação. Por exemplo, em 1890, A Banda da Floresta Aurora esteve presente nas comemorações à Nossa Senhora dos Navegantes, atuando ao lado de outra banda musical, a União Brasileira.<sup>329</sup> Cinco anos mais tarde, participou das mesmas comemorações, só que, dessa vez, atuando ao lado de outra sociedade musical denominada 26 de Outubro e contando com a presença de diversas autoridades eclesiásticas, civis e militares.<sup>330</sup> Por sua vez, na festa em consagração à N. S. do Rosário em 1919 estiveram presentes uma banda da Brigada Militar, a do 10º Regimento, a do Instituto Profissional, regida por Abel de Barros, a Banda da Intendência Municipal, regida por Honorato Rosa, e a própria Lyra Oriental, sob a regência de José André Gonçalves.<sup>331</sup> Ou seja, ao lado da banda formada por afrodescendentes, estavam algumas militares (Brigada Militar e 10º Regimento) e outras vinculadas a instituições públicas de ensino, como o Instituto Profissional e da Intendência Municipal (no caso, a antiga Banda Municipal), que apresentavam critérios de composição diferente daqueles dos clubes afrodescendentes.

As relações de proximidade que as Bandas da Floresta Aurora e Lyra Oriental estabeleciam com outros conjuntos musicais, apresentando diferentes critérios de composição, não ficam apenas nestas atividades sociais guarnecidas pelas instituições religiosas. Estes laços se estendiam para diferentes eventos promovidos pelas associações afrodescendentes. Nos próprios aniversários das bandas que estamos acompanhando se verifica esta ligação, como ocorreu no relato presente no jornal **O Exemplo** sobre o aniversário da Banda da Floresta Aurora realizado em 1904. Essa cerimônia também contou com a participação de sua banda “[...] co-irmã dos operários do Arsenal de Guerra, que vinha com seu concurso abrilhantar a festa da Floresta”. As duas bandas retornaram à sede social da Floresta Aurora, tocando “bellos dobrados”, continuando as comemorações com a banda do Arsenal de Guerra, sob a regência do Maestro Lourenço Cunha, que executou “bellissimos trechos de seus escolhidissimo repertório”. O aniversário encerrou-se com animado baile, que varou a madrugada.<sup>332</sup>

Se, no aniversário da Banda da Floresta Aurora, esteve presente a banda do Arsenal de Guerra, na comemoração do aniversário da Lyra Oriental em 1910 houve uma maior presença

<sup>329</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 29 jan. 1890. p. 3.

<sup>330</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 29 jan. 1895. p. 2. Sobre estes conjuntos musicais com que a Banda da Floresta Aurora atuou ao lado nas festas religiosas do final do século XIX não localizou-se maiores informações.

<sup>331</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 out. 1919. p. 2.

<sup>332</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 ago. 1904. p. 2.

de outras instituições que se fizeram representar por meio de comissões. Primeiro, compareceram a banda coirmã Lyra Florestina e a redação do jornal **O Exemplo** (que esteve também nas demais festividades descritas), levando, institucionalmente, para o espaço público as redes de sociabilidade tecidas no interior da comunidade afrodescendente. Depois, a União dos Pedreiros e a Banda do Primeiro Batalhão da Brigada Militar<sup>333</sup> (que foi, conforme articulista, incontestavelmente a nota da festa), mostrando que essas associações afrodescendentes estendiam suas redes de sociabilidade para além de um recorte étnico, nesses casos, a partir de critérios profissionais.

Esses exemplos mencionados são apenas alguns dentre tantos de um intenso contato entre bandas musicais formadas por afrodescendentes e de instituições públicas que continham conjuntos musicais, principalmente as militares e as instituições de ensino para crianças pobres. É por meio dessa circulação em diferentes locais de atuação efetivadas pelas associações afrodescendentes, que se localizam a relação de proximidade que essas associações estabeleciam com a antiga Banda Municipal, vinculada à Escola Hilário Ribeiro. É também a partir do estreitamento dessas relações de solidariedade que as bandas de música vinculadas ao poder público participavam dos eventos sociais no interior de instituições compostas a partir de um recorte étnico-racial, contribuindo, assim, para a efetivação de suas propostas políticas, conforme observou-se, no Capítulo 1, com a antiga Banda Municipal participando das comemorações do dia 28 de setembro na Sociedade Floresta Aurora.

Nessa interface pública, diversas associações civis divulgaram e ampliaram sua pauta política e atuaram ativamente nas discussões locais. Estabeleceram alianças diversas, tomaram partido em eleições e buscaram formas de legitimação de suas variadas pautas políticas, inclusive aquelas relacionadas às demandas da população afrodescendente. As diversas datas cívicas que eram comemoradas com bailes e festivais artísticos no interior das associações afrodescendentes também eram realizadas no espaço público ou em espaços que não atendiam a um critério étnico de participação. Essas **datas cívicas** traduziam projetos políticos de ordenação social, disciplinamento, de hierarquias sociais que estavam sendo debatidos no período republicano, em contraponto ao recente passado escravista e imperial. Nessa discussão, a população afrodescendente, por meio de suas atividades artísticas, participava ativa e publicamente. Portanto, além de proporcionar momentos de comemoração,

---

<sup>333</sup> A questão da composição étnica dessa banda de música será analisada com afinco em outro ponto do texto. No momento, interessa apenas destacar que o referido batalhão se situava na rua Baronesa do Gravataí, distante apenas duas quadras da sede da Lyra Oriental. Para aprofundar as relações de proximidade entre os moradores do Areal da Baronesa e o Batalhão da Brigada Militar assentado na mesma região, ver: MATTOS, Jane Rocha de. Op. Cit.

reflexão e reivindicação, protagonizar as celebrações dessas datas publicamente também era uma forma de demarcar suas pautas políticas na construção nacional.

A banda da Floresta Aurora, por exemplo, participou e demarcou sua presença na festa pública da Abolição da Escravidão. O jornal **A Federação** publicou, em 17 de maio de 1888, uma cobertura dos festejos da abolição.<sup>334</sup> Nela, estavam presentes autoridades políticas, com o Presidente da Província, o Bispo Diocesano, diversos tenentes, representantes da imprensa, mas a grande nota da festa foi o passeio cívico realizado à noite pela Escola Militar. Nele participaram diversos colégios, o Centro Abolicionista, a banda de música do Arsenal de Guerra, a banda do 13º Batalhão de Infantaria, diversos clubes republicanos, representantes e comissões dos clubes comerciais, as sociedades italianas Miguel Angelo e Victor Emmanuel, com suas bandas de música e estandartes, o Clube Militar, o Clube Caixeiral, a União Militar, a Sociedade de Beneficência Portuguesa, a Sociedade Luzo-Brasileira, o Instituto Brasileiro, com banda de música, o Instituto Porto-Alegrense, com banda de música, e a Sociedade Brasileira União, com banda de música e estandarte. Também se incorporaram ao préstito as Sociedades Musicais Floresta Aurora, a Musical Minerva, a Musical Universal e a Sociedade Carnavalesca Esmeraldas, com seus respectivos estandartes.

As comemorações de datas vinculadas à emancipação da escravatura também eram efetivadas em locais diferentes daqueles que eram os clubes negros e o espaço público, propriamente dito. Quando o jornal **O Exemplo** noticiou a fundação do Grêmio Dramático Arthur da Rocha, em 1916, sua primeira apresentação estava prevista para ocorrer no Theatro São Pedro, comemorando “com toda pompa” a data de 13 de maio. O espetáculo foi aberto com uma conferência dissertando sobre sua importância, realizada por Flavio Tullio Campos, seguida por vários oradores. Seguiu-se a representação do drama **José**, “do inolvidável escriptor Arthur Rocha”, onde tomaram parte “conhecidos elementos de nosso meio social.”<sup>335</sup> Conforme também aponta o jornal **O Exemplo**, o próprio Grêmio José do Patrocínio, após um tempo afastado de suas atividades, reorganizou-se em março de 1917, para retomar suas atividades com um espetáculo de gala previsto para ocorrer no Theatro São Pedro marcado para o dia 13 de maio daquele ano.<sup>336</sup>

Desde sua fundação, o Theatro São Pedro correspondeu à principal (e, posteriormente, a mais tradicional) casa de apresentações de Porto Alegre. Certamente ocupar seu palco, ou mesmo seus salões para eventos de clubes sociais, proporcionava uma inserção diferenciada

---

<sup>334</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 17 maio 1888, p. 2.

<sup>335</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 2 abr. 1916, p. 1; O EXEMPLO, Porto Alegre, 30 abr. 1916, p. 2.

<sup>336</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 mar. 1917, p. 2.

no cenário cultural local. Estes grupos de teatro, ao festejarem o dia 13 de maio, sustentavam a visibilidade das datas relacionadas à conquista da liberdade e fortaleciam as discussões sobre seus significados diretamente relacionadas à discussão sobre os direitos de cidadania. Ao demarcarem suas pautas políticas, tais apresentações também serviam para apresentar à sociedade em geral repertório artístico próprio, divulgando referências étnica alternativas e positivas como eram com as peças teatrais do dramaturgo afrodescendente Arthur da Rocha.

Além de levarem essas datas relacionadas à emancipação escrava para além de suas sedes sociais, outras datas cívicas também eram festejadas nessas mesmas circunstâncias, principalmente a Independência do Brasil. Esta data, em 1889, foi comemorada pela Banda da Floresta Aurora em praça pública, que executou várias peças, inclusive o Hino da Independência.<sup>337</sup> O regente da Lyra Oriental, Maestro José André Gonçalves, participou, em 1916, do festival em comemoração ao aniversário de Independência do Brasil realizado pela co-irmã Lyra Florestina no Theatro São Pedro.<sup>338</sup>

A Sociedade Musical Lyra Oriental também costumava comparecer às comemorações de aniversário do jornal **A Federação**, órgão oficial do Partido Republicano Rio-Grandense, como ocorreu em 1909<sup>339</sup> e 1911, quando foi destacada ainda a excelência de seu repertório.<sup>340</sup> Em contrapartida, convidava-os para comparecer nas suas próprias comemorações de aniversário, como ocorreu em 1909, quando os redatores atenderam ao pedido e noticiaram, no órgão oficial do Governo, a cobertura de sua festa.<sup>341</sup> Republicana a Banda da Lyra Oriental participou em 1913 da denominada “Festa da Republica”, organizada pelo Centro Republicano Júlio de Castilho, atuando ao lado de diversas bandas, em coretos situados no centro da Cidade.<sup>342</sup> Nessas participações, adquiria ainda grande visibilidade perante as autoridades civis. Em 1918, participou da festa da Independência do Brasil, que correspondeu a um grande evento, contando com a presença do Governador do Estado Borges de Medeiros.<sup>343</sup> Essa mesma banda, em 1922, participou dos festejos do centenário da Independência do Brasil, tocando no coreto localizado junto à Intendência Municipal, durante os três dias de comemorações.<sup>344</sup>

---

<sup>337</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 9 set. 1889. p. 2.

<sup>338</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 20 ago. 1916. p. 3.

<sup>339</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 2 jan. 1909. p. 1.

<sup>340</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 2 jan. 1911. p.1.

<sup>341</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 6 ago.1909. p.4.

<sup>342</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 11 nov. 1913. p.1.

<sup>343</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 7 set. 1918. p. 1.

<sup>344</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 set. 1922. p. 5.

Em outras palavras, essas associações afrodescendentes, com suas bandas de música e bailes comemorativos, foram participantes ativas na construção desse amplo projeto de nacionalidade, atentando para demandas que lhes são peculiares. Mas não só. Frente a pautas políticas variadas, também se destaca o vínculo dessas bandas musicais da comunidade afrodescendente com o operariado, estendendo sua rede de sociabilidade, que, nesse momento, apresentava um recorte profissional. Em 1911, por exemplo, a Banda da Floresta Aurora e a Lyra Oriental participaram da passeata cívica em comemoração à “victoria das 8 horas de trabalho”. Reunindo “proletários de todas as profissões, formando aproximadamente 5.000 pessoas, unidas aos pedreiros e carpinteiros”, essa passeata partiu da sede da Federação Operária e foi puxada por essas bandas de música formadas por afrodescendentes, cumprimentando, em seu trajeto, diversos jornais e lideranças operárias.<sup>345</sup>

Diversos integrantes das associações civis afrodescendentes analisadas também exerciam diferentes ofícios ao lado da música e buscavam uma maior possibilidade de mobilidade social e econômica como profissionais em entidades mutuais ou na organização operária. Por exemplo, o Diretor da Lyra Oriental e Presidente Honorário da Lyra Florestina, o Maestro José André Gonçalves, foi referendado no jornal **O Exemplo**, ao noticiar o seu aniversário como “conceituado constructor”, que, em 1902, ocupava o cargo de contramestre das obras de reforma da Igreja das Dores, “edificação de maior responsabilidade artística das que se tem feito actualmente”.<sup>346</sup> Por sua vez, o Músico João Gonçalves Cruz foi fundador da banda Lyra Oriental e ocupou o cargo de Presidente na diretoria eleita em 1910. Quando esse faleceu, em 1926, o jornal **O Exemplo** publicou um registro lutuoso sobre esse “malogrado musico” que, além de morrer por uma “synconpe”, era Presidente Honorário da Lyra Oriental e também era associado à Sociedade Filhos do Trabalho.<sup>347</sup> Já o Músico João Baptista dos Santos, eleito arquivista da Lyra Oriental em 1910, foi Presidente da Sociedade Protectora dos Artistas em 1910.<sup>348</sup> Ainda tem-se mais um exemplo. O Músico Leopoldino Ribeiro Álvares, que foi Vice-Presidente da Banda Lyra Florestina em 1917, foi presidente da sessão comemorativa ao primeiro aniversário da União dos Trabalhadores em Madeira, realizada em 1910, conforme indicação de Liane Muller.<sup>349</sup>

Essas mesmas articulação e circulação da música motivadas por recortes profissionais e/ou interétnicos ocorriam há longa data. A Banda da Floresta Aurora participou, em 1895, da

<sup>345</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 fev. 1911. p. 1.

<sup>346</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 13 nov. 1902. p. 2.

<sup>347</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 21 nov. 1926. p. 2.

<sup>348</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 1º jan. 1910. p. 3.

<sup>349</sup> MULLER, Liane Susan. Op. Cit. (Anexo 4)

festa da comemoração do 25º aniversário da Unificação da Itália, realizada pela colônia italiana residente em Porto Alegre. Na descrição publicada nas páginas de **A Federação**, consta: “As 10 horas da manhã seguiram para ali [Prado da Independência] as corporações com suas bandeiras desfraldas e ao som de dobrados de músicas italianas que a Floresta Aurora e Progresso Industrial executavam”<sup>350</sup>. Nessa situação, uma banda da comunidade afrodescendente participou das comemorações de datas referentes à população de origem italiana e executou, ao lado de outro conjunto musical, aparentemente formado por recorte profissional, músicas italianas. Pode-se observar que a Banda da Floresta Aurora tinha um vasto repertório musical. Essa relação gerada a partir de recortes profissionais também se verificava no interior de associações étnicas. Por exemplo, a Sociedade Brilhantismo da Mocidade, outro clube afrodescendente seguidamente mencionado nas páginas de **O Exemplo**, realizou, em 1916, um passeio campestre que foi, conforme divulgação, abrilhantado pela “bem afinada banda musical Lyra Operaria”<sup>351</sup>.

Esse operariado agregou diferentes origens étnicas e compartilharam pautas políticas em comum.<sup>352</sup> As variadas apropriações em torno da música, bem como as redes de proximidade tecidas pela comunidade afrodescendente, não foi algo natural que se desenvolveu de maneira conjuntural a partir das oportunidades que o regime republicano e o mercado de trabalho livre proporcionaram a esta comunidade afrodescendente. Suas bandas de música e grupos de teatro tocavam na rua, em coretos situados em praças públicas. Por vezes, associavam-se a outros clubes étnicos que realizavam bailes e festivais artísticos em espaços mais abertos, como eram os teatros que não apresentavam um recorte étnico como condição de sua entrada. Nessa atuação, diversas pautas políticas debatidas e praticadas pelas associações afrodescendentes ganhavam as ruas e os palcos da cidade de forma mais abrangente. Perceber estes variados usos da música, marcada por constante circulação, significa pensar sua articulação com distintas estratégias de mobilidade social que estão pautadas pelas perspectivas políticas deste momento.

<sup>350</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 29 set. 1895. p. 2.

<sup>351</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 20 fev. 1916. p. 3.

<sup>352</sup> Sobre a vinculação dos afrodescendentes com o movimento operário, ver: LONER, Beatriz. **Construção de classe: operários de Pelotas e Rio Grande (1888-1930)**. Pelotas: EdUFPEL, 2001. CRUZ, Maria Cecília Velasco. **Tradições negras na formação de um sindicato: sociedade de resistência dos trabalhadores em trapiche e café, Rio de Janeiro, 1905-1930**. **Afro-Asia**, n. 24, UFBA. MATTOS, Marcelo Badaró. **Escravidados e livres: experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008.

## 2. 5: Entre o “erudito” e o “popular”:

Essa cultura musical que se está observando a partir dos clubes negros costuma apresentar determinadas características. Na bibliografia local costuma ser abordado sua atuação no espaço público a partir dos festejos populares. Na primeira década do século XX são abordados principalmente os grupos de Ternos de Reis, ao passo que, entre os anos 1930 e 1940, é destacado os blocos e cordões carnavalescos. Em geral, esta participação cultural fica atrelada a formas musicais compreendidas como populares. Esta cultura popular, como pontuou-se na introdução deste trabalho, serve de base para a construção e consolidação de uma identidade nacional agenciada pelo governo de Getúlio Vargas enquanto política de estado. Neste momento, cabe-se perguntar: no interior desses clubes sociais, foram reproduzidos unicamente os gêneros identificados como populares?

Por outro lado, procurou-se demonstrar que, na década de 1920, esta noção de popular não tinha o mesmo significado que lhe foi atribuído no decorrer da década de 1930. A partir da criação da Banda Municipal de 1925, percebe-se que esta “falsa” música, no caso oposta à “verdadeira” ou erudita, estava mais atrelada a critérios sociais e raciais. Obviamente, para esta música “verdadeira” se legitimar não poderia estar baseada somente em compositores clássicos, tais como Verdi, Chopin, Beethoven, entre outros. Afinal, a antiga Banda Municipal, formada basicamente por crianças pobres e nacionais, também tocavam temas de peças clássicas, mas mesmo assim eram consideradas populares e insuficientes para propagar a “verdadeira cultura musical”. A distinção se daria a partir da performance musical baseada nas bandas de grandes centros mundiais (basicamente europeus e norte-americanos). Para a efetivação desta música de concerto, que não poderia ser tocada por bandas musicais itinerantes, era necessário completar a instrumentação, principalmente com os instrumentos de cordas. Em outras palavras, a música erudita precisava ficar mais erudita e seletiva. Basta lembrar que músicos negros foram afastados e impedidos de entrar na Banda, que se propunha a difundir a “verdadeira cultura musical”, em 1928.

Estes pormenores, que são explicitados no projeto de criação da Banda Municipal de 1925, adquirem tamanha importância frente a necessidade de diferenciar esta música erudita de outros formatos que estas peças clássicas adotava naquele período, vinculados a grupos populares. A recorrência da música identificada como erudita não era casualidade alguma nas associações civis formada por afrodescendentes, era consumida e distribuída em suas sedes sociais. Algumas dessas instituições ainda realizavam atividades especificamente para

difundi-las, como o sarau **Hora Musical** realizado pela Sociedade Floresta Aurora, divulgado e incentivado pelos redatores do jornal **O Exemplo**. Mas o que significa a presença da música erudita no interior de clubes sociais negros? Seriam formas de branqueamento? O apoio de lideranças negras à iniciativa da tradicional Sociedade Floresta Aurora de lecionar música erudita significa que essas destacadas entidades estavam procurando copiar o universo cultural do branco e virando as costas para a comunidade afrodescendente a qual se propunha a defender? Estariam os principais defensores das demandas particulares à comunidade afrodescendente mudando seus objetivos?

Não podemos analisar de forma rápida questões tão complexas. Parece haver diferentes usos políticos e sociais deste tipo de música, assim como é possível perceber diversas leituras sobre o significado da música erudita realizadas pelos redatores do jornal **O Exemplo**, bem como sua presença no interior dos clubes sociais. A presença desse tipo de música está vinculada a diferentes eventos que, em grande parte, estavam fomentando referências étnicas positivas, contribuindo para a construção de discursos e práticas contra reativas à discriminação racial e à propagação de imagens estigmatizantes em torno da comunidade afrodescendente. Atenta-se agora para alguns desses bailes e festivais artísticos, verificando como a música figura no interior dessas atividades.

Como procurou-se mostrar anteriormente, a comemoração das datas emancipatórias auxiliava a articulação dessas associações, sejam elas destinadas a fomentar as relações de proximidade de seus sócios, sejam buscando reafirmar as pautas políticas particulares à comunidade afrodescendente. Algumas dessas cerimônias era constituída por diversos números musicais que apresentavam uma grande variedade de gêneros musicais, inclusive a tal música erudita. Por exemplo, na comemoração do dia 28 de setembro realizada em 1916 pelo Grêmio Dramático Arthur da Rocha, as apresentações artísticas contaram com a orquestra regida pelo Maestro João Penna de Oliveira, que executou a sinfônica de **Aida**, seguida por extenso ato de variedades, que contou com diversos números musicais, composto por canções e romanzas.<sup>353</sup> Já a Sociedade Floresta Aurora também comemorou diversas vezes essa data com bailes de gala. Em 1917, na comemoração do “[...] grande dia que relembra a entrada do Brasil no concerto das nações livres”, a festividade contou com a participação do Maestro João Penna de Oliveira, regendo a orquestra que executou a **Overture da Cavalaria Rusticana**, além do **Hino da Independência**. O baile seguiu com as

---

<sup>353</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 8 out. 1916. p. 3.

danças marcadas por uma poloneise.<sup>354</sup> Em 1924, foi novamente comemorado a data com um grande baile de gala, onde um grupo de “gentilíssimas senhorinhas” cantaram o **Hino da Independência**, acompanhadas por grande orquestra.<sup>355</sup> Por sua vez, a Sociedade Instructiva 7 de Setembro, que, em 1910, realizou a dupla comemoração, de seu aniversário e a da Independência, com um baile de gala permeado de um extenso repertório musical, composto pela tradicional *polonaise*, valsas, *polkas*, *schottisch*, dentre outros. Ao final das festividades, o **Hino da Independência** foi executado por afinada banda e coro “caprichosamente” ensaiados.<sup>356</sup>

Pode-se tomar como referência também os festivais artísticos destinados a angariar fundos para a construção da herma do José do Patrocínio em 1916. Organizado pelos redatores e colaboradores do jornal **O Exemplo**, com auxílio da Sociedade Floresta Aurora e do Grêmio Dramático Carlos Gomes. Também é de se destacar que, ao lado das manifestações artísticas que compunham o festival, figurava a realização de uma conferência literária que, provavelmente, deveria dissertar pelas motivações da realização da respectiva iniciativa. Nesse caso, o festival realizado procurava angariar fundos para a demarcação de referenciais positivos da participação da comunidade afrodescendente na sociedade brasileira, rejeitando, portanto, as representações e interpretações preconceituosas que proliferavam nos jornais e nas práticas discriminatórias cotidianas.

Ao lado dessa atividade política, na qual a música e o teatro eram os protagonistas, pode-se identificar uma variedade de gêneros musicais, que revela uma ampla apropriação das manifestações artísticas que estavam em curso nessas primeiras décadas do século XX. O programa da festividade permite essa apreciação:

#### ANÚNCIO

Festival artístico e litterario próherma Jose do Patrocínio no salão da S. B. D. Floresta Aurora. Hoje, 19 de agosto de 1917 as 20 ½horas da noite em ponto.

#### Programma

##### I PARTE

1. Copella — overture pela orchestra
2. Conferencia literária pelo dr. Christiano Fettermann

##### II PARTE

1. Overture pela orchestra
2. Torna sorriento — F. Campos
3. Graviela — monologo — W. Baeta
4. Manhas de Abril — schottisch — Srta A. das Neves
5. Leão Reconhecido — poesia — J. Silveira

<sup>354</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 9 set. 1917. p. 2.

<sup>355</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 set. 1924. p. 3.

<sup>356</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 set. 1910. p. 2.

6. Valsa dos que soffrem — J. de Souza
7. Olhos de Velludo, modinha ao violão — sra Violette
8. Os myosotis no Vaticano (poesia) — A. Ribeiro

### III PARTE

Será levada a scena pelos amadores do Grêmio Dramático Carlos Gomes a hilariante comedia em 1 acto intitulada ATRAZ DO GENRO

### DISTRIBUIÇÃO

Dr. Lobo de Mattos, advogado, 60 annos — W. Baeta  
 Emilia sua filha, 18 annos — sra M. J. de Oliveira  
 Paulo capitalista, marido de Emilia, 25 annos — J. Figueiredo  
 Lucas da Silva, amigo de Paulo, 45 annos — J. de Souza  
 Virginia, sua mulher, 23 annos — sra Violette  
 José creado — J. Figueiredo

### IV PARTE

1. Overture pela orchestra
2. Monologo — J. Silveira
3. Lagrimas e riso, valsa — Srta A. das Neves
4. A moleirinha, canção — J. Figueiredo
5. Coração Chorando, valsa — F. Campos
6. O Beque, monologo — J. Figueiredo
7. Um lundu — sra Violette
8. No Ceo, na terra, em tudo, valsa — J. de Souza.<sup>357</sup>

No primeiro momento, destaca-se a presença da orquestra, com seu piano e violinos, executando peças de seu repertório. Ao lado de monólogos, récitas de poesias e da hilariante comédia, figuraram também valsas, canções, modinhas, lundu e *schottisch* com os mais variados instrumentos. Conforme a notícia de divulgação do evento, um dos destaques da noite era a *Mademoiselle Violette*, que cantou, acompanhada de seu violão, diversas modinhas de Catulo da Paixão Cearense.<sup>358</sup> Ou seja, o repertório era um tanto variado, com gêneros musicais tradicionalmente identificados à população afrodescendente, como os lundus, como também formas musicais identificados como europeus, como as valsas e as *ouvertures* de peças clássicas. Esta apropriação plural da música contribui para a construção de variadas identidades sociais fornecendo, portanto, variadas respostas à exclusão e estigmatização da comunidade afrodescendente. Ao lado destas atividades com música erudita estão também assentadas propostas políticas visando o pertencimento étnico desta comunidade afrodescendente, seja através dos próprios grupos teatrais com os autores e datas cívicas relacionadas à liberdade ou mesmo nas atividades para arrecadar fundos para a construção da herma do José do Patrocínio.

Não eram apenas as associações afrodescendentes e seus músicos que realizavam uma apropriação plural da música. Nas páginas do jornal **O Exemplo**, fica nítido que as formas

<sup>357</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 19 ago. 1917. p. 2.

<sup>358</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 ago. 1917. p. 2.

musicais identificadas como populares e eruditas não era apropriadas e divulgadas em oposição. Há diversas considerações sobre a música erudita em suas páginas. A partir das atividades promovidas pela Sociedade Floresta Aurora com a criação da **Hora Musical**, ao lado das aulas noturnas oferecidas pelo Grêmio Musical Carlos Gomes, que foram anunciadas em fevereiro de 1917, o jornal **O Exemplo** tomou parte no incentivo ao contato com a música erudita, divulgando, ao longo do ano, alguns textos sobre esse gênero musical e seus principais compositores. Por exemplo, em maio, foi publicado um texto versando sobre músicos eruditos, onde “a historia guarda o nome”, que apresentaram precocidade surpreendente no aprendizado, na execução e na composição de peças musicais, mencionando as trajetórias de Mozart, Beethoven, Mayrbeer e Schubert.<sup>359</sup> Já em setembro, foi publicada, na data do desaparecimento “do cenário das manifestações líricas”, uma biografia do “fulgurante gênio musical que em vida se chamou Antonio Carlos Gomes”. Para os redatores, “Carlos Gomes sabia conciliar o amor à pátria com os sentimentos em relação à arte, onde as obras o ‘Guarany’ e o ‘Escravo’ são afirmações incontestáveis da grande inspiração que as cousas pátrias produzem na sua alma vibrátil de consagrado artista”.<sup>360</sup> Ao mesmo tempo em que eram citados famosos compositores das escolas europeias, também era destacada a figura do Maestro Carlos Gomes, representando uma apropriação dessa tradição musical vinculada a uma formação nacional alternativa, integradora de sua população, visto que se mencionaram justamente as peças que realizam referência aos indígenas e aos africanos. O pertencimento realizado por estes redatores ao Maestro Carlos Gomes era pautado, principalmente, por este compositor também ser afrodescendente. Trata-se de demonstrar o protagonismo de músicos negros em diferentes espaços e formas musicais, demarcando sua presença e contribuição na construção desta cultura nacional.

A veiculação de textos versando sobre a música erudita não era novidade no jornal **O Exemplo** e nem era tributário das iniciativas levada a cabo pelas aulas de música referidas há pouco. Em 1908, por exemplo, foram publicados, em suas páginas, excertos de uma revista literária alemã trazendo curiosidades sobre a vida de compositores clássicos, tais como Wagner, Schumann e Chopin.<sup>361</sup> Já em 1922, foi extraída de um jornal inglês uma reportagem que abordava a relação entre a música e a duração de vida dos compositores, retomando, novamente, uma série de compositores da escola clássica.<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 27 maio 1917. p. 2.

<sup>360</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 16 set. 1917. p. 1.

<sup>361</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 20 dez. 1908. p. 1.

<sup>362</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 26 nov. 1922. p. 3.

As presenças de artistas e considerações sobre a música identificada como erudita nas páginas de **O Exemplo** estão longe de significar um afastamento das formas musicais e artistas identificados como populares, principalmente quando são protagonizados por afrodescendentes. Quando o famoso samba **Pelo Telefone** foi gravado, em 1917, no Rio de Janeiro (tradicionalmente compreendido como o primeiro registro fonográfico desse gênero musical), sua letra foi divulgada nas páginas do jornal **O Exemplo**. A preocupação em proporcionar ampla informação aos seus leitores evidencia-se logo na abertura dos versos de canção, assim divulgados: “Estando esta trova muito em moda, a editamos para conhecimento dos nossos leitores, amantes das Cantigas populares [...]”.<sup>363</sup>

Também figurava seguidamente nas páginas do jornal **O Exemplo** a divulgação de venda de partituras musicais também relacionadas a tais formas populares.<sup>364</sup> O anúncio da venda dessas músicas realizado pelo jornal **O Exemplo** não se restringiu apenas a um mecanismo de comercialização das mesmas. Também foi uma maneira de divulgação e incentivo à prática dessas formas musicais. Outro aspecto importante na exposição de diversas músicas é sua própria circulação entre diferentes regiões. Em 1916, por exemplo, foi divulgado por seus redatores o recebimento de uma remessa da revista **Album Musical**, publicada no Rio de Janeiro, que foi enviada por seus editores ao jornal **O Exemplo**. Nessa ocasião, foram descritas as músicas presentes no referido exemplar, dentre as quais, destacam-se os seguintes gêneros: “canção bohemia”, fado, tango argentino, cançoneta, “*walsa*”, “*Polka*” e “*schottisch*”.<sup>365</sup> Também não é difícil de imaginar a circulação desse exemplar entre diversos músicos afrodescendentes que participavam do próprio jornal **O Exemplo** ou que estabeleciam relações de proximidade.

Também não se faz necessário mencionar todo o acompanhamento que esse periódico realizava em torno de diversos festejos populares, tais como os ternos de reis e as comemorações carnavalescas. Nessa cobertura, eram divulgadas as letras das músicas, os preparativos dos clubes que a efetivavam, as considerações sobre os passeios e desfiles. Os grupos locais promotores desses festejos, principalmente os que eram formados por afrodescendentes ou que estabeleciam relações de proximidade com essa comunidade, em

<sup>363</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 nov. 1917. p. 3.

<sup>364</sup> Em 1917, foi anunciada a venda do **Tango Carnavalesco O Beijoqueiro**, composto para o carnaval de 1917 no Rio de Janeiro, em O EXEMPLO, Porto Alegre, 4 mar. 1917. p. 2. Já em 1921, foram divulgadas outras diversas músicas também inseridas no universo do carnaval, dentre as quais, destacam-se a **Marcha Triumfal Carnavalesca**, a **Gloria a Deus Momo** e **Samba Gaucho**, em O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 abr. 1921. p. 2. Em 1924, figurava, por sua vez, a venda da partitura de um maxixe do compositor Vivaldino P. de Souza, denominada **Quem Não Dança Repara**, em O EXEMPLO, Porto Alegre, 27 abr. 1924. p. 2.

<sup>365</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 nov. 1916. p. 2.

diversas ocasiões, foram mencionados, principalmente no caso dos blocos e dos cordões carnavalescos, apresentando diferentes formas musicais relacionadas e compreendidas como populares, tais como o choro e o samba.<sup>366</sup> Ao lado desses gêneros, diversos outros eram incluídos pelos grupos em seu repertório, como, por exemplo, valsas, marchas, polcas, foxtrot e o famoso chorinho, transvestido de tango, revelando a miríade musical efetivada nesses festejos populares.<sup>367</sup>

De todo modo, o principal ponto que se objetiva destacar sobre a presença de músicas e músicos identificados como populares na páginas de **O Exemplo** está na própria cobertura de artistas afrodescendentes de outras regiões do Brasil que realizaram apresentações em Porto Alegre. Muitos desses artistas alcançaram estrondoso sucesso não apenas no País, mas também realizaram turnês internacionais divulgando parte da cultura musical brasileira e tencionando as discussões sobre a construção do caráter nacional.<sup>368</sup> Esses artistas eram recebidos entusiasticamente por diversas associações afrodescendentes e pelo jornal **O Exemplo**, que realizava ampla cobertura de suas visitas e destacavam a importância destes músicos e cantores no cenário cultural.

Um desses artistas foi o famoso De Chocolat, cantor e teatrólogo pardo, que esteve presente em Porto Alegre, em diversas ocasiões. Em uma delas, mais especificamente em 1911, assistiu a uma das apresentações teatrais que eram recorrentes na vida cultural dessas instituições afrodescendentes, conforme se mostrou anteriormente. No caso, essa foi promovida pela Sociedade Floresta Aurora em homenagem ao famoso cançonetista:

Salão Floresta Aurora — Grande festival theatral  
Em honra do exímio cançonetista brasileiro — Chocolate digno emulo do celebre  
Geraldo. Será levado á scena pelo grupo de reputados amadores dramáticos da  
sociedade “Floresta Aurora” o emocionante drama em um acto: O ESCRAVO. Far-

<sup>366</sup> Dentre diversos grupos, mencionam-se os seguintes: Cordão Carnavalesco Rei da Pandenga (O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 fev. 1923. p. 2); Cordão Carnavalesco Aliados da Ilhota (O EXEMPLO, Porto Alegre, 26 fev. 1922. p. 2); O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 fev. 1923. p. 2); Cordão Improvisados Carnavalescos (O EXEMPLO, Porto Alegre, 13 fev. 1921. p. 3); Grupo Carnavalesco Promptidão (O EXEMPLO, Porto Alegre, 14 jan. 1929. p. 2); Grupo Ariopa (O EXEMPLO, Porto Alegre, 22 out. 1922. p. 3); Cordão Chora na Esquina (O EXEMPLO, Porto Alegre, 26 fev. 1922. p. 2); Cordão Carnavalesco Os Fidalgos (O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 fev. 1929. p. 1); Bloco dos Tigres (O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 fev. 1923. p. 2).

<sup>367</sup> Dentre outros, citam-se os grupos seguintes: Cordão Carnavalesco Choro na Rabada (O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 mar. 1916. p. 2); Bloco dos Atravessados (O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 fev. 1926. p. 2); Cordão Carnavalesco Predilectos (O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 jul. 1927. p. 3); C. C. Aliados da Ilhota (O EXEMPLO, Porto Alegre, 26 fev. 1922. p. 2); Grupo Carnavalesco Promptidão (O EXEMPLO, Porto Alegre, 14 jan. 1929. p. 2).

<sup>368</sup> Ver: GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). In: **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 23, n.1, 2001. p.53-83; NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de poéticas negras**: De Chocolate e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927). Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em História Social, PUCSP, 2006; ABREU, Martha. Participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010.

-se-á ouvir, então, o apreciado artista — Chocolate, cantando escolhida canções do seu vasto repertorio. O espectáculo terá lugar á noite de 1º de Junho, quinta-feira, no salão da antiga sociedade “Floresta Aurora”<sup>369</sup>.

Não se sabe por qual motivo João Candido (De Chocolat) fez-se presente em Porto Alegre. Provavelmente, estava em meio à temporada em algum teatro ou cinema. De qualquer modo, quer-se demonstrar o envolvimento que ocorria na ocasião da visita desse conhecido artista afrodescendente, assim como as trocas culturais promovidas em sua visita. Afinal, a Sociedade Floresta Aurora estava apresentando parte de seu repertório artístico, ao passo que De Chocolat retribuía com apresentação de suas canções. Também é interessante destacar a abordagem de **O Exemplo** referindo-se ao artista como cançonetista brasileiro, demarcando sua importância na construção dessa cultura nacional.



Figura 9: Os Geraldos

FONTE: O EXEMPLO, Porto Alegre, 05 nov. 1916. p. 3.

É curioso, de fato, que o conhecido De Chocolat tenha sido referenciado pelos mesmos redatores como “digno emulo do celebre Geraldo”. No caso, estavam-se referindo a outro cançonetista brasileiro e afrodescendente nascido no interior do Rio Grande do Sul (Cidade de São Gabriel): Geraldo de Magalhães. Poucos meses antes, o próprio Geraldo havia retornado de uma turnê internacional (assim como também fazia De Chocolat), sendo efusivamente saudado pela mesma folha, destacando sua vinculação natal:

#### GERALDO DE MAGALHÃES

Encontra-se entre nós, desde antehontem, o nosso co-estadano e conhecido cançonetista Geraldo de Magalhães. Depois de uma excursão a Europa, onde visitou Paris e Lisboa, voltou elle á sua terra natal onde conta grande numero de

<sup>369</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 28 maio 1911. p. 2.

admiradores. Dando boas vindas ao Geraldo, auguramos lhe seja feliz em sua nova estada no torrão gaúcho.<sup>370</sup>

Geraldo de Magalhães ainda retornaria outras vezes aos palcos de Porto Alegre, como ocorreu em 1916 e 1925,<sup>371</sup> recebendo a mesma atenção dos redatores do jornal **O Exemplo**, seguidamente, descrevendo-o como “nosso patricio”<sup>372</sup> (no caso, também significando pertencente à pátria). Por sua vez, De Chocolat também retornou outras vezes e, inclusive, marcou presença nos festejos carnavalescos, através do conhecido Cordão Carnavalesco Thesouras, em 1919. Nessa ocasião, como está referido na fonte, “João Candido (Chocolat)” fez as letras que seriam entoadas por esse grupo carnavalesco, ao passo que o Maestro João Penna de Oliveira compôs a parte musical.<sup>373</sup> Lembre-se que esse maestro, conforme já visto, executava peças de músicas eruditas em diversos eventos promovidos por associações afrodescendentes. Tal incursão, não interferia no seu envolvimento com formas musicais identificadas como populares. Neste caso, fez uma bela parceria com um músico conhecidíssimo para ser entoada no carnaval com o cordão carnavalesco que era dirigido pelo maestro Penna.



Figura 10: Eduardo das Neves e Arminda Santos

FONTE: O EXEMPLO, Porto Alegre, 30. jul. 1916. p. 1.

<sup>370</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 fev. 1911. p. 2.

<sup>371</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 jan. 1925. p. 3.

<sup>372</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 29 out. 1916. p. 3.

<sup>373</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 23 fev. 1919. p.2.

Outro destacado artista afrodescendente que desembarcou em Porto Alegre foi o cançonetista Eduardo das Neves, cuja recepção foi semelhante à de De Chocolat. Foi, constantemente, divulgada, nas páginas de **O Exemplo**, sua visita em 1916, destacando o sucesso alcançado por esse músico:

Eduardo das Neves

Sabemos e com prazer participamos aos nosso leitores que embarcará por estes dias na Capital Federal com destino a esta cidade o apreciado cantor Eduardo das Neves. O talentoso <rouxinol brasileiro>, que volta ao nosso Estado contractado pela firma Damasceno Ferreira & C. para trabalhar no Recreio Ideal, onde novamente deleitará, os seus <habitués>, será recebido festivamente. Reina grande entusiasmo entre seus amigos e admiradores para a impotente recepção que lhe será feita. O Exemplo associar-se-á ás justas homenagens que serão prestadas ao notável cantor patricio e felicita seus leitores que terão assim ensejo de ainda uma vez apreciar o grande mérito desse inteligente artista.<sup>374</sup>

Assim como De Chocolat e Geraldo de Magalhães, Eduardo das Neves era mais um músico negro com enorme sucesso alcançado nos palco e nas gravações fonográficas que era novamente destacado pelos redatores dessa folha como ilustre brasileiro. Assim como também já havia ocorrido com João Candido, o Rouxinol Brasileiro também participou de atividades na Sociedade Floresta Aurora, onde seus sócios ouviram-no, e ele ouviu a Banda da Floresta Aurora.

Festa de Arte na Floresta Aurora

O nosso patricio Eduardo das Neves, que segue as 22 do corrente para o Rio de Janeiro, levará a effeito terça-feira próxima, ás 20 ½ hora, em honra aquella conceituada sociedade uma festa de arte, que constará de um programa chic, organizado com o que de melhor possui em seu repertorio aquelle estimado artista. Á diretoria da Floresta não tem poupado esforços para que tenha todo o brilhantismo o festival anunciado, havendo mesmo entre os convidados e sócios muito entusiasmo para a realização da mesma. Prestarão tambem seus valiosos concursos, a orchestra e a banda da sociedade, competentemente dirigidas pelos nossos amigos Alberto de Oliveira e Manoel Bandeira Dias. Ao nosso amigo Honório Porto, digno thesoureiro da Floresta, agradecemos a gentileza do convite para assistirmos a festa.<sup>375</sup>

Para não se estenderem muito esses exemplos, traz-se, brevemente, a presença da famosa Companhia Negra de Revistas em Porto Alegre, em 1927, sendo um de seus organizadores o próprio De Chocolat. Antes mesmo de aportar no Rio Grande Sul, esse grupo teatral já havia marcado presença no jornal **O Exemplo**, devido ao estrondoso sucesso alcançado no Rio de Janeiro, no ano de sua fundação, em 1926: “Na capital da Republica, ha varias semanas já esta actuando no palco do conhecido Theatro Rialto, um conjunto de artistas nacionaes, que se baptizaram de Companhia Negra de Revistas [...]”. A Companhia Negra de

<sup>374</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 2 jul. 1916. p. 2.

<sup>375</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 19 nov. 1916. p. 3.

Revistas, como destaca sua denominação, era inteiramente composta por artistas afrodescendentes. Sua abordagem na imprensa negra de Porto Alegre, nessa ocasião, reafirma a preocupação de vinculá-los à construção dessa cultura nacional como brasileiros. Ainda na mesma nota, os redatores manifestam o desejo de ver de perto esse conjunto: “E que tal si esse conjunto excursionasse até nos, vindo fazer o sul?”<sup>376</sup> E, de fato, vieram no ano seguinte, pouco antes de sua dissolução, sendo fartamente referenciados e divulgados nas páginas de **O Exemplo**, seguindo a mesma argumentação da participação desses artistas afrodescendentes na construção dessa cultura nacional.<sup>377</sup>

Por fim, menciona-se a visita do grande Pixinguinha à Porto Alegre em 1928, convidado com seu conjunto, os Oito Batutas, para atuarem na Exposição-Feira. Antes de retornarem ao Rio de Janeiro, Pixinguinha e seus companheiros compareceram à redação do jornal **O Exemplo**, onde foram muito “apreciados e aplaudidos”. Destacando as contribuições desse importante conjunto, “Por ocasião de ser servido um copo de chopp, o nosso Redactor Chefe fez uma saudação aos cultores da sublime Arte”.<sup>378</sup>

Em suma, com esses exemplos quer-se demonstrar que a presença e as considerações sobre a música nas páginas do jornal **O Exemplo** eram heterogêneas, divulgando e incentivando as formas musicais relacionadas tanto ao erudito como ao popular. O principal interesse consistia em demarcar a participação da comunidade afrodescendente em diferentes locais e formas de atuação, ressaltando sua integração no projeto de construção nacional. Para isso, não parecia ter diferença se o percurso era realizado através da música identificada como popular ou como erudita. Ou ainda por meio de Carlos Gomes ou Pixinguinha, ambos eram protagonistas da “sublime arte”.

Acompanhando parte da comunidade afrodescendente, a partir de algumas associações e bandas de música, fica nítido que o quadro social e musical presente no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX era um tanto heterogêneo, não cabendo uma contraposição entre uma música popular e/ou afrodescendentes e uma música erudita e/ou branca para explicá-la. Esta oposição acompanhava os critérios da criação da Banda Municipal de 1925, que é exemplar da tentativa de designar locais sociais para cada grupo étnico. Nessa lógica, a música erudita seria tributária das nobres tradições europeias, cabendo, exclusivamente, aos europeus e seus descendentes a sua execução. Afinal, músicos

<sup>376</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 3 dez. 1926. p. 3.

<sup>377</sup> Sobre essas abordagens, ver: O EXEMPLO, Porto Alegre, 29 maio 1925. p. 2; O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 jun. 1927. p. 2.

<sup>378</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 17 dez. 1928. p. 1.

afrodescendentes não poderiam participar do referido conjunto. Em outras palavras, aquilo que é reivindicado na criação da Banda Municipal de 1925, ou seja, uma oposição entre formas musicais compreendidas como “verdadeiras” (no caso, a erudita) e “falsas” (no caso, a popular), não se verifica tanto na vida cultural de diversas associações afrodescendentes como nas abordagens realizadas pelo jornal **O Exemplo**.

Essa cultura musical levada a cabo por setores desta comunidade, que é dinâmica, plural e politizada, estava relacionada a diferentes mecanismos estratégicos visando à mobilidade social, principalmente através da instrução, estava vinculada a projetos políticos objetivando a participação e a construção política e a sua integração como brasileiros. Nesse intento, haviam articulações culturais diversas, mas não opostas. Porém a vinculação de músicos afrodescendentes com a música erudita tinha um valor distinto nesse período, pois foi justamente através dessa forma musical que ocorreram disputas de valores. Esta música erudita também era usada estrategicamente dentro de um debate mais amplo da cultura musical local, que atinge seu ápice, em nossa interpretação, com o projeto da Banda Municipal de 1925. Em agosto de 1923 o jornal **O Exemplo** publicou um longo texto denominado **A Muzica no Rio Grande do Sul** que desperta maior interesse. Diferentemente das situações anteriormente mencionadas, onde são reproduzidas matérias de outros periódicos ou onde são fornecidas informações sobre compositores clássicos, nessa ocasião, o articulista de **O Exemplo** explicita uma série de considerações sobre diversas atividades musicais realizadas em Porto Alegre vinculadas à denominada música erudita:

*A Muzica no Rio Grande do Sul*

Como a comprehendem no Rio Grande do Sul! Como a cultivam! Das composições dos gloriosos mestres riograndenses se evapora o canto divino de uma alegria ou de uma dor verdadeiramente humanas, pois é sempre do fundo de seu coração que o artista arranca os temas penetrantes, subteis, de seu pensamento em extase, em plena felicidade, ou torturado pelas amarguras... [...] E, si assim exprimem pela musica nesta terra os artistas os seus sentimentos, tambem com a mesma idolatria, o mesmo carinho, igual devoção, traduzem todas as reconditas idealizações dos seus patricios as musicistas desta região de nossa patria, demonstrando a cultura intellectual de sua raça, a sensibilidade apurada dos seus temperamentos.<sup>379</sup>

Uma leitura apressada do excerto selecionado pode sugerir que os redatores do jornal **O Exemplo** estão “comprando” um discurso semelhante ao que motivou a criação da Banda Municipal de 1925. Afinal, estão operando com as noções de raça, intelecto e civilização, para explicar a cultura musical local vinculada à erudição, inclusive por parte do jornal **O Exemplo**. No entanto, as considerações apresentam sutilezas que apontam caminhos opostos.

<sup>379</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 19 ago. 1923. p. 1.

Um dos pontos destacados no artigo de 1923 está justamente na vinculação desta cultura musical aos artistas locais e/ou nacionais, diferente da criação da Banda Municipal de 1925 que conjunto atendeu prioritariamente a músicos estrangeiros. Neste caso, parece haver uma diluição da referência étnica para privilegiar a construção de uma cultura local assentada nos nacionais. Embora estejam, para esse intento, referindo-se a artistas que não estão diretamente inseridos em seu universo social, também podem estar falando de suas instituições e músicos que efetivam esse mesmo tipo de música, correspondendo apenas a uma ponta de seu extenso repertório cultural. Também, dentro dessa referência à pátria, o articulista está-se colocando como participante ativo desse processo civilizacional. Essa mesma cultura musical que, com a Banda Municipal de 1925, é reivindicada a grupos europeus está sendo discutida e avaliada, em pé de igualdade, por esses letrados afrodescendentes. Inclusive destacam o preparado intelectual dos artistas nacionais, ponto que foi negado na argumentação de José Corsi para justificar a criação do conjunto musical. Ora, os redatores de **O Exemplo** estavam respondendo às demandas do próprio discurso dominante, que visava afastá-los dessa tal cultura musical.

Ainda operando nesta arena de conflitos, a própria música erudita foi utilizada por músicos afrodescendentes para legitimar formas musicais populares. Em junho de 1924 foi realizado no Theatro São Pedro um festival denominado **Grande Concerto Symphonico**.<sup>380</sup> Este foi organizado pelo clube afrodescendente **Sociedade Instructiva 7 de Setembro** e dedicado a diversos clubes de futebol também compostos por afrodescendentes. A regência estava confiada ao Maestro Alberto Martiniano, sendo auxiliado pelo Maestro João Penna de Oliveira. A orquestra era composta por 35 integrantes e contava, ainda, com a participação de conhecido Sotero Cosme no “violino espala”. Tanto Alberto Martiniano, como João Penna, integravam o Centro Musical Porto Alegrense e participavam da Banda da Floresta Aurora. No entanto, tal festival era em homenagem ao próprio Alberto Martiniano que ensaiava o Bloco dos Thesouras que, naquele ano, havia sido o campeão do carnaval. O Maestro João Penna de Oliveira, por sua vez, havia sido o regente do mesmo bloco antes de Martiniano ter assumido o cargo. Em outras palavras, os campeões do carnaval de 1924 comemoraram sua vitória ao som de Verdi, Carlos Gomes, Boito e Mascagni em um dos principais palcos da cidade. Mais uma vez estavam demonstrando seu protagonismo no cenário musical, independente do gênero e da forma desta música. Ao mesmo tempo, também estavam questionando que, se a execução da música erudita era um atestado de sofisticação,

---

<sup>380</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 maio 1924, p.2.

eles, do carnaval, também a desempenhavam. Por fim, era mais uma resposta às tentativas de segregação étnico-racial a partir das manifestações culturais.

\* \* \*

Neste segundo capítulo objetivamos adentrar parcialmente na vida social da comunidade afrodescendente através de algumas associações civis para perceber como estes parâmetros culturais e étnicos estão sendo negociados frente a esta ideologia dominante. Por meio de suas bandas de música e grupos teatrais foi possível perceber uma rica e variada cultura musical que estavam articuladas a diferentes projetos políticos relacionados a formas de comportamento, de visibilidade pública e mecanismos de instrução. Esta foi marcada por dinâmicos processos de aproximações e distanciamentos no interior desta comunidade afrodescendente, fomentada por meio de constantes debates. O fato de essa música ser promovida pelos e direcionada para os integrantes, os associados e os convidados dessas associações civis da comunidade afrodescendente não impedia, entretanto, que ela estabelecesse contatos com a população e a cidade de forma estendida. Muito pelo contrário, essa cultura musical teve também uma face pública, onde seus projetos políticos saíram das paredes dos clubes e povoaram as ruas.

Manifestada na atuação de músicos, bandas e variadas associações afrodescendentes, essa cultura musical teve uma presença na Cidade que foi mais abrangente. Além de participar e intervir em locais de atuação que eram diferentes daqueles das instituições negras, alargou tanto sua visibilidade como seu público apreciador por meio de constantes trocas sociais, uma vez que dialogou e conectou-se com um público mais diversificado social e etnicamente. Por outro lado, a circulação dessas atuações entre diferentes locais articulou significados políticos e culturais variados, mas não opostos, visto que estas práticas culturais estavam sendo construídas em dinâmicas de contínuo compartilhamento, negociações e disputas. Assim como ocorreu nas redes internas dessa sociabilidade da comunidade afrodescendente, ao ser realizada na rua, foram instituídas práticas heterogêneas, visto que participou de atividades que são dinâmicas no tempo e que ocorreram na pluralidade étnica e social que constitui o espaço público, palco das relações

Os projetos políticos e seus decorrentes debates internos, que estão vinculados a essas formas restritas de sociabilidade, estavam na base da participação desses grupos na cultura mais abrangente da cidade, da mesma forma como essa atuação “externa” permeou o que

ocorreu no interior das associações civis da comunidade afrodescendente. Agenciando diferentes formas de mobilidade social, estes projetos políticos também extrapolaram as demandas étnicas particulares à comunidade afrodescendente e incidiram nas discussões sobre classes sociais vinculando-se a outras pautas políticas e grupos sociais que não atendem necessariamente a um critério étnico.

Toda essa variedade de bandas, associações, instituições públicas e locais de profissão, bem como o seu compartilhamento, leva a pensar a circulação desses indivíduos na constituição de redes. Estas, por sua vez, dialogam com diferentes recortes de agregação a partir dos locais onde os sujeitos estão atuando. Ou seja: nas entidades musicais negras e nos clubes sociais, foi acentuado o pertencimento étnico de seus associados; já as bandas de música vinculadas a instituições públicas de ensino comportaram indivíduos que eram pobres (independentemente da origem étnica), ao passo que as bandas de música vinculadas ao poder militar correspondiam a um espaço de atuação profissional por meio da música. Todas essas circulações, constituições de variadas redes de sociabilidade, assim como os diferentes usos da atividade musical vinculados aos projetos políticos dessas associações negras, levam a pensar a mobilidade social desses sujeitos, tanto na formação de espaços de trabalho com a música como no seu uso estratégico, em suas atividades e eventos sociais.

### 3 PROFISSIONAIS DA MÚSICA

No Capítulo 2, analisou-se a atuação de algumas associações civis, principalmente a partir das bandas de música e dos grupos teatrais, buscando apreender as manifestações culturais da comunidade afrodescendente e contrapô-las à noção de vazio cultural que pleiteou a criação da Banda Municipal de Porto Alegre em 1925. Acompanhando apenas pequena parte dessa participação, percebe-se uma rica e atuante cultura musical na qual eram protagonistas. Nas atividades sociais promovidas por essas instituições, é marcante a ampla apropriação cultural por meio de seus bailes, convescotes, saraus, apresentações teatrais e musicais, recepção de pessoas ilustres, comemorações diversas e demais eventos que contavam com a presença da música. Operando a relação entre os espaços privados (isto é, nas sedes sociais desses clubes) e os públicos (ruas, largos e praças da Cidade, além de locais de apresentação que não atendiam a um recorte étnico), essas manifestações culturais eram visíveis e compartilhadas não apenas pela comunidade afrodescendente, mas pela população de Porto Alegre como um todo. Nessas atividades sociais, foram praticados os mais diversos gêneros musicais, evidenciando uma ampla e heterogênea apropriação da música que era desempenhada na Cidade, passando por marchas, polcas, dobrados, chorinhos, canções, sambas, valsas e tangos, e que ia do carnaval e dos festejos religiosos até a música erudita.

Essa música protagonizada por setores da comunidade afrodescendente, afinal, não ficou encerrada somente dentro dessa perspectiva. Foi buscar uma afirmação social e cultural mais ampla e abrangente. Ao articular formas musicais identificadas como populares, eruditas, tradicionais e urbanas, essa atividade musical, além de proporcionar o contato entre desiguais, ainda foi utilizada como meio de mobilidade econômica desses músicos. Dito de outra forma, fora ser desempenhada em atividades sociais e servir como propulsora de suas propostas políticas a música era também um meio de profissão. A própria variedade musical identificada no interior dos clubes afrodescendentes corresponde também à causa e à consequência da presença de seus músicos em diferentes locais de atuação profissional.

Este capítulo, portanto, tem por objetivo analisar como a música foi utilizada como meio de obtenção de renda e de atuação profissional, percebendo como músicos afrodescendentes atuaram nesse mercado de trabalho em transformação e que condições permitiram esse uso rentável da atividade musical. Neste momento, reduz-se o foco de análise, para observar como alguns sujeitos pertencentes às instituições afrodescendentes

analisadas anteriormente agenciaram seu devir costurando estratégias em diferentes locais de trabalho, galgando melhores colocações profissionais e contribuindo para suas mobilidades social e econômica. Para trilhar esse percurso, também torna-se necessário perceber como esses sujeitos adquiriram o conhecimento necessário para realizar tal ofício. Afinal, pensar a profissão significa acompanhar também o aprendizado desses músicos, pois se trata de uma condição necessária à própria execução da música.

No caso de Porto Alegre, diversos músicos afrodescendentes atuaram ativamente nesse mercado de trabalho relacionado ao entretenimento (que, ao mesmo tempo, é de trabalho) e também em diversas outras instituições públicas que continham bandas de música. Articulando diferentes locais de trabalho e aprendizado, esses sujeitos também transformaram a música em profissão. Mas, como não podia deixar de ser, essa conquista não foi dada. É uma longa e complexa construção, marcada por escolhas estratégicas dentro de um mercado de trabalho em ampliação e transformação.

Portanto, perceber como músicos negros fizeram uso da música como meio de obtenção de renda, não significa que se está compreendendo esta ocupação da música como categoria profissional consolidada.<sup>381</sup> Esse mercado de trabalho se alarga com as transformações sociais, culturais e técnicas presentes desde o final do século XIX, mas acentua-se, significativamente, nas primeiras décadas do século XX, com o estabelecimento de novos locais destinados à música (como os cinemas e a ampliação dos teatros), que acompanhou o crescimento da Cidade e de sua população. Embora amplie significativamente os espaços de trabalho, a música, enquanto profissão, não é exclusividade dessas primeiras décadas do século XX. Ela já era fonte de renda de muitos músicos antes mesmo do fortalecimento dessa indústria do entretenimento.

Inserido em um contexto de profundas redefinições nas relações de trabalho com o final da escravidão, esse campo profissional em constante transformação, estava em disputa por diferentes grupos sociais que articulavam distintas escolas de formação musical. A questão da profissionalização tornou-se cada vez mais presente com a ampliação desse mercado cultural, acompanhada pela criação de novos espaços de trabalho, acentuando-se ainda mais sua competição, assim como as iniciativas para legitimar seu uso profissional. A criação da Banda Municipal de 1925, a contratação de músicos estrangeiros e a exclusão de músicos afrodescendentes são exemplares das disputas que permearam a ampliação desse

---

<sup>381</sup> Até porque o Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre foi fundado na metade da década de 30 do século XX, e, além disso, não é necessariamente o sindicato que cria determinada profissão. Ele é, sim, a consequência de seu exercício, visando à garantia de melhores condições de trabalho e/ou sua regulamentação.

mercado de trabalho relacionada à música. Da mesma forma, a ampla apropriação, elaboração e participação cultural efetivadas por músicos e instituições afrodescendentes são exemplares das estratégias de atuação neste mercado de trabalho.

Alguns destes espaços de ensino e de trabalho com a música na virada do século XIX para o XX corresponderam a um importante eixo das análises realizadas pelas obras de referência, que destacam a forte influência da erudição europeia na cultura musical local, como visto no Capítulo 1. Afinal, estando suas formas institucionalizadas, fica mais fácil caracterizar e legitimar tal cenário cultural, principalmente quando dialogam com os objetivos dos autores, como, por exemplo, compreender a tradição musical local assentada na erudição europeia. Essa bibliografia — especialmente, os trabalhos de Athos Damasceno Ferreira, Ênio Freitas e Castro e Antônio Corte Real, referidos no Capítulo 1 — destacam que o ensino de música tomou forma apenas com o surgimento dos conservatórios de música, que se multiplicaram pelo País, no início do século XX, oficializando o seu aprendizado nos moldes das escolas europeias. As experiências anteriores que contribuíram para essa formação musical estavam ora relacionadas ao amadorismo praticadas por sociedades de concertos formadas por imigrantes europeus, ora preenchidas por apresentações “ocasionais” realizadas por companhias líricas itinerantes e algumas retretas anônimas. Em geral, prevaleceu uma noção de informalidade sobre as antigas formas e locais de aprendizado, muito decorrente da própria formalização que os conservatórios implantaram ao ensino da música.<sup>382</sup> Frente à erudição europeia que esses novos espaços de ensino imprimiram à formação musical, as “antigas escolas” eram caracterizadas por sua rusticidade, efemeridade e, até mesmo, por sua pouca relevância, não precisando nem identificá-las (grupos ou músicos atuantes nas retretas deixaram, por exemplo, deveriam estar vinculados a alguma instituição, privada ou pública, embora não mencionada).

Por sua vez, Maria Elizabeth Lucas compreende que a introdução da erudição europeia no Rio Grande do Sul marcou o processo de profissionalização da música e operou uma ressignificação social dessa atividade e de seus profissionais, ao vinculá-la a músicos

---

<sup>382</sup> Para Athos Damasceno, a música no século XIX, por vezes, é caracterizada por sua efemeridade, por estar grande parte tributada às companhias líricas em turnê pelo Brasil, enquanto a menor parte é apenas citada sem aprofundamento (como bandas militares e cerimônias religiosas). Em outros momentos, ela chama atenção pelas reminiscências pitorescas de outrora, como ocorreu com os festejos carnavalescos e as festas religiosas das celebrações natalinas. Já para Ênio Freitas e Castro e Antônio Corte Real, a música, nesse momento, caracteriza-se como incipiente e de pouca relevância, tendo como principal acontecimento a criação de sociedades de concertos. Embora esses autores divirjam sobre as reais contribuições dessas sociedades amadoras (o primeiro criticando-as por serem pouco profissionais, e o segundo destacando-as, visto que está preocupado em fundamentar a presença de alemães e italianos na cultura musical), ambos convergem ao demarcar o grande progresso no cenário musical ocorrido por meio do processo de profissionalização da música, através da instituição dos conservatórios, principalmente por organizar seu ensino nos moldes eruditos.

estrangeiros e afastá-la de músicos oriundos das camadas mais pobres, incluindo a população afrodescendente.<sup>383</sup> A autora argumenta que, na rígida sociedade escravocrata, o fato de escravos e seus descendentes dedicarem-se ao ofício de músico era necessário para trazer desprestígio social à profissão. O que, por um lado, não impedia que brancos luso-brasileiros pobres pudessem atuar profissionalmente como músicos ao lado dos afrodescendentes. Lucas destaca que a profissão era desprestigiada, mas a música em si não o era, permitindo certa mobilidade e reconhecimento social a partir das habilidades que o músico demonstrasse ao empunhar seu instrumento.<sup>384</sup> De todo modo, a atuação desses músicos profissionais começou a perder espaço com o fortalecimento do amadorismo e a importação de padrões culturais importados entre 1870 e 1890.

Na interpretação de Maria Elizabeth Lucas, as instituições que operaram esse deslocamento (as sociedades de concerto amadoras e o Conservatório de Música) foram justamente as mesmas destacadas nas obras de referência que avaliam a cultura musical local como erudita, ressaltando o protagonismo dos imigrantes europeus, na medida em que invisibilizavam ou folclorizavam a participação da comunidade afrodescendente, conforme trabalhado no Capítulo 1. Esses mesmos espaços, que foram retomados em trabalhos mais recentes incorporando parte dessas interpretações tradicionais, invisibilizaram a presença de musicistas afrodescendentes nesse mercado de trabalho relacionado à música, nas primeiras décadas do século XX.

Certamente, localizar a presença de músicos afrodescendentes nesses espaços de ensino e trabalho fornecidos pelas obras de referência é um tanto difícil. Entre o final do período imperial e nos primeiros anos da República. As sociedades de concerto, fundadas a partir das últimas décadas do século XIX, apresentavam um recorte étnico em sua agregação, constituídas, principalmente, por italianos, alemães e portugueses. Já no Conservatório de Música fundado em 1908, embora tivesse parte de seus custos subsidiada pelo poder público, proporcionando uma pequena cota de gratuidade, para ocupar a maior parte das vagas, era necessário pagar, dificultando o ingresso da população pobre, ainda mais para a comunidade afrodescendente, que tinha, na cor da pele, mais um distintivo social. Nesse direcionamento, não surpreende que a presença de instrumentistas afrodescendentes no cenário musical se tornasse cada vez mais escassa na bibliografia. Em suma, acompanhando alguns músicos

---

<sup>383</sup> Ver LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: GONZAGA, Sergius; DACANAL, José Hildebrando (Orgs.). **Rio Grande do Sul: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

<sup>384</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Op. Cit. p. 155.

afrodescendentes, até se pode ter nessas instituições de ensino e trabalho um ponto de chegada, mas, definitivamente, não indica um ponto de partida seguro.

Frente a esse quadro de dificuldades, foi necessário para parte desses músicos afrodescendentes apropriar-se de espaços de formação e atuação profissional alternativo aos locais que operaram essa redefinição social da música, criar os seus próprios e, inclusive, operar no interior desse mesmo processo que visava excluí-los, para adentrar nesse mercado de trabalho. O desafio reside em compreender como esses instrumentistas poderiam atuar estrategicamente com a música, objetivando adquirir renda frente a esse processo de profissionalização e redefinição social da música. Para esse intento, as próprias bandas de música compostas por afrodescendentes analisadas no Capítulo 2 ajudam na aproximação de alguns outros locais de aprendizado e atuação profissional em torno da música atuantes ao lado das demais instituições demarcadas pela bibliografia. A Banda da Floresta Aurora foi fundada em 1872; e a Lyra Oriental, em 1907. Portanto, constituíram-se antes da formalização do ensino musical através do Conservatório de Música de Porto Alegre (1908).

A Banda da Floresta Aurora foi fundada em 1872 por afrodescendentes que participavam da Irmandade do Rosário. Esta vivência contribuiu para que esse grupo elaborasse outras formas organizativas autônomas da própria Irmandade. Sobre a Lyra Oriental, no momento de sua fundação, em 1907, foi noticiada, no jornal **A Federação**, que esse conjunto era composto por funcionários do Arsenal de Guerra e que tinha sua sede instalada no “arraial da Baronesa”<sup>385</sup>. Como demonstrado no Capítulo 2, as atuações dessas bandas de música, além da variedade de atividades desenvolvidas no interior da comunidade afrodescendente, também se estendiam para o espaço urbano, envolvendo comemorações de seus aniversários, participação em festejos populares (festas religiosas e carnaval) e vinculação a diversos eventos políticos, ampliando significativamente sua visibilidade na cidade e estabelecendo relações de proximidades com outras bandas musicais que não atendiam necessariamente a um recorte étnico em sua composição. Esses outros conjuntos musicais eram vinculados a instituições públicas, tais como o Arsenal de Guerra, a Brigada Militar e duas escolas destinadas a crianças pobres (a Hilário Ribeiro e o Instituto Técnico Profissional). A circulação desses grupos por diferentes espaços e instituições que não atendiam necessariamente a um recorte étnico em sua composição, mas, sim, profissional, leva a se perceberem algumas estratégias de seus integrantes visando à sua ascensão social, possivelmente por meio da música.

---

<sup>385</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 11 set. 1907. p. 2.

Esses locais, tanto as irmandades religiosas como as bandas musicais vinculadas a instituições públicas (principalmente as militares), correspondem a alguns espaços de aprendizado e atuação profissional com a música presentes no século XIX e que eram alternativos às instituições difusoras da música tradicionalmente selecionadas pela historiografia local. Muitos músicos afrodescendentes pertenceram a essas instituições que também serviram de base para suas participações na indústria do entretenimento, onde músicos das mais diversas formações se encontravam e disputavam postos de trabalho. Inicia-se a análise pela banda de música afrodescendente mais antiga.

### **3.1 A partir das celebrações religiosas:**

A Banda da Floresta é tão antiga quanto as primeiras sociedades de concertos formadas por imigrantes europeus<sup>386</sup>, cabendo à Irmandade do Rosário um importante espaço de sua articulação. Criada por pessoas que também participavam da Irmandade do Rosário, constituíram associações civis e conquistaram maior autonomia frente a essa instituição. O espaço que contribuiu para essa articulação (Irmandade do Rosário), aliado à antiguidade de fundação da Floresta Aurora (1872), direciona automaticamente para as caracterizações realizadas por Maria Elizabeth Lucas sobre o primeiro período do processo de profissionalização da música. Conforme a autora, o exercício profissional da música até o final do século XIX caracterizou-se por estar vinculado às camadas pobres da população, com significativa participação de músicos afrodescendentes. Dentre os locais de atuação profissional com a música nesse período, Lucas destaca, principalmente, o vasto calendário religiosa da Igreja, com suas novenas, procissões e missas festivas.

A importância da Irmandade do Rosário para a criação de formas autônomas de congregação da comunidade afrodescendente de Porto Alegre, no final do século XIX, foi demonstrada na pesquisa de Liane Muller, sendo que as primeiras associações civis fundadas a partir da década de 70 do século XIX foram criadas por pessoas que também pertenciam, ou pertenceram, à essa irmandade religiosa. Dentre esses pioneiros clubes civis, Muller verifica que a Sociedade Floresta Aurora (1872) e a Olympia Peres (1892) surgiram como entidades

---

<sup>386</sup> A Sociedade Filarmônica Porto Alegrense, composta, em sua maioria, por italianos e seus descendentes foi criada em 1878. Já o Instituto Musical Porto Alegre, composto, em sua maioria, por alemães e seus descendentes, foi fundado em 1896, passando a se chamar Club Haydn no ano seguinte, segundo CORTE REAL, Antônio. Op. Cit.

musicais, ao passo que, em outras associações, a atividade musical correspondia a um de seus focos de atuação social, como a Laço de Ouro (1880), que participava dos desfiles dos Ternos de Reis. A presença da música nessas entidades civis não causa surpresa, tendo em vista, como alerta Elizabeth Lucas, o vasto calendário religioso repleto de atividades musicais. E, mais do que isso, Liane Muller mostra que, além de constituir formas de organização autônomas, alguns desses Irmãos também apropriavam a música como meio de atuação profissional. Segundo os resultados de sua pesquisa, considerando as profissões declaradas dos 268 irmãos do Rosário arrolados pela autora, que também foram fundadores de associações afrodescendentes entre 1870 e 1920, 30 deles eram músicos.<sup>387</sup> Em suma, fora contribuir para a experiência organizativa de parte da população afrodescendente de Porto Alegre, a Irmandade do Rosário e todo seu calendário religioso corresponderam a um local de contato, aprendizado e trabalho com a música ainda no século XIX.

Um pouco dessas possibilidades de formação musical, e talvez de trabalho, a partir dessa Irmandade pode ser observado através do Maestro Luiz Joaquim Pereira. Integrante da Banda de Música da Floresta Aurora, esse maestro teve um forte envolvimento com a atividade musical na Cidade de Porto Alegre, do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, e sua trajetória revela alguns caminhos possíveis e construídos por um músico negro nesse contexto de profundas transformações sociais. Apurar os locais onde o Maestro Luiz Joaquim Pereira teve contato com a música e as formas como desenvolveu seu aprendizado é tarefa difícil de ser executada, mas podem-se conseguir alguns indicativos. Quando o Maestro Luiz Joaquim Pereira faleceu, em 1928, contando 68 anos de idade, o jornal **O Exemplo** publicou uma pequena biografia lamentando a perda desse conhecido professor de música.<sup>388</sup>

Falleceu, a 31 do passado, e enterrou-se a 1 do corrente, o conhecido professor de musica sr Luiz Joaquim Pereira, ultimo dos sobreviventes da orchestra Mendanha. Luiz Pereira era carpinteiro e professor de musica e ainda ultimamente tocava em um dos cinemas da capital. Pertenceu á antiga orchestra Mendanha e quando esta orchestra abrilhantava alguma festa religiosa, Luiz Pereira, com sua voz de baritono, emprestava grande realce a essa solemnidades. Contava 68 annos de idade e succumbiu aos estragos de traiçoeira molestia. As cerimonias da encomendação e sepultamento foram immensamente concorridas, tendo sida a encomendação realisada na egreja da Sagrada familia, onde tocou uma orchestra de professores collegas do extincto. O sepultamento foi feito á expensas da veterana sociedade Floresta Aurora, da qual era elle socio benemerito, pelos relevantes serviços prestados a mesma sociedade.<sup>389</sup>

<sup>387</sup> MULLER, Liane Susan. Op. Cit.

<sup>388</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 fev. 1928. p. 2.

<sup>389</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 fev. 1928, p. 2.

Por meio de sua nota fúnebre, pode-se acompanhar, no primeiro momento, alguns locais onde o Maestro Luiz Joaquim Pereira transitou, envolvendo tanto suas relações de trabalho como de convívio social. Luiz Pereira não estava entre os fundadores da Sociedade Floresta Aurora, criada quando esse tinha, aproximadamente, 12 anos de idade.<sup>390</sup> Porém, aparentemente, não tardou muito para se integrar a essa associação afrodescendente. Em 1904, já integrava o Conselho da Floresta Aurora, composta por “cidadãos que pela sua antiguidade como sócio e pelos serviços prestados” formavam tal instância.<sup>391</sup> Como participante da Floresta Aurora, esteve vinculado a diversas atividades, tanto na parte administrativa como na organização e na participação em eventos sociais e recreativos. Luiz Pereira ocupou cargos de relevância, sendo, inclusive, Presidente eleito dessa sociedade em 1893, como informa Liane Muller.<sup>392</sup>

Paralelamente ao seu trabalho como músico, no qual era professor e atuava em um dos cinemas da Cidade, o Maestro Luiz Joaquim Pereira exercia a atividade da carpintaria, o que pode sugerir uma dificuldade de estabilização com o exercício profissional da música. Independentemente da ocupação que lhe garantisse maior fonte de renda e estabilidade financeira, o fato é que o Maestro Luiz Joaquim Pereira atuou profissionalmente com a música ao longo de sua vida. Por sua vez, a orquestra do Maestro Mendanha, da qual Luiz Joaquim Pereira era o último dos sobreviventes, traz a informação mais recuada no tempo de sua relação com a música. Como o maestro Luiz Pereira nasceu em 1860 (visto que, quando faleceu em 1928, contava 68 anos), e, por sua vez, o Maestro Mendanha faleceu em 1885,<sup>393</sup> o contato entre os dois aconteceu quando Luiz Pereira era ainda jovem, o que permite supor que grande parte do seu aprendizado tenha ocorrido através deste mestre. Mas, afinal, como poderia ter ocorrido o contato entre esses dois músicos? Que vinculação o Maestro Mendanha, tão apreciado pela elite local, como apontam as obras de referência, estabeleceu com a comunidade afrodescendente de Porto Alegre, observada por meio do contato com Luiz Pereira, ainda no período da escravidão?

---

<sup>390</sup> Sabe-se que Luiz Joaquim Pereira não era fundador da Floresta Aurora, tendo em vista que, no momento do falecimento de outro integrante do Conselho da Floresta Aurora, em 1910, o cidadão José Manoel Antonio foi informado que ele era o único dos fundadores que ainda estava vivo (O EXEMPLO, Porto Alegre, 13 nov. 1910. p. 2)

<sup>391</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 jul. 1904. p. 3.

<sup>392</sup> MULLER, Liane Susan. Op. Cit. p.225. . (Anexo 4).

<sup>393</sup> CORTE REAL, Antônio. Op. Cit.

O Maestro Luiz Joaquim Pereira portava o mesmo nome de seu pai<sup>394</sup>, que era um antigo irmão do Rosário ainda em 1871, quando essa se tornou Archiconfraria.<sup>395</sup> Liane Muller informa que o Maestro Joaquim José de Mendanha também era irmão do Rosário em 1884 e que tocava profissionalmente nas festas da Irmandade<sup>396</sup>. A autora destaca ainda que o Maestro Luiz Joaquim Pereira, em 1890, era irmão definidor desta Irmandade. É provável que tenha ingressado ainda jovem na Irmandade, pois seu homônimo pai já era irmão em 1869, e irmão definidor<sup>397</sup> em 1871, na própria Irmandade. O contato entre esses dois músicos (Maestros Mendanha e Luiz Joaquim Pereira), provavelmente, ocorreu a partir da Irmandade do Rosário (mesmo local de origem da Banda da Floresta Aurora, que Luiz Pereira integrava), onde, presume-se, recebeu conhecimento técnico e teórico de música através daquele antigo mestre.

Embora sem se saber exatamente a ordem dos acontecimentos, é de fundamental importância a participação do Maestro Luiz Joaquim Pereira na Irmandade do Rosário, na orquestra do Maestro Mendanha e na Sociedade Musical Floresta Aurora. Essas relações estabelecidas por Luiz Pereira ainda no século XIX e no início do seguinte ajudam a perceber como esse maestro teve contato com a música, permitindo o seu aprendizado, seu desenvolvimento e, talvez, indicando alguns possíveis locais de atuação profissional. Outro integrante da Banda da Floresta Aurora também apresenta percurso bastante semelhante ao de Luiz Pereira. Quando o Maestro Honório Porto faleceu, em 1918, foi publicado a seguinte nota no jornal **A Federação**:

Realizaram-se ante-hontem á tarde, as cerimoniaes da encommendação e sepultamento do sr. Honorio Fernandes de Almeida Porto, carteiro aposentado da Administração dos Correios. A encommendação foi realizada na igreja de N. S. do Rosario, officiado o conego dr. Roberto Landell de Moura. Occupou o côro a orquestra do maestro Rocha, coadjuvada por antigos musicos do finado maestro Mendanha, de quem o finado foi discipulo e afillhado. A Archiconfraria de N. S. do Rosario, de cuja mesa adminisrativa o extincto fazia parte, incorporada e de cruz alçada recebeu o corpo no adro da igreja. Fizeram-se representar a devoção de N. S. da Conceição redacção de *O Exemplo*, beneficência Porto Alegrense, empregados dos correios e avultado numero de assistentes, bem como o antigo conselho da sociedade Floresta Aurora.<sup>398</sup>

<sup>394</sup> O registro eleitoral, publicado em **A Federação**, em 1895, além de trazer sua filiação, informa que Luiz Joaquim Pereira era casado e operário (A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 7 set. 1895. p. 3).

<sup>395</sup> Em 1920 foi publicada no jornal **A Federação** a realização de uma missa festiva para comemorar o 49º aniversário da instalação da Archiconfraria. Nessa ocasião, foi reproduzida tanto a Ata de Instalação como a Ata de Entrega dos Hábitos Para os Irmãos, ocorridas na mesma ocasião, em 2 de fevereiro de 1871. Entre os irmãos, figurava o pai de Luiz Joaquim Pereira, segundo A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 2 fev. 1920. p. 6.

<sup>396</sup> MULLER, Liane Susan. Op. Cit. p.222. (Anexo 4).

<sup>397</sup> MULLER, Liane Susan. Op. Cit. p.224-225. (Anexo 4).

<sup>398</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 ago. 1918. p. 2.

Novamente, um registro fúnebre de um maestro afrodescendente permite a aproximação das redes de sociabilidade e trabalho que lançam pistas sobre a forma de aprendizado da música e, talvez, de alguns locais de trabalho. O Maestro Honório Porto também era um irmão do Rosário, integrando a mesa administrativa dessa instituição no momento de seu falecimento<sup>399</sup>. Assim como Luiz Joaquim Pereira, era um antigo integrante da Floresta Aurora. Em 1904, foi eleito para integrar o Conselho dessa sociedade, aquele mesmo formado por antigos sócios, ao qual o próprio Luiz Pereira já pertencia.<sup>400</sup> Como participante da Banda da Floresta Aurora, ocupou o cargo de Tesoureiro em 1910<sup>401</sup> e participou de importantes atividades sociais, conforme demonstrado no capítulo anterior. O Maestro Honório Porto promoveu, em 1910, uma festa musical no salão da Sociedade Floresta Aurora, para angariar fundos de reserva para o projetado Asilo 13 de Maio, do qual era Diretor.<sup>402</sup> Em 1917, participou dos festivais artísticos em benefício da construção da herma de José do Patrocínio, a ser construída no Rio de Janeiro, integrando a própria Banda da Floresta Aurora.<sup>403</sup> Excetuando sua participação na Irmandade do Rosário e na Banda da Floresta Aurora, participava da Sociedade Beneficência Porto Alegrense e era estimado por muitas pessoas que compareceram à cerimônia, assim como pelos redatores vinculados ao jornal **O Exemplo**. Assim como Luiz Pereira, que era carpinteiro, Honório Porto exercia outro ofício e não era exclusivamente músico, era também carteiro. Ambos eram discípulos do Maestro Joaquim José Mendanha, sendo Honório Porto seu afilhado, e integravam a orquestra que portava o nome do antigo maestro.

A partir dos registros fúnebres desses dois integrantes da Banda da Floresta Aurora (Luiz Joaquim Pereira e Honório Porto), verifica-se que apresentam os mesmos locais de atuação e, possivelmente, de aprendizado. A importância de suas participações na Irmandade do Rosário manifesta-se não apenas na elaboração de novas formas organizativas da comunidade afrodescendente que eram autônomas à própria Irmandade, mas também na formação e na articulação musical de alguns de seus integrantes, quando se observa em uma escala microscópica. As formas de contato e de aprendizado da música desses dois maestros não são casos isolados, podem ser ilustrativas de um recurso utilizado por muitos

<sup>399</sup> O Maestro Honório Porto era irmão definidor em 1890, irmão adjunto em 1892 e irmão confrade em 1896, segundo MULLER, Liane Susan. Op. Cit. p. 219. (Anexo 4).

<sup>400</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 jul. 1904. p. 3.

<sup>401</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 ago. 1910. p. 2.

<sup>402</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 16 jan. 1910. p. 2.

<sup>403</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 19 ago. 1917. p. 1.

afrodescendentes que também circularam por esses espaços e participaram de entidades civis a partir das experiências adquiridas no interior da Irmandade do Rosário.

Dentre alguns integrantes das bandas musicais da comunidade afrodescendente que também eram Irmãos do Rosário e poderiam ter aprendido a música a partir desse espaço, podem-se mencionar alguns nomes. Por exemplo, o principal maestro da Lyra Oriental, José André Gonçalves, estabeleceu alguma relação com a Irmandade do Rosário, visto que, quando sua filha faleceu, em 1917, foi essa confraria que prestou os serviços das cerimônias fúnebres.<sup>404</sup> Já o Músico Miguel Ferreira, que, em 1910, ocupou o cargo de Vice-Diretor da Lyra Oriental,<sup>405</sup> também teve suas cerimônias fúnebres prestadas pela Archiconfraria do Rosário, assim como a missa solene realizada na Igreja do Rosário, em 1918.<sup>406</sup> Outro integrante da Lyra Oriental, o Músico João José Dias também era Irmão do Rosário.<sup>407</sup>

Esses variados exemplos demonstram que a atividade musical era praticada por um número maior de integrantes de associações civis afrodescendente que também participaram dessa Irmandade do final do século XIX ao início do seguinte. Portanto, considera-se a Irmandade do Rosário um importante espaço de formação musical, principalmente em função das festas religiosas em homenagem à padroeira e a outros santos assentados naquela igreja e das relações que seus membros estabeleciam no interior da Irmandade.

Sobre o trabalho com a música no interior e a partir dessa instituição, também se dispõe de algumas poucas informações. Sabe-se que as bandas de música da Floresta Aurora e Lyra Oriental atuavam seguidamente nas cerimônias religiosas, ao longo das primeiras décadas do século XX, não apenas às vinculadas à Irmandade do Rosário. Porém não se localizou nenhum registro de remuneração dessas participações. Por outro lado, essa situação se inverte, quando se observam alguns de seus integrantes.

Como destacado, tanto Luiz Pereira como Honorio Porto participavam da Orquestra Mendanha. Esse conjunto era formado por discípulos deste velho maestro e atuaram, seguidamente, em cerimônias religiosas por mais algumas décadas após seu falecimento, em 1885. Certamente, para seus integrantes, ao serem discípulos e ainda atuarem na orquestra que portava o nome de Mendanha, significava atribuir-lhes distinção. Um exemplo desse prestígio é a nota de falecimento do filho de Honorio Porto em 1902 publicada no jornal **O Exemplo**, que o descreveu como “conhecido musicista funcionário da administração dos Correios do

---

<sup>404</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 fev. 1917. p. 3.

<sup>405</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1910. p. 2.

<sup>406</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 ago. 1918. p. 2.

<sup>407</sup> Foi admitido na Irmandade em 1890 e, em 1896, era irmão confrade. Também foi irmão da comissão para obras de reforma da Igreja em 1892, segundo MULLER, Liane Susan. Op. Cit. p. 221. (Anexo 4)

Estado”.<sup>408</sup> Além desse reconhecimento, integrar essa conhecida orquestra também garantia mais um local de atuação profissional. As festas e as cerimônias religiosas que contaram com a participação da Orquestra Mendanha eram numerosas, e seus discípulos revezavam-se na regência. Localizou-se em uma delas o pagamento referente à sua participação. Na demonstração de receitas e despesas apresentada pela Irmandade do Divino Espírito Santo para o ano compromissal de 1891-92 e publicada no jornal **A Federação**, está arrolado o pagamento de 916\$500 à Orquestra Mendanha e ao aluguel de carros utilizados pelas cantoras na Festa do Espírito Santo.<sup>409</sup> Não é informado quais discípulos estavam integrando a dita orquestra nessa situação. Também não se sabe se todas as participações realizadas nessas festas religiosas (incluindo as da Banda da Floresta Aurora e Lyra Oriental) ocorriam mediante pagamento.

Essas festas e cerimônias religiosas (principalmente as que estavam vinculadas à Irmandade do Rosário) constituíam-se em um importante local de aprendizado da música, podendo haver também um uso profissional dentro desse espaço. Provavelmente, sua importância esteja mais direcionada a uma primeira geração de músicos profissionais afrodescendentes, por corresponder a um antigo espaço de contato e aprendizado da música disponível de participação, embora repleto de controle.

Sua importância para aprendizado e trabalho tende a diminuir com as primeiras décadas do século XX. Com a criação de sociedades civis da comunidade afrodescendente (algumas delas musicais e outras praticando a música largamente), a vivência e a transmissão do conhecimento musical ampliaram-se e desprenderam-se desses antigos locais da música. O que não diminui necessariamente sua importância, pois muitos dos músicos atuantes nessas entidades civis ao longo das primeiras décadas do século XX transitaram por aquele espaço, como, por exemplo, o próprio Maestro Luiz Joaquim Pereira, que era professor de música e aprendeu a tocar nessas instituições. Já em relação à atuação profissional, as cerimônias religiosas deixaram de ser um dos principais meios de remuneração com a música, frente à significativa ampliação da indústria do entretenimento ao adentrar o século XX. Em outras palavras, novos espaços de trabalho estavam-se criando e aumentando o campo de atuação desses músicos.

Mesmo que o vasto calendário católico tenha proporcionado um espaço de trabalho (conforme visto com os Maestros Honório Porto e Luiz Joaquim Pereira), o conhecimento adquirido em suas dependências poderia ser direcionado para outros locais que

---

<sup>408</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 13 nov. 1902. p. 2.

<sup>409</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 27 jul. 1892. p. 3.

proporcionavam obtenção de renda com a música ainda no século XIX. Afinal, espaços reservados aos divertimentos mediante pagamento (em outras palavras, que possam proporcionar renda para os músicos) também demarcaram sua presença no final do século XIX.

A Cidade de Porto Alegre contou com poucos teatros ao longo do século XIX. O principal deles, o Theatro São Pedro, inaugurado em 1858, concentrou as mais expressivas e importantes atividades de palco, recebendo diversas companhias líricas e dramáticas itinerantes, além de abrir as portas para as sociedades locais. Outras salas surgiram, e muitas delas pertenciam a associações particulares. Por outro lado, circos e teatros populares também marcaram sua presença em Porto Alegre, no final do século XIX. Entre o final da Monarquia e os primeiros anos da jovem República, a Banda da Floresta Aurora trabalhou em alguns desses espaços, realizando variados usos da atividade musical além das que eram realizadas na estrutura eclesiástica ou no interior de sua sede social.

Em julho de 1889, foram anunciadas as atrações do **Circo Tauromachico** nas páginas do jornal **A Federação**. As atividades foram oferecidas pelo empresário do circo em benefício da Banda da Floresta Aurora, por razão de seu aniversário, e dedicadas à classe caixeiral.<sup>410</sup> A venda dos ingressos ficou a cargo dos próprios beneficiados, no caso a Banda da Floresta Aurora, revelando uma estratégia muito comum desses espaços de diversão: beneficiar determinado grupo que se empenharia em acionar suas redes para levar público ao próprio espetáculo.<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> Tratava-se de uma “grande e variada corrida de 9 bravos e novos touros”. Entre as atrações, estava um cavaleiro paulista que montava um dos touros da corrida. Também havia outro touro disponível para os “curiosos”, com duas libras amarradas, para se divertirem e tentarem pegar a quantia. Tinha touro até para “[...] um grupo de meninos farpear, capear e pegar á unha”. Nesse caso, um tourinho, que também era bravo. Ademais, estava previsto que dois integrantes da Banda da Floresta Aurora tomariam parte da corrida, também dispostos a “capear e pegar á unha um bravo touro”. Porém não eram apenas esses dois sujeitos que se arriscariam na tal corrida, pois a grande novidade da apresentação era que a Banda da Floresta Aurora estaria dentro da arena, tocando variadas peças. Ao final do anúncio, a Diretoria da Floresta Aurora agradeceu, em nota, ao empresário da Companhia Tauromachica “[...] pela generosidade com que vem de ceder-lhe um benefício” e conclama o auxílio e a proteção do “fidalgo povo porto-alegrense”, prometendo corresponder à mesma gentileza. *A FEDERAÇÃO*, Porto Alegre, 27 jul. 1889, p. 3.

<sup>411</sup> Talvez por ter sido proveitosa a apresentação anterior ou por já estarem acordadas contrapartidas ao próprio benefício, a Banda da Floresta Aurora realizou outras participações no Circo Tauromachico. Uma semana depois, o “novo e variado” espetáculo foi em benefício das obras da Igreja de Nossa Senhora da Piedade e contou com a assistência de “S. Ex. Sr. Conselheiro Presidente da Provincia”. Dessa vez, estavam previstos sete touros, porém, foi alertado que se tratava dos touros “[...] mais bravos, valentes e gordos que se tem visto n’esta época e n’este circo”. Algumas atrações permaneceram: novamente, hove um bravo tourinho para o grupo de crianças; um touro com duas libras amarradas ao pescoço para os “valentes curiosos” que se aventurassem; já a Banda da Floresta Aurora tocou variadas peças antes e durante o espetáculo, não sendo informado onde. As duas grandes e “atrahentes” novidades foram: em primeiro lugar, objetivando “[...] fazerem as maiores delicias aos espectadores”, uma luta romana a cargo de “duas destemidas hercinas rio-grandense”, ficando o júri sob a responsabilidade do próprio público; e a outra novidade foi uma dança burlesca de “16 interessantes e exquisitas figuras” (*A FEDERAÇÃO*, Porto Alegre, 3 ago. 1889, p. 3).

A Banda da Floresta Aurora continuou atuando ainda no Circo Tauromachicono mês seguinte (agosto), tocando “bonitas peças durante o espetáculo”<sup>412</sup>. Por outro lado, não era o único local que a Banda da Floresta Aurora se apresentou nesse período. Em outubro de 1889, foi divulgada, nas páginas de **A Federação**, a programação do **Theatro de Variedades**, na qual, o conjunto musical tomou parte. Apesar do nome de teatro, suas atrações não mudavam muito das que ocorriam no circo. Tratava-se de corridas noturnas de touros, nesse caso “14 bravíssimos e valentes touros”, ao lado de toureiros mouros.<sup>413</sup>

Os espaços de lazer nesse final do século XIX até poderiam ser parques, mas alguns dos existentes eram um tanto intensos. Afinal, não se tratava de um circo de cavalinhos, mas, sim, de touros, e bravos. Apresentações como essas corresponderam não apenas a um importante local de atuação remunerada para a Banda da Floresta Aurora, mas também de visibilidade, através das quais poderiam alargar sua atuação nesse incipiente mercado de trabalho, no final do século XIX. Foi o que ocorreu dois anos mais tarde, quando fez parte de concorridas apresentações no destacado Theatro São Pedro. Em março de 1891, o jornal **A Federação** divulgou a apresentação em benefício da “inteligente artista Zaira Gattini”<sup>414</sup>, na qual a Banda da Floresta Aurora tomou parte.<sup>415</sup> Dentre as diversas atrações, essa folha alertou para as homenagens “entusiásticas” que seus admirados estavam preparando. O salão seria todo ornamentado e nas galerias, localizadas na parte superior (ou mais distante) do teatro, estaria postada a banda musical Floresta Aurora.<sup>416</sup>

---

<sup>412</sup> Os preços das entradas para a apresentação de domingo seguiu os seguintes valores: camarotes com cinco entradas custaram 10\$000; lugares de sombra, 2\$000; e lugares de sol, 1\$000. Para sábado, os valores foram fixados pela metade do preço. A diferença era que, no domingo, houve mais uma curiosa estreia. Foi a apresentação denominada Geminiano e o Tigre, que se tratava do primeiro brasileiro a se atrever a entrar na jaula do dito felino, denominado Tigre Rochedo, segundo informado por **A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 6 set. 1889. p. 3.

<sup>413</sup> **A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 10 out. 1889. p. 3; **A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 11 out. 1889. p. 3.

<sup>414</sup> O reconhecimento de Zaira Gattini não é novidade na bibliografia. Athos Damasceno destaca que a essa cantora foram endereçados os aplausos mais vibrantes e as palavras mais encomiásticas da imprensa. Partindo das considerações desses periódicos, embora não os cite, o autor menciona que era a melhor cantora do gênero que Porto Alegre já conheceu e que era superior a todas as outras que já haviam se apresentado até então. Apesar da louvação realizada pela imprensa, Damasceno relativiza o seu alcance, ao pontuar que era uma cantora de opereta e que os cronistas da época confundiam suas virtudes artísticas com suas qualidades físicas (FERREIRA, Athos Damasceno. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX**: contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Globo, 1956. p. 259-260.

<sup>415</sup> **A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 20 mar. 1891. p. 1.

<sup>416</sup> Após essa apresentação, entusiástica foi a cobertura realizada pelo próprio jornal **A Federação** sobre a cantora Zaira Gattini, destacando suas belas disposições artísticas, ou melhor, suas glórias artísticas. Conforme relato do jornal, a apresentação foi muito bem concorrida, sendo a beneficiada fartamente aplaudida. A Banda da Floresta Aurora tocou quando Zaira Gattini apareceu ao palco. As ovações não terminaram com o final do espetáculo, quando diversos “foguetes” foram lançados na rua. A cantora foi acompanhada pelo seu público apreciador, precedidos por uma banda de música (provavelmente a da Floresta Aurora), até o hotel onde estava hospedada (**A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 23 mar. 1891. p. 1).

A Banda da Floresta Aurora, no final do século XIX, já atuava “profissionalmente” (isto é, obtendo renda) em diferentes espaços de atuação, certamente direcionados a públicos diversos. Com base nas ocasiões em que se localizou sua participação, pode-se deduzir que os circos (incluindo o Theatro de Variedades) eram mais acessíveis a setores populares, mesmo que, eventualmente, fossem frequentados por autoridades políticas. Nas divulgações dessas corridas de touros, era, seguidamente, destacado que o “popular” valor do ingresso atendia ao de costume. Já em relação ao Theatro São Pedro, partindo dos presentes que Gattini recebeu, pode-se afirmar que se tratava de um seletto público de grande poder aquisitivo.<sup>417</sup>

Vinculando-se aos poucos espaços de diversão presentes no final do século XIX, a Banda da Floresta Aurora demonstra, novamente, como era possível fazer diferentes usos do conhecimento musical adquirido nos antigos locais da música, no caso, a Irmandade do Rosário. Embora não se saiba se o lucro era destinado para a sociedade ou para os integrantes do conjunto, o fato é que a Banda da Floresta Aurora estava realizando variados usos da atividade musical e proporcionando formas de obtenção de renda por meio da música.

Essa incipiente indústria do entretenimento não proporcionava ainda uma estabilidade financeira para os músicos entre o final do século XIX e o princípio do século XX. A Cidade ainda apresentava poucos espaços destinados aos divertimentos que pudessem propiciar renda aos instrumentistas. Na primeira década do século XX, a sessão do jornal **A Federação** denominada **Theatros e Diversões** alternava a divulgação dos circos de cavaleiros (ou touros) e as apresentações de companhias líricas e dramáticas nos poucos teatros existentes com atividades promovidas por sociedades particulares destinadas aos seus associados. Por vezes, na ausência desses, a sessão era preenchida com notícias sobre hípica e demais esportes praticados naquele momento.

O desafio de estabilização profissional com a música nesse princípio de século XX é notável. Uma ilustração dessa dificuldade pode ser verificada através do conhecido Maestro Luiz Joaquim Pereira, integrante da Banda da Floresta Aurora. Foi discípulo do antigo Maestro Mendanha, na virada do século XX, participava de festas e cerimônias religiosas e, provavelmente, atuava com a Banda da Floresta Aurora em alguns destes festivais realizados em circos ou teatros. Mesmo que a Irmandade do Rosário, pudesse continuar proporcionando um local de remuneração para os músicos durante o princípio do século XX, igualmente

---

<sup>417</sup> Consta, na mesma cobertura que **A Federação** realizou, que Zaira Gattini recebeu: um cartão de ouro com brilhante e dedicatória; um anel com brilhante de grande valor; um serviço de prata para escritório; um dito de prata para café; dois argolões de ouro para guardanapos; dois ditas de prata para o mesmo fim; 10 buquês de flores artificiais oferecidos pela orquestra; um quadro dourado com poesia em cetim, etc.

representava uma fonte de renda eventual. Por outro lado, a Banda da Floresta Aurora, na qual era integrante Luiz Pereira, continuava atuando em espaços de divertimento, nos primeiros anos do século XX. Em 1906, conforme relato presente no jornal **A Federação**, esse conjunto foi uma das atrações de uma tourada.<sup>418</sup>

Em 1907, foi organizado, no Theatro São Pedro, por um grupo de amigos e com o auxílio do Club Recreativo e Instructivo 7 de Setembro, um espetáculo dramático em benefício do “musicista Luiz Pereira, discípulo do saudoso maestro Mendanha”.<sup>419</sup> A realização desses festivais em benefícios de determinados artistas era recorrente nesse período e evidencia as dificuldades de ganhar a vida através da música e do teatro. Curiosamente, esses mesmos festivais em benefício mostram, ao mesmo tempo, como era possível elaborar diferentes arranjos para gerar formas de subsistência através das próprias atividades artísticas.

Frente às dificuldades proporcionadas por um incipiente mercado de trabalho, diversos músicos também desempenhavam ofícios variados, na maior parte das vezes, sem vinculação alguma com a própria atividade musical. Esses arranjos também ajudam a entender as relações de proximidades dessas instituições afrodescendentes (nesse caso, as bandas de música) com outras associações que atendiam a um recorte profissional em sua composição, ao invés de uma delimitação étnica, e que não portavam, necessariamente, bandas de música em seus quadros. Basta ser lembrado que a Banda da Floresta Aurora e a Lyra Oriental participaram das comemorações operárias, em 1911, frente à conquista da jornada de trabalho diária de oito horas. Essa atividade, que recebeu o título de **Triunfo Popular** nas páginas de **O Exemplo**, reuniu proletários de todas as profissões unidas aos pedreiros e carpinteiros, formando um contingente de, aproximadamente, cinco mil pessoas.<sup>420</sup> O próprio Maestro Luiz Joaquim Pereira era também carpinteiro, além de tocar em cinemas da Cidade e ser professor de música, atividades informadas em sua nota fúnebre. Já o Maestro Honório Porto, que também foi integrante da Banda da Floresta Aurora e discípulo do Maestro Mendanha, trabalhava nos Correios.

Por outro lado, estas mesmas bandas musicais, se relacionavam com outras instituições e espaços que propiciaram não só o aprendizado e o trabalho com a música, mas também uma certa estabilidade profissional com esse ofício. A Banda da Floresta Aurora, formada a partir da Irmandade do Rosário, era coirmã da Banda de Música do Arsenal de

---

<sup>418</sup> Apesar de o articulista desse periódico descrever todas as atrações, não menciona onde foi realizada tal tourada (**A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 10 dez. 1906. p. 2).

<sup>419</sup> **A FEDERAÇÃO**, Porto Alegre, 5 fev. 1907. p. 2.

<sup>420</sup> **O EXEMPLO**, Porto Alegre, 12 fev. 1911. p. 1.

Guerra. Esta última, com já se sabe, participou e “abrilhantou” as comemorações de aniversário da Floresta Aurora em 1904. Já a Banda Lyra Oriental, formada a partir do próprio Arsenal de Guerra, era coirmã da Banda da Brigada Militar, que, por sua vez, participou das comemorações de aniversário da própria Lyra Oriental em 1910, correspondendo, segundo articulista de **O Exemplo**, à grande nota da festa.<sup>421</sup>

### 3.2. A partir das instituições públicas:

Basicamente, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, as bandas musicais pertencentes a instituições públicas corresponderam a outro local que propiciava formas de aprendizado e trabalho com a música. Embora se tenha localizado a proximidade entre esses conjuntos musicais constituídos por diferentes recortes (étnicos e profissionais) no início do século XX, as bandas militares demarcaram sua presença em Porto Alegre ao longo do século XIX. Antes de se aprofundar essas relações de proximidade e de se localizar a presença de músicos afrodescendentes nos quadros dessas instituições públicas, serão caracterizadas, brevemente, essas bandas militares, assim com o ensino e o trabalho nesses espaços.

Ao analisar a função das bandas militares no processo de difusão musical no Brasil, durante o período imperial, Fernando Binder<sup>422</sup> destaca o aumento progressivo desses conjuntos ao longo do século XIX, principalmente através da Guarda Nacional e das Polícias Militares provinciais. Além da difusão musical, essas instituições militares também propiciaram o aprendizado e o exercício profissional da música. Em relação ao ensino, Binder destaca que, na década de 40 do século XIX, foi oficializado e ampliado o aprendizado para as crianças e os jovens, principalmente através da reorganização das companhias de menores dos Arsenais de Guerra do Império, introduzindo aulas de música instrumental, além das primeiras letras e de desenho linear.<sup>423</sup> As condições para admissão na companhia de menores

<sup>421</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 ago. 1904. p. 2; O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1910. p. 2.

<sup>422</sup> O autor analisa principalmente a atuação das bandas militares a partir das festas reais da Corte, acessada por meio de cronistas. Também analisa a legislação administrativa do Exército, para realizar uma caracterização e a organização das bandas militares ao longo do século XIX (BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. São Paulo: UNESP, 2006. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho).

<sup>423</sup> Além dos Arsenais de Guerra, outras unidades militares, destacadas pelo autor, também passaram a ministrar aulas de música ao longo do século XIX. Em 1865, o Depósito de Aprendizes Artilheiros, situado no Rio de Janeiro, recebia jovens entre 12 e 19 anos que mostrassem vocação e fossem julgados aptos pelo Comandante do Depósito. Essa unidade passou, em 1885, a se chamar Escola de Aprendizes Artilheiros. Binder destaca também

do Arsenal, nesse período oitocentista, eram ter entre oito e 12 anos, ser enjeitado, órfão indigente, menor abandonado ou filho de pais pobres. Os menores permaneciam na companhia até completarem 18 anos, quando eram, posteriormente, alistados como artífices.<sup>424</sup>

Já em relação ao seu exercício remunerado, o autor destaca que, com a introdução do ensino de música, a carreira musical se tornou mais uma opção para alguns menores. Analisando a legislação administrativa do Exército durante o período imperial, verifica-se que havia três possibilidades de engajamento para os músicos no Exército: a primeira era tornar-se músico de contrato, caso normalmente direcionado aos músicos profissionais contratados e pagos para tocarem na banda, durante determinado período; a segunda era como músico de praça ou soldado músico, caso em que o sujeito se alistava conforme estabelecia a legislação (forçado ou recrutado), recebendo graduação de músico, soldo, gratificação, etapa e fardamento; a terceira era como soldado de fileira que se tornava aprendiz de música, a quem o mestre lecionava, e, ao ser considerado apto, entrava para a banda, tornando-se músico de praça.<sup>425</sup> O autor destaca ainda que os membros das bandas de música do Exército estavam entre os oficiais inferiores mais bem pagos nesse período.<sup>426</sup>

O Arsenal de Guerra corresponde a escolas de formação militar, que se insere na reorganização das Forças Armadas visando ao fortalecimento da unificação e da defesa territorial do Brasil.<sup>427</sup> Nesse processo, províncias estratégicas para a defesa do País contaram com a sua presença, entre elas, o Rio Grande do Sul, ou melhor, a Província de São Pedro. Essa instituição militar já proporcionava o ensino musical para crianças e jovens pobres ao longo do século XIX. O Arsenal de Guerra localizado em Porto Alegre foi criado em 1828, com o objetivo de tornar o apoio logístico mais próximo das operações militares no sul do

---

que, em 1876, foram criadas outras duas escolas para menores onde a música fazia parte do currículo escolar, no caso, as Companhias de Aprendizes Militares de Minas Gerais e de Goiás. Essas unidades eram direcionadas à formação dos soldados e oficiais inferiores para a infantaria e apresentavam um funcionamento semelhante aos moldes criados pelo Arsenal de Guerra e do Depósito de Aprendizes Artilheiros (Op. Cit. p. 120).

<sup>424</sup> BINDER, Op. Cit. p. 118-119.

<sup>425</sup> BINDER, Op. Cit. p. 106.

<sup>426</sup> O mestre de música tinha o maior vencimento de sua categoria em tempo de paz e, em tempo de guerra, era inferior apenas ao de alveitar, que tratava das doenças dos animais. Já o soldo dos músicos também era alto em relação aos dos outros oficiais inferiores, sendo o quarto mais alto dos 14 postos que o autor localizou na legislação interna. (BINDER, Op. Cit. p. 111).

<sup>427</sup> A origem dos Arsenais de Guerra está ligada à fundação da Casa do Trem de Artilharia do Rio de Janeiro em 1762, dando o início às atividades industriais no âmbito das Forças Armadas. Essa logo se transformaria no Arsenal de Trem e, a partir de 1808, passou a se chamar Arsenal de Guerra. Para mais informações sobre essas escolas, ver: AMARANTE, José Albano. Indústria brasileira de defesa: uma questão de soberania e de autodeterminação. In: PINTO, J. R. de Almeida; ROCHA, A. J. Ramalho da; SILVA, R. Doring Pinho da (Org.). **As Forças Armadas e o desenvolvimento científico e tecnológico do País**. Brasília: Ministério da Defesa/Secretaria de Estudos e de Cooperação, 2004.

Brasil.<sup>428</sup> Uma rápida observação nos **Relatórios dos Presidentes de Província** permite caracterizar um pouco essa instituição, localizar o ensino da música em seu interior e estabelecer um breve perfil de seus alunos.<sup>429</sup>

A Escola dos Aprendizes Menores do Arsenal de Guerra era o setor onde se lecionava música. Para o Rio Grande do Sul, essa mesma instância apresentava ainda outra subdivisão: excetuando a classe geral (financiada pelo Império, através do Exército), havia também a classe provincial. Sua criação foi para suprir uma lei provincial de 1837, que mandou estabelecer, em Porto Alegre, um colégio de artes mecânicas para o ensino de menores de 10 anos que fossem órfãos, pobres, expostos e filhos de pais indigentes.<sup>430</sup> Frente às dificuldades de criação desse estabelecimento de ensino, o Governo Provincial realocou o investimento para uma nova repartição na Escola de Aprendizes Menores do próprio Arsenal de Guerra, subsidiando parte dos menores. Todos os alunos, de ambas as classes, aprendiam as primeiras letras, música (sendo, aparentemente, opcional) e alguns ofícios desempenhados nas oficinas do Arsenal de Guerra. Ou seja, essas crianças trabalhavam como carpinteiros, correios, latoeiros, funileiros, sapateiros, cozinheiros, ferreiros e alfaiates.<sup>431</sup>

Não se sabe desde quando o ensino da música foi realizado nesse estabelecimento, mas, no **Relatório do Presidente da Província de 1849**, é sugerida a contratação de um mestre de música para os aprendizes menores.<sup>432</sup> Já no Relatório de 1856, é informado que o antigo Diretor do Arsenal havia comprado, em 1854, todo o instrumental necessário para a banda de música. Nesse ano de 1856, entre os 69 menores aprendizes da classe provincial, havia 15 que eram alunos de música.<sup>433</sup> Não há qualquer menção à cor ou à naturalidade dos

<sup>428</sup> O Arsenal manteve-se, em Porto Alegre, até a década de 40 do século XX, transferindo-se, então, para a Cidade de General Câmara (<[www.museumilitar.com.br](http://www.museumilitar.com.br)>. Acesso em: 23 dez. 2012).

<sup>429</sup> RELATÓRIOS dos Presidentes das Províncias Brasileiras — Império — 1830-1889. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br) Acesso em: 30.11.2013.

<sup>430</sup> Trata-se da Lei Provincial nº 12, de 19 de dezembro de 1837.

<sup>431</sup> Dado retirado do relatório que o Vice-Presidente Luiz Alves Leite de Oliveira Bello entregou à Presidência do Rio Grande do Sul, ao Excelentíssimo Senhor Barão de Muritiba, no dia 26 de setembro de 1855, p. 33 (RELATÓRIOS dos Presidentes das Províncias Brasileiras — Império — 1830-1889. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br) Acesso em: 14.01.2014).

<sup>432</sup> Informação contida no Relatório do Presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, Tenente General Francisco Joze de Souza Soares de Andrea, na abertura da Assembleia Legislativa Provincial, em 1º de junho de 1849, acompanhado do **Orçamento da Receita e Despesa Para o Ano de 1849-1850** (RELATÓRIOS dos Presidentes das Províncias Brasileiras — Império — 1830-1889. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br). Acesso em: 22.01.2014).

<sup>433</sup> Dados do Relatório do Presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, Jeronymo Francisco Coelho, entregue na abertura da Assembleia Legislativa Provincial, em 15 de dezembro de 1856, p. 24. Um perfil desses menores aprendizes, assim como sua relação com esse ensino, pode ser encontrado no Relatório que o Excelentíssimo Senhor Doutor Francisco Marcondes Homem de Mello passou à Administração da Província, ao Excelentíssimo Senhor Doutor Joaquim Vieira da Cunha, Primeiro Vice-Presidente, no dia 13 de abril de 1868 (RELATÓRIOS dos Presidentes das Províncias Brasileiras — Império — 1830-1889. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br) Acesso em: 14.02.2014).

alunos, embora se saiba que eram crianças pobres, órfãs ou expostas. Na relação dos educandos menores da classe geral (subsidiada pelo Império), são arrolados 49 alunos entre oito e 16 anos de idade.<sup>434</sup> Desses, 25 frequentavam a aula de música, dos quais 16 são descritos como principiantes, e o restante tem especificados seus instrumentos (provavelmente, destacando o adiantamento desses alunos): um trombone, um flautim, dois clarinetes, um “ophecleide”, dois triângulos, um pratos e um caixa de rufos.<sup>435</sup> Em relação aos educandos menores pertencentes à classe provincial, estavam arrolados 43 alunos entre sete e 16 anos de idade.<sup>436</sup> Entre esses, apenas oito aprendiam música. Nesse levantamento, a classificação é descrita de maneira distinta: “faz escala”, três alunos; “muzico de 2ª classe”, um aluno; e “muzico de 3ª classe”, quatro alunos.<sup>437</sup>

Certamente, os registros são parcos, mas permitem algumas breves conclusões. O Arsenal de Guerra oferecia ensino da música para crianças pobres, possivelmente, incluindo africanos e seus descendentes, desde a metade do século XIX. Como destacou Fernando Binder, esse ensino proporcionava a ampliação das possibilidades de trabalho. Afinal, sabe-se de alguns alunos que já eram músicos de 2ª e 3ª classe, o que indica sua vinculação empregatícia com o Arsenal de Guerra.<sup>438</sup> Ao mesmo tempo, revela também que, fora das escolas de aprendizes, essa mesma instituição militar portava uma banda de música composta, possivelmente, por mestre de música e músicos de 1ª, 2ª e 3ª ordem remunerados. Em outras palavras, corresponde a um local tanto de aprendizado como de trabalho com a música ao longo do século XIX.

A presença de bandas militares foi um importante meio de difusão da música, ao lado das cerimônias religiosas, no decorrer do século XIX, em Porto Alegre. Por ser um espaço destinado exclusivamente ao exercício da música, essas bandas contribuíram para transmissão

<sup>434</sup> Apresentando a seguinte distribuição: dois alunos com 16 anos; seis com 15 anos; 10 com 14 anos; oito com 13 anos; oito com 12 anos; sete com 11 anos; cinco com 10 anos; um com nove anos; e dois com oito anos.

<sup>435</sup> Informações do Relatório do Presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, Jeronymo Francisco Coelho, entregue na abertura da Assembleia Legislativa Provincial, em 15 de dezembro de 1856, p. 112-116 (RELATÓRIOS dos Presidentes das Províncias Brasileiras — Império — 1830-1889. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br). Acesso em: 30.01.2014).

<sup>436</sup> Tendo a seguinte distribuição: um aluno com 16 anos; quatro alunos com 14 anos; sete alunos com 13 anos; oito alunos com 12 anos; cinco alunos com 11 anos; sete alunos com 10 anos; dois alunos com nove anos; seis alunos com oito anos; e três alunos com sete anos.

<sup>437</sup> Dados do Relatório do Presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, Jeronymo Francisco Coelho, entregue na abertura da Assembleia Legislativa Provincial, em 15 de dezembro de 1856, p. 117-121 (RELATÓRIOS dos Presidentes das Províncias Brasileiras — Império — 1830-1889. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br). Acesso em: 28.01.2014).

<sup>438</sup> Se, por exemplo, em 1868, havia quatro músicos de 3ª classe, em 1871, esse número aumentou para seis, segundo o Relatório com que o Excelentíssimo Senhor Conselheiro Francisco Xavier Pinto Lima abriu a 1ª Sessão da 14ª Legislatura da Assembleia Legislativa Provincial em 14 de março de 1871, p. 36-37 (RELATÓRIOS dos Presidentes das Províncias Brasileiras — Império — 1830-1889. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br) Acesso em: 28.01.2014).

teórica e técnica do conteúdo musical, além de também propiciar fonte de renda para os músicos. Nessa época em que a maior parte da música estava anexa a outras atividades sociais, como cerimônias religiosas e apresentações teatrais, em grande parte, efetivadas por companhias líricas itinerantes, a instituição militar foi um local que cultuou a música por excelência, ampliando o contato com a população de forma geral. Sobre o primeiro período do processo de profissionalização e redefinição social da música destacado por Maria Elizabeth Lucas, pode-se acrescentar a importância dessas bandas militares, ao lado do vasto calendário religioso, como outro local de trabalho e de aprendizado musical, provavelmente, utilizado por músicos afrodescendentes.

Embora as bandas militares reportem ao século XIX, sabe-se de sua presença e atuação ao longo das primeiras décadas do século XX. Afinal, foi nesse momento que se localizaram as relações de proximidade estabelecidas com as bandas da comunidade afrodescendente. Essas bandas militares não só permaneceram, como também se multiplicaram e, conseqüentemente, abriram novos espaços de aprendizado e trabalho.

Dentre as bandas militares, centra-se a atenção nas bandas de música da Brigada Militar, coirmã da Lyra Oriental. A Brigada Militar do Estado do Rio Grande do Sul foi criada pelo Ato 357, de 15 de outubro de 1892, substituindo a antiga Guarda Cívica. Nesse momento, era organizada por um Estado Maior, composto de um comandante com graduação de coronel, um capitão assistente servindo de secretário, um capitão de quartel mestre geral e dois ajudantes (alferes ou tenentes) oriundos dos corpos. Estava organizada com três corpos, sendo dois batalhões de infantaria e um regimento de cavalaria. Portava ainda de três corpos de reserva em fase de organização. Cada um dos três corpos em atividade, na origem dessa polícia militar, contava com uma banda de música totalizando a seguinte composição: três mestres de música, três clarins-mor, 24 músicos de 1ª classe, 24 músicos de 2ª classe, 12 músicos de 3ª classe, 28 clarins e oito tambores. No total, a Brigada Militar já empregava 102 músicos no momento de sua criação. Alguns constituíam as bandas de músicas (cada uma com 20 integrantes mais o mestre), já outros estavam envolvidos com os toques de corneta e clarins. Para os vencimentos diários desses músicos, foram definidos os seguintes valores: mestre de música recebia o soldo na quantia de 2\$000 (mesmo valor do primeiro sargento); clarim-mor, a quantia de 1\$000; músicos de 1ª classe, o valor de 800 réis; músicos de 2ª classe, clarins e tambores recebiam 700 réis; e os músicos de 3ª classe, o menor soldo, no valor de 600 réis. Porém cada um dos músicos recebia uma gratificação de 700 réis.<sup>439</sup>

---

<sup>439</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 27 out. 1892. p. 1.

A Brigada Militar apresentou diversas reformulações nas primeiras décadas do século XX. Acompanhar essas transformações corresponde a uma tarefa dificultosa. Alguns batalhões eram fixados em locais provisórios ou eram transferidos para outras cidades. As próprias bandas de música também apresentaram seguidas transformações, alterando os números de integrantes ou criando e extinguindo conjuntos inteiros. Parte das caracterizações dessas bandas de música foi obtida no **Almanaque da Brigada Militar** (localizaram-se os anos de 1929 e 1930) e nas páginas do jornal **A Federação**. Sobre a organização das unidades que comportavam bandas de música, em 1893, foi fundado o Serviço Ativo do 3º Batalhão de Infantaria instalado em Porto Alegre, acrescentando mais uma banda de música às outras três já existentes no momento de criação da Brigada Militar.<sup>440</sup> Pelo menos, ao longo da primeira década do século XX, a Banda do 1º Regimento de Cavalaria participou de constantes eventos em Porto Alegre. Em 1908, ela contava com 51 integrantes e era regida pelo Maestro Pedro Borges.<sup>441</sup>

Na primeira década do século XX, a Brigada Militar tinha quatro bandas de música em Porto Alegre. Certamente, essa instituição empregou elevado número de músicos, além de também servir como local de aprendizado da música para grupos populares. Para se ter uma ideia dessa quantidade, reporta-se às páginas de **A Federação**. Em 1907, esse jornal divulgou a realização de uma quermesse em benefício do patrimônio da Faculdade de Direito, programada para ocorrer no Theatro São Pedro. Dentre diversas atrações, foi prevista uma grande apresentação, contando com as quatro bandas de música da Brigada Militar acrescidas da banda da Escola de Guerra, regidas pelo Maestro Pedro Borges e compondo um corpo instrumental de 146 figuras.<sup>442</sup> Em 1912, foi criada a Grande Banda de Música da Brigada Militar, somando-se às outras quatro já existente, junto com o cargo de Inspetor Geral das Bandas, ocupado pelo Maestro Pedro Borges (antigo regente da Banda do 1º Regimento de Cavalaria).<sup>443</sup> Essa mesma banda, por sua vez, foi extinta em 1916, com as modificações da Brigada Militar realizadas pelo Decreto nº 2.172, de 25 de janeiro de 1916. O cargo de Inspetor das Bandas de Música continuou vinculado ao Estado Maior, e as bandas de música permaneceram nos batalhões de infantaria.<sup>444</sup> Por fim, no final dos anos 20, as bandas de

---

<sup>440</sup> Já o 1º Regimento de Cavalaria, criado na própria fundação da Brigada Militar, esteve assentado na Capital, nos primeiros anos de sua atividade e, em 1929 (data do almanaque consultado), já estava aquartelado em Santa Maria (ALMANAQUE da Brigada Militar Para 1929. Anno decimo quarto. Porto Alegre: Livraria Americana J. O. Rentsch & Cia., 1929. p. 57).

<sup>441</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 22 set. 1908. p. 1.

<sup>442</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 19 set. 1907. p. 2.

<sup>443</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 16 mar. 1912. p. 1.

<sup>444</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 28 jan. 1916. p. 5.

música da Brigada Militar foram vinculadas aos três Batalhões de Infantaria instalados em Porto Alegre. Todas elas eram compostas por: mestre de música; contramestre de música; cornetistas e clarins mores; músicos de 1ª, 2ª e 3ª classes; além de cornetistas e clarins.<sup>445</sup>

Sobre o soldo dos músicos, dispôs-se dos valores relativos ao ano de 1929 presentes também no **Almanaque da Brigada Militar**. Os mestres de música e o corneteiros mores recebiam o vencimento de 5\$000 diários; os contra mestres, 4\$100; os músicos de 1ª, 2ª e 3ª ordens, respectivamente, 4\$000, 3\$500 e 3\$100; e, por fim, os corneteiros e tamboreiros recebiam o menor valor, 2\$300. Com exceção destes últimos, todos os demais músicos recebiam vencimentos superiores ao dos cabos (2\$600). Já os corneteiros e tamboreiros, mesmo recebendo os menores vencimentos, ainda obtinham um valor superior ao dos soldados (1\$900).<sup>446</sup> A quantidade de instrumentistas empregados nessa instituição, em 1929 e 1930, nos três batalhões localizados em Porto Alegre, está expressa na Tabela 2.

Tabela 2 - Composição das Bandas de Música da Brigada Militar, por batalhão, em Porto Alegre — 1929 e 1930

DISCRIMINAÇÃO	1º		2º		3º	
	BATALHÃO		BATALHÃO		BATALHÃO	
	1929	1930	1929	1930	1929	1930
Mestre de música .....	1	1	1	1	1	1
Contramestre de música .....	1	2	1	2	2	2
Cornetista e clarins mores .....	1	1	1	1	1	1
Músicos de 1ª classe .....	5	10	5	10	10	10
Músicos de 2ª classe .....	5	10	5	10	10	10
Músicos de 3ª classe .....	8	16	8	16	16	16
Cornetistas e clarins .....	12	16	12	16	16	16
<b>TOTAL</b> .....	<b>33</b>	<b>56</b>	<b>33</b>	<b>56</b>	<b>56</b>	<b>56</b>

FONTE: ALMANAQUE da Brigada Militar Para 1929. Anno decimo quarto. Porto Alegre, Livraria Americana J. O. Rentsch & Cia., 1929.

ALMANAQUE da Brigada Militar Para 1930. Anno décimo quinto. Porto Alegre, Livraria Americana J. O. Rentsch & Cia., 1930.

Não restam dúvidas de que as Bandas da Brigada Militar também corresponderam a um importante espaço de aprendizado e trabalho com a música no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, congregando parte significativa dos músicos de Porto Alegre. Afinal, na criação da Brigada Militar, em 1892, contava com três bandas de música, totalizando 102 músicos. No ano seguinte, somou-se mais uma banda de música, e, em 1912, foi criada a Grande Banda (extinta em 1916). Por sua vez, em 1929, empregava 122 músicos, e, no ano seguinte, esse plantel foi aumentado para 168 instrumentistas.

<sup>445</sup> ALMANAQUE da Brigada Militar Para 1929. Anno decimo quarto. Porto Alegre, Livraria Americana J. O. Rentsch & Cia., 1929.

<sup>446</sup> ALMANAQUE da Brigada Militar Para 1929. Anno decimo quarto. Porto Alegre, Livraria Americana J. O. Rentsch & Cia., 1929.

Portanto, se a estrutura religiosa, ao lado do ensino, propiciava um espaço de trabalho instável, as bandas musicais vinculadas a instituições públicas, principalmente as militares, forneciam um local de trabalho mais estável que aquela. Por outro lado, também é de se destacar que bandas musicais vinculadas a instituições públicas não estão somente restritas ao universo militar, embora essas sejam as mais antigas e numerosas. Não se pode esquecer das escolas destinadas à instrução de crianças pobres e filhos de operários, que eram criadas pelos poderes públicos. Como já demonstrado, as bandas de música do Instituto Technico Profissional e da Escola Hilário Ribeiro (antiga Banda Municipal) também estabeleceram relações de proximidade com os conjuntos musicais da comunidade afrodescendente, participando, conjuntamente, de eventos sociais. No caso da antiga Banda Municipal, tal proximidade era ainda mais acentuada, atuando inclusive em atividades desenvolvidas na sede da Sociedade Floresta Aurora.

Como detalhado no Capítulo 1, a antiga Banda Municipal era vinculada à Escola Hilário Ribeiro, fundada em 13 de maio de 1911, e destinada aos filhos de operários e meninos pobres residentes em Porto Alegre. Já o Instituto Technico Profissional, também conhecido pelo nome de Instituto Parobé, estava vinculado à Escola de Engenharia fundada em 1896. Conforme informam os **Relatórios dos Presidentes do Estado**<sup>447</sup>, em 1920, o ensino técnico profissional era ministrado pela Escola de Engenharia, por intermédio de seus vários institutos<sup>448</sup>. A subvenção da Escola de Engenharia e todas suas seções era dividida entre a União, o Estado e alguns municípios que sediavam as unidades. A quantidade e os responsáveis pelos valores repassados apresentavam constantes alterações e diferenças entre as sessões. A grosso modo, o Estado encarregava-se da maior parte do investimento. A única dessas sessões em que o ensino era totalmente gratuito era no próprio Instituto Technico Profissional (Instituto Parobé)<sup>449</sup>.

---

<sup>447</sup> Esses relatórios foram consultados em RELATÓRIOS dos Presidentes dos Estados Brasileiros — 1891-1930. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br). Acesso em: 27.01.2014.

<sup>448</sup> Em Porto Alegre, funcionavam: o Instituto de Engenharia (engenharia civil), o Instituto Julio de Castilhos (ensinos primário, ginásial e normal), o Instituto Parobé (ensino técnico profissional), o Instituto de Electro-Technica (eletricidade e mecânica), o Instituto Borges de Medeiros (agronomia e veterinária) e o Instituto Astronômico e Meteorológico. Havia também unidades distribuídas em outros municípios do Rio Grande do Sul. Em Caxias do Sul, Rio Grande e Santa Maria, tinha Escolas Industriais Elementares. Em Bento Gonçalves, Cachoeira do Sul e Santa Rosa, as Estações de Agricultura e Criação. Já em Bagé, Alegrete e Júlio de Castilhos, as Estações Zootécnicas. Essas informações constam na Mensagem enviada à Assembleia dos Representantes do Rio Grande do Sul pelo Presidente do Estado, Antonio Augusto Borges de Medeiros, na 4ª Sessão Ordinária da 8ª Legislatura, em 20 de setembro de 1920, p. 14-17 (RELATÓRIOS dos Presidentes dos Estados Brasileiros — 1891-1930. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br). Acesso em: 27.01.2014).

<sup>449</sup> Através do relatório apresentado por Borges de Medeiros em 1921, pode-se aprofundar um pouco mais o funcionamento dessa escola. Ela estava dividida em seis seções com seus ofícios correlatos: “construções mechanicas (modelador de fundição, modelador e fundidor, mechanicas e ajustador, mechanicas construtor e

Não se sabe quando o Instituto Parobé foi criado. Mas, em 1910, suas aulas gratuitas já eram divulgadas nas páginas do jornal **O Exemplo**, através da coluna **Rabisco**, do colaborador Arnaldo Dutra (o mesmo que integrou diversos grupos teatrais da comunidade afrodescendente, conforme visto no Capítulo 2). Nessa citação, Dutra destaca o caráter altruístico dessa instituição destinada às crianças pobres e pontua ainda a possibilidade de o aluno receber uma diária (pagamento), de acordo com seus próprios adiantamentos no ofício.<sup>450</sup> Sobre as condições de ingresso, novamente, alcançaram-se seus pormenores através das páginas de **O Exemplo**. Em 1918, foram anunciadas as inscrições da Escola Parobé (“ensino completamente gratuito”) direcionadas para os meninos pobres e filhos de operários. As inscrições nessa instituição ocorriam mediante atestado de pobreza passado por autoridade municipal ou atestado de operário fornecido pelo chefe de fábrica ou oficina que o mesmo trabalhar.<sup>451</sup> Em relação à sua banda de música, dispõe-se de registros a partir de 1914. Nessa ocasião, o jornal **A Federação** noticiou a festa de encerramento das aulas do Instituto Technico-Profissional com exposição de trabalhos de alguns alunos e uma festa comemorativa, na qual a banda tomou parte.<sup>452</sup> Em relação ao trabalho com a música, além de ampliar as possibilidades de trabalho para essas crianças que a estavam aprendendo, também corresponde a espaço de trabalho, pois, em toda instituição pública que contém um conjunto musical, mesmo que esteja direcionada exclusivamente ao ensino, faz-se necessária a presença de um professor e/ou maestro.

Apesar de essas instituições públicas apresentarem um recorte social e econômico na sua configuração, as suas relações de proximidade com as associações afrodescendentes, nessas primeiras décadas do século XX, têm muito a informar. Esse contato ocorreu, principalmente, a partir da comunicação dos indivíduos que operavam essa mesma conexão.

---

fundidor); construções metálicas (latoeiro e instalador sanitário de água e gás, forjador, serralheiro, serralheiro constructor ou instalador); trabalhos em madeira (estufador e vimeiro, marceneiro, carpinteiro e tupilheiro, escultor e torneiro); artes do edifício (modelador de barros, pintor decorador, estucador-formador, escultor); artes gráficas (phototecnica: photographo, gravador, autotypista, phototechnico; typographia, impressão, encadernação: compositor, paginador, impressor, encadernador; litografia: gravador, transportador, impressor, chromolotographo); electro-química (galvanotegista, galvanoplastia, galvanotypista, esterotypista)”. Em 1920, havia sido instalada, conforme consta na fonte, uma nova e “útil” seção de artes domésticas. Estava também em iniciação o curso de aprendizagem de locomotivas (condução, concertos); e, em planejamento o curso para “chauffeurs”. Em 1921, havia matriculados no curso diurno masculino 346 alunos na parte elementar e 79 na parte técnica. O curso noturno era frequentado por 128 alunos na parte elementar e 72 na parte técnica. Já no curso diurno feminino, havia 57 alunas matriculadas. Esses dados foram retirados da Mensagem enviada à Assembleia dos Representantes do Rio Grande do Sul pelo Presidente do Estado, Antonio Augusto Borges de Medeiros, na 1ª Sessão Ordinária da 9ª Legislatura, em 20 de setembro de 1921, p. 10-11 (RELATÓRIOS dos Presidentes dos Estados Brasileiros — 1891-1930. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br). Acesso em: 29.01.2014).

<sup>450</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 17 abr. 1910. p. 1.

<sup>451</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 24 fev. 1918. p. 3.

<sup>452</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 21 jan. 1914. p. 4.

Ou seja, da presença de trabalhadores afrodescendentes nos quadros das instituições públicas de forma geral e da presença de músicos negros compondo suas respectivas bandas musicais em menor escala. Esses diferentes recortes, de todo modo, diluem-se frente às relações de proximidade estabelecidas entre essas instituições, em variados eventos sociais. A partir dessas proximidades, pode-se compreender a co-irmandade entre a Banda da Floresta Aurora e a Banda do Arsenal de Guerra, a da Lyra Oriental com a Banda da Brigada Militar, ou, ainda, o envolvimento dos conjuntos das escolas destinadas às crianças pobres e filhos de operários com as associações étnicas.

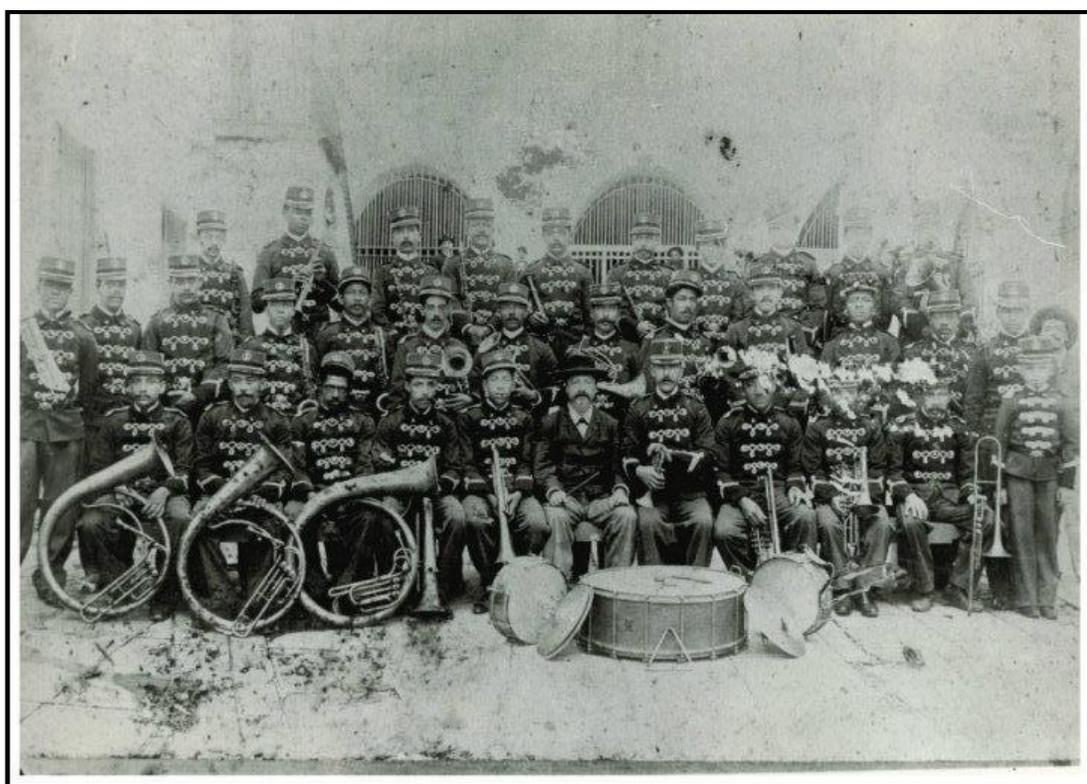


Figura 11: Banda do Arsenal de Guerra.

FONTE: Acervo pessoal de Gabriela Vilanova de Souza, tataraneta de Alípio João de Souza. (Agradeço a gentileza pelas fotos.)

Sobre a Banda do Arsenal de Guerra, não foi localizada relação nominal dos seus integrantes ao longo das primeiras décadas do século XX. Sabe-se que, pelo menos, um dos integrantes da Banda da Floresta Aurora era músico do Arsenal de Guerra. Trata-se do Maestro Alípio João de Souza, que integrava a diretoria eleita em 1910, ocupando o cargo de

Diretor da Banda da Floresta Aurora.<sup>453</sup> Pelo menos, desde 1912, esse maestro já era empregado dessa instituição<sup>454</sup> e, em 1921, ao lado de outros operários do Arsenal de Guerra, fundou uma sociedade de socorros mútuos<sup>455</sup>.

Esse cruzamento entre os locais de trabalho com os de sociabilidade não apenas aproxima as instituições com diferentes critérios de composição (étnicas e profissionais), como também articula, às instituições étnicas, pessoas que não atendiam a essa delimitação. O conhecido Maestro Honorato Rosa era branco e não era integrante da Sociedade Floresta Aurora. Porém isso não o impediu de estabelecer profundas relações de proximidade de longa data com essa instituição, inclusive a ponto de homenagear com uma composição. Como já se sabe, Honorato Rosa era professor e Regente da Banda de Música da Escola Hilário Ribeiro (antiga Banda Municipal). Com esse conjunto, associou-se ao festival organizado, em 1920, pelo Centro Floresta Aurora em comemoração à data de 28 de setembro, composto por apresentações teatrais e ato de variedades, onde esse conjunto fez-se ouvir durante os intervalos.<sup>456</sup> Provavelmente, havia diversas crianças afrodescendentes, talvez filhos de integrantes dessas associações étnicas, estudando nessa instituição, que foi fundada no sugestivo dia 13 de maio. Fora isso, seu regente já estabelecia proximidade com músicos e integrantes de instituições próximas, como a Floresta Aurora e o Arsenal de Guerra. E, a partir de então, estabeleceu também com a Escola Hilário Ribeiro. Portanto, não é à toa que a antiga Banda Municipal participava de atividades privadas de associações afrodescendentes.

Se a relação de proximidade da Banda da Floresta Aurora com a Banda do Arsenal de Guerra é diminuta ou sugestiva, deve-se lembrar também que a Banda da Lyra Oriental, no momento de sua fundação, conforme o jornal **A Federação**, era constituída por operários do próprio Arsenal de Guerra.<sup>457</sup> Conforme colocação do jornal **A Federação**, a Sociedade Musical Lyra Oriental originou-se a partir de um grupo de operários empregados no Arsenal de Guerra. É provável que alguns dos integrantes da Lyra Oriental, inclusive, tenham participando da própria banda militar.

---

<sup>453</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 ago. 1910. p. 2.

<sup>454</sup> Nesse ano, foi publicado, no registro mortuário do jornal **A Federação**, o falecimento de seu filho José, indicando a profissão de Alípio João de Souza como empregado do Arsenal de Guerra (A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 20 mar. 1912. p. 4).

<sup>455</sup> O maestro integrava o Conselho Fiscal da primeira diretoria eleita (A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 7 mar. 1921. p. 5).

<sup>456</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 3 out. 1920. p. 3.

<sup>457</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 11 set. 1907. p. 2.

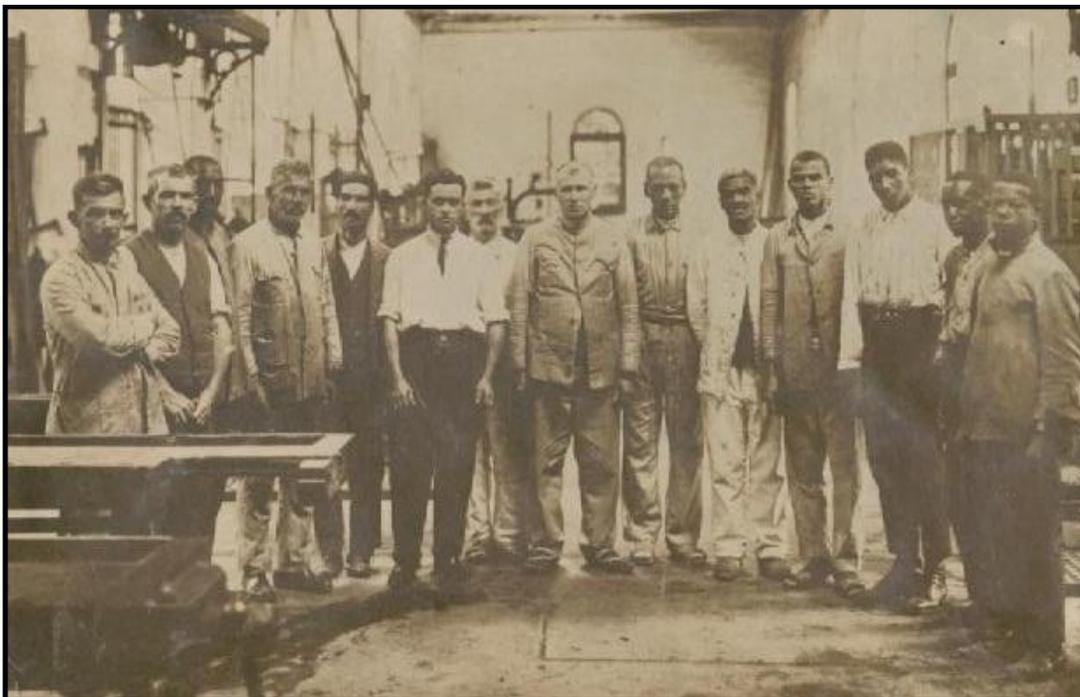


Figura 12: Funcionários do Arsenal de Guerra.

FONTE: Acervo pessoal de Gabriela Vilanova de Souza, tataraneta de Alípio João de Souza.



Figura 13: Uma das Bandas de Música da Brigada Militar - 1912

FONTE: CORREIO DO POVO, Porto Alegre, 15 mar. 1912. (Agradeço à Prof. Silvia Petersen pela indicação da fonte).

Esses exemplos mencionados são apenas alguns, dentre tantos, de um intenso contato que músicos afrodescendentes articulavam entre seus espaços de sociabilidade e os de

trabalho, recebendo destaque diferentes instituições públicas que contavam com bandas musicais, sejam elas militares, sejam vinculadas a espaços de ensino. Não surpreende, portanto, que essas variadas bandas, apesar de serem formadas por diferentes critérios de agregação, sejam bandas coirmãs. Afinal, muitos desses músicos são os mesmos. Para exemplificar essas possibilidades, trazem-se alguns locais de aprendizado e trabalho de outro músico afrodescendente que estabelecia profundas relações de proximidade entre essas diferentes bandas musicais. Desta vez, a história de vida foi registrada nas páginas de **O Exemplo** não para lamentar a perda de uma pessoa importante, mas, sim, para homenagear as conquistas e o futuro promissor do Maestro João Penna de Oliveira, que serviu de exemplo a esse jornal em 1916.<sup>458</sup>

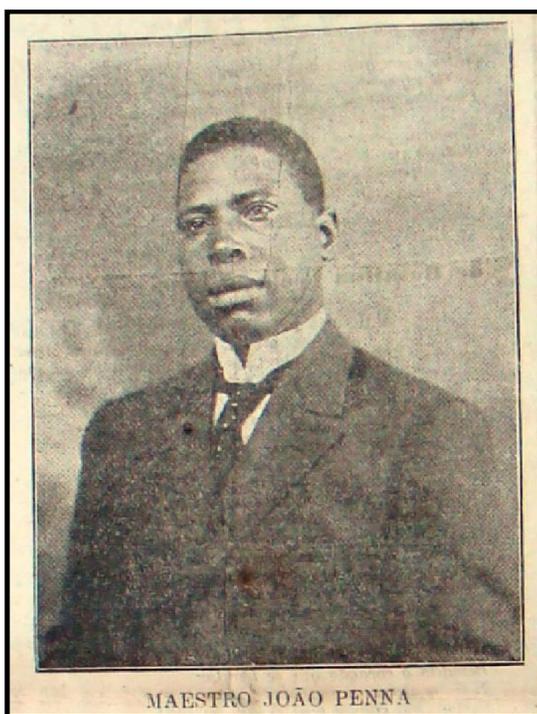


Figura 14: João Penna de Oliveira

FONTE: O EXEMPLO, Porto Alegre, 01.jun. 1924. P. 2.

Dentre tantos locais pelos quais o Maestro João Penna de Oliveira transitou, têm destaque as atividades promovidas por clubes e associações afrodescendentes com variadas finalidades. Entre elas, figuram a Sociedade Floresta Aurora, o Grêmio Dramático Arthur da Rocha, a Sociedade Musical Lyra Florestina e diversos festivais artísticos promovidos por essas associações, portanto, grande circulação na comunidade afrodescendente. Quando essa

<sup>458</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 24 dez. 1916. p. 3.

biografia foi publicada, João Penna, contando apenas 28 anos, já portava uma incrível trajetória musical, que não passou despercebida pelos redatores de **O Exemplo** e que está bastante relacionada aos espaços que estão sendo destacados.

O Maestro Penna nasceu na Cidade de Ouro Preto, no Estado de Minas Gerais, em 1888, de onde partiu, com sua família, para Porto Alegre aos cinco anos de idade. Aos oito anos, foi matriculado na Escola de Aprendizes de Marinheiro localizada na Cidade de Rio Grande, onde permaneceu por dois anos. Sentindo vocação para a música, adquiriu algum conhecimento “à custa de sacrifícios” e ingressou, aos 14 anos, na Brigada Militar, em Porto Alegre, onde foi-se aperfeiçoando até que obteve a classificação de músico de 1ª classe, tendo também a incumbência de lecionar para os músicos aprendizes que ingressavam nessa instituição. Mais tarde, em 1910, com 22 anos de idade, deu baixa nessa instituição, para dedicar-se exclusivamente à profissão de músico. Ingressou no Instituto Technico Profissional, com a ocupação de auxiliar do Diretor da Banda desse estabelecimento de ensino.

Essa breve biografia do Maestro João Penna de Oliveira revela outros caminhos percorridos por um músico afrodescendente, buscando ganhar a vida com o exercício profissional da música. Se o Maestro Luiz Joaquim Pereira, assim como outros antigos músicos (por exemplo, como o Maestro Honório Porto) destacados anteriormente, teve sua formação musical amparada em instituições religiosas, o Maestro Penna teve justamente nas instituições públicas o foco de sua formação e atuação profissional. Chama atenção a possibilidade de João Penna de Oliveira dedicar-se exclusivamente à profissão de músico, diferentemente de vários outros musicistas, que desempenhavam, paralelamente, diversos ofícios. Sua participação na Escola de Aprendizes de Marinheiro, na Brigada Militar e, posteriormente, no Instituto Technico Profissional, ao permitir aperfeiçoamento técnico e estabilidade financeira (mesmo que a remuneração fosse baixa), possibilitou maior autonomia para realizar escolhas estratégicas que proporcionassem mobilidade social. Se o ingresso em instituições públicas permitiu o aprofundamento de seu conhecimento musical, esse processo foi continuado em outros espaços de aprendizado. Em 1915, o Maestro Penna entrou na Escola de Bellas Artes, onde se dedicou ao estudo da música clássica. Provavelmente, o conhecimento adquirido nas instituições militares, assim como uma estabilidade financeira a partir desses locais, contribuiu para o seu ingresso nesse local de difícil acesso.

Fora garantir estabilidade financeira, as bandas militares e ainda outras vinculadas a instituições públicas proporcionavam visibilidade a esses músicos e a seus maestros. Estas

bandas tinham ampla circulação na Cidade, tocando nos coretos situados em praças públicas e participando de atos oficiais, que contavam com a presença de diversas autoridades. Por vezes, também integravam projetos estratégicos da política pública, como ocorreu com a Hilário Ribeiro durante certo período e com a própria Banda do Instituto Technico Profissional. Dependendo de sua capacitação técnica com o instrumento e com a regência, poderia gerar também ampliação das possibilidades de emprego, ao serem convidados para integrar novas bandas. Por exemplo, ao relatar a realização, em 1922, de um baile em comemoração à Batalha do Tuiuti organizado pelo Tiro de Guerra Nº 4, o jornal **A Federação** destacou que foi deliberada a constituição de uma banda de música em organização onde já estava acertado o convite ao Maestro João Penna para regê-la.<sup>459</sup>

Pensando a respeito das possibilidades de atuação profissional com a música, pode-se afirmar que o emprego em instituições públicas foi um caminho possível e disponível, do qual diversos músicos afrodescendentes fizeram uso. Embora os pagamentos fossem poucos, trabalhar em uma instituição pública permitia certa estabilidade econômica a partir de um emprego fixo, comportando maior autonomia para realizar escolhas estratégicas visando melhor colocação profissional. Mesmo que essas bandas de música vinculadas a instituições públicas, principalmente as militares, proporcionassem uma maior estabilidade financeira (até com vencimentos modestos), muitos de seus músicos também elaboravam formas alternativas de obtenção de renda com a própria atividade musical. Anteriormente, destacou-se como a Banda da Floresta Aurora, originada a partir da Irmandade do Rosário e compostas por alguns músicos que atuavam profissionalmente nas cerimônias religiosas, empregou os conhecimentos musicais adquiridos anteriormente na Irmandade do Rosário nos poucos espaços de divertimentos do final do século XIX. Com as bandas militares não seria diferente, ainda mais com a ampliação da indústria do entretenimento.

### **3.3. Através de uma estimulante indústria do entretenimento:**

O mercado de trabalho com a música, como é de conhecimento, alargou-se com as transformações sociais, culturais e técnicas presentes desde o final do século XIX, mas que se acentuaram, significativamente, nas primeiras décadas do século XX, com o crescimento da

---

<sup>459</sup>A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 23 maio 1922. p. 5.

Cidade e de sua população e o estabelecimento de novos locais destinados à música.<sup>460</sup> Sérgio da Costa Franco, em seu clássico **Porto Alegre: guia histórico**, destaca que, no final da primeira década do século XX, iniciou-se o ciclo do cinema, tomando o espaço dos teatros e conquistando a preferência do público. A partir desse momento, as novas salas de teatro surgiriam como cineteatros, não impedindo a conciliação da exibição de filmes, predominantes, com temporadas de companhias teatrais ou concertos de música e canto.<sup>461</sup> Se contabilizava três salas de cinema no centro da Cidade, em 1909. Essas, rapidamente, se multiplicaram e se espalharam em diferentes regiões de Porto Alegre. O autor arrola diversas dessas salas de cinema e teatro na Cidade, nas primeiras décadas do século XX, sendo que, algumas dessas salas, conforme Costa Franco, eram precárias, transitórias ou associadas a outros negócios.<sup>462</sup>

A ampliação desses espaços de lazer verifica-se facilmente, nos jornais da época, que noticiavam suas programações diária e semanal. Na tímida seção **Theatros e Diversões** do jornal **A Federação**, figuravam poucas atrações nos princípios do século XX. Por vezes, por serem muito diminutas, a sessão era preenchida com notícias de clubes particulares, corridas hípicas e regatas. Porém algumas novidades tecnológicas passariam a fazer parte da agenda de diversões dos porto-alegrenses. Em dezembro de 1903, foram divulgadas, em **A Federação**, algumas atrações no Centro de Diversões do Theatro Parque, no Polytheama e no velho Theatro São Pedro, recebendo artistas e companhias dramáticas. Estava anunciada a tal novidade “[...] trazida da Europa e dotada dos últimos aperfeiçoamentos”: tratava-se de um grande cinematógrafo e fonógrafo que seria apresentado à imprensa local no Theatro São Pedro.<sup>463</sup>

Essas sessões dos cinematógrafos, que, em seus princípios, reproduziam imagens de diversas localidades do mundo, se espalharam pelas salas de cinema nessa primeira década do século XX, ao mesmo tempo em que novas casas desse gênero eram abertas. Em 1906, o

---

<sup>460</sup> As possibilidades de lazer em torno da música também estavam ganhando novas formas de reprodução. Perto da virada do século XX, surgiram, em Porto Alegre, diversas casas de música, que comercializavam instrumentos e partituras musicais. Hardy Vedana informa que, no último decênio do século XIX, alguns comerciantes começaram a vender esses produtos, incluindo cilindros musicais, chapas (discos planos), gramofones, agulhas e vitrolas. A quantidade desses estabelecimentos comerciais aumentou gradativamente, ao longo das duas primeiras décadas do século XX. Desses, um de maior destaque foi o de propriedade de Theodoro Hartlieb, denominado Casa Hartlieb, com a venda de instrumentos musicais e como representante de gramofones estrangeiros. Para aprofundar o tema, ver VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: [s. n.], 2006.

<sup>461</sup> COSTA FRANCO, Sérgio da. **Porto Alegre: guia histórico**. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p. 396.

<sup>462</sup> Entre 1913 e 1923, contabilizavam-se 19 salas de cinema em Porto Alegre: Coliseu, Iris, Recreio Ideal, Odeon, Avenida, Força e Luz, Democrata, Brasil, Guarani, Apolo, Colombo, Rio Branco, Carlos Gomes, Talia, Palácio, Central, Marabá, Astor, Orfeu (COSTA FRANCO, Sérgio da. Op. Cit. p. 111-112).

<sup>463</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 22 dez. 1903. p. 2.

Polytheama já incluíra o cinematógrafo em suas atrações. Em 1908, foi a vez de o Cinema Variedades agregá-lo em sua agenda de diversões. Nesse mesmo ano, outros cinemas já avolumavam a sessão **Theatros e Diversões**, tais como o Cinema Berlim, o Cinema Rio Branco e o Recreio Ideal.<sup>464</sup> Já na segunda década do século XX, a Cidade estava repleta de cinemas e teatros. Uma simples consulta aleatória ao jornal **A Federação** em 1915 indica a grande presença desses espaços, tais como o Democrata, Força e Luz, Garibaldi, Ponto Chic, Iris, Guarany, Colyseu, Apollo, Avenida, Ideal, Brazil, dentre outros.<sup>465</sup> De todo modo, retorna-se à primeira década para destacar o ponto que interessa, ou seja, a presença da música nesses antigos cinemas e teatros.

Ainda despertando a curiosidade da população, o articulista de **A Federação** em 1908 descreveu uma das sessões do Cinema Variedades, que a recém havia inaugurado seu cinematógrafo. Assim é destacado: “Para demonstrar a excelencia do aparelho cinematographico, o assumpto das vistas, a harmonia da orchestra, em summa, o todo do Cinema basta a procura que ha nas suas sessões, onde se encontra o escól da sociedade porto-alegrense [...]”<sup>466</sup>. Orquestras participando dessas sessões não era exclusividade do velho Cinema Variedades. No mesmo ano, o conjunto que animava as sessões do Theatro El Dorado recebeu críticas do articulista de **A Federação**, avaliando que “[...] a orchestra por varias vezes andou impossivel, deixando em serios embaraços os artistas [...]”<sup>467</sup>. Referências sobre a presença de orquestras integrando as apresentações desses cinemas e teatros multiplicaram-se nas páginas dos jornais, por vezes, tocando nos intervalos entre uma atração e outra, em outros momentos, sonorizando as imagens reproduzidas pelos cinematógrafos e, posteriormente, através cinema mudo.

Neste mercado de trabalho com a música, em constante ampliação, diversos músicos negros vão atuar. Já se destacou a importância das instituições religiosas, notadamente a Irmandade do Rosário, como local de contato com a música, possibilitando o seu aprendizado e/ou o uso rentável, principalmente através de suas festas religiosas e da presença de outros músicos no interior desse espaço. O mesmo vale para as instituições públicas que portavam bandas de música em seus quadros. Bandas militares, presentes desde o século XIX, e bandas de música vinculadas às escolas públicas para crianças pobres, surgidas nas primeiras décadas

---

<sup>464</sup> Respectivamente, A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 9 nov. 1906. p. 2; A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 24 nov. 1908. p. 2; A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 9 nov. 1908. p. 2; A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 28 nov. 1908. p. 2.

<sup>465</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 5 jan. 1915. p. 4.

<sup>466</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 7 dez. 1908. p. 2.

<sup>467</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 30 dez. 1908. p. 2.

do século XX, foram, igualmente, outros espaços de aprendizado e trabalho com a música que muitos músicos afrodescendentes participaram.

Os exemplos dos Maestros Luiz Joaquim Pereira e João Penna de Oliveira ilustram como, no âmbito individual, os antigos espaços da música — no primeiro caso, as cerimônias religiosas e, no segundo, as bandas militares — forneceram as condições necessárias para a ampliação da participação de músicos afrodescendentes nesse mercado de trabalho que, com a ampliação da indústria do entretenimento, estava em franco crescimento a partir da década de 10 do século XX. Afinal, quando Luiz Pereira faleceu, foi informado que ele tocava em um dos cinemas da Cidade. Sabe-se também que João Penna trabalhou no Teatro Coliseu, em 1916, através de sua biografia, também vinculada no jornal **O Exemplo**.



Figura 15: Teatro Coliseu — década de 1910.

FONTE: Acervo Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, Fototeca Sioma Breitman.



Figura 16: Teatro Coliseu — década de 1920.

FONTE: Acervo Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, Fototeca Sioma Breitman.

Além destes espaços de aprendizado, as associações afrodescendentes também proporcionavam a transmissão de conhecimentos técnicos e práticos da música em suas sedes sociais e eventos privados. A condição necessária para esta transmissão já estava colocada: no caso, a presença de músicos que detinham esse conhecimento, uma vez que parte de seus integrantes também pertencia às outras instituições “profissionais” de música. Observa-se também a intensa circulação desses integrantes das bandas musicais entre diferentes clubes sociais afrodescendentes, o que pode potencializar a difusão e o ensino da música. Esta transmissão de conhecimento, muitas vezes por meio de trocas informais baseadas nas relações de solidariedade e nas redes de sociabilidade, permitiu a outros músicos atuantes nestas associações, que, aparentemente, não faziam da música o seu principal meio de trabalho, também a transformassem em meio de obtenção de renda.

Principalmente ao longo das décadas de 10 e 20 do século XX, período em que a pesquisa está centrada, é possível perceber que diversas atividades artísticas foram sendo desenvolvidas nos clubes afrodescendentes, propiciando as relações de pertencimento e de sociabilidade. A música animava bailes, estava vinculada a apresentações teatrais, à realização de festivais artísticos, à recepção de pessoas ilustres, a comemorações de datas

cívicas, dentre outros eventos. Os festivais podem ser compreendidos como momentos de difusão de um extenso repertório artístico, como orquestras, valsas, canções, teatro, ventríloquos, dentre outros, estando a música presente em apresentações muito variadas.

Essas atividades, que eram plurais e articulavam diferentes formas de expressão artística, corresponderam a outra escola de formação musical e contribuiu para a participação de diversos músicos e instituições afrodescendentes nos novos cinemas e teatros que figuram em Porto Alegre. Podem-se tecer algumas considerações sobre a participação de artistas nos espaços do entretenimento de Porto Alegre, a partir da atuação de dois integrantes desses próprios grupos teatrais da comunidade afrodescendente: Arnaldo Dutra<sup>468</sup> e Januário José de Souza. Não se sabe precisar se foram nesses clubes sociais que obtiveram contato com a música, mas, seguramente, essa participação contribuiu para o seu aperfeiçoamento. Tanto Arnaldo Dutra como Januário José de Souza estabeleceram diferentes contatos com a atividade musical, não a exercendo como principal fonte de remuneração. Em outras palavras, não viviam exclusivamente da música, o que não impedia que pudessem adquirir rendas complementares por meio dessas atividades e nem que sua participação com a música tenha uma menor importância.

O principal ponto de destaque na trajetória musical de Arnaldo Dutra foram as gravações que realizou com o Grupo Terror dos Facões, em que tocava cavaquinho, a partir de 1913, onde registrou alguns choros, polcas e outros ritmos populares. Estes foram os primeiros registros fonográficos realizados no Rio Grande do Sul. O músico e pesquisador **Hardy Vedana** informa que o grupo Terror dos Facões era oriundo de outro conjunto musical denominado “Trio do Choro” formado por Octavio Dutra no bandolim, Arnaldo Dutra no cavaquinho e Honório Ferreira Lemos no violão. Conforme o autor, todos os músicos que atuaram no Terror dos Facões<sup>469</sup> se destacaram por serem exímios executantes de seus

---

<sup>468</sup> O músico **Arnaldo Dutra** nasceu em 1888 e faleceu em 1929, aos 41 anos de idade. Ao longo de sua vida, teve diversas ocupações, estando envolvido em diferentes meios sociais. Arnaldo era funcionário graduado da seção dos Correios e Telégrafos de Porto Alegre, onde foi aprovado, em primeiro lugar, em 1910. Também colou grau em Medicina, na “Escola Medico Cirúrgica” de Porto Alegre. Era articulista do jornal **O Exemplo** desde 1909 e, sendo atuante na arena da imprensa, participou também da redação do jornal **O Imparcial** em 1916 e foi Diretor de Redação da **Gazeta do Povo** entre 1918 e 1923 (O EXEMPLO, Porto Alegre, 13 fev. 1910. p. 2; SANTOS, José Antônio. **Prisioneiros da História: trajetórias intelectuais na imprensa negra meridional**. Porto Alegre: PUC, 2011. Tese (Doutorado em História) — PUC-RS. p. 207.

<sup>469</sup> Outros músicos também fizeram parte do conjunto Terror dos Facões ao longo de sua atuação. Dentre estes instrumentistas Hardy Vedana cita os flautistas Creso de Barros, Feijó e José Xavier Bastos, o violinista e pianista Augusto Vasseur, os violinistas Fernando Andrade e Policarpo Santos, o violonista Waltrude Paes, entre outros músicos. Destes instrumentistas sabemos que Waltrude Paes, que era cunhado de Octavio Dutra, era integrante da diretoria ocupando o cargo de orador do Cordão Carnavalesco Os Batutas em 1924, ao lado de Arnaldo Dutra (diretor Geral) e Januário José de Souza (2º secretário) entre outros, ver em **O Exemplo**, Porto Alegre, 30 mar. 1924 – p.3.

instrumentos, “eram tão afamados que, nos locais onde se apresentavam para tocar, os demais músicos, constrangidos, guardavam e até escondiam seus instrumentos. Este fato valeu-lhes o nome de ‘Terror dos facões’, pois a palavra ‘faccão’ era dada ao músico que executava mal os seus instrumentos.”<sup>470</sup> O autor afirma que o grupo adequava sua formação de acordo com as atividades na qual se apresentavam, principalmente para as companhias teatrais. Foi através destas participações que, segundo Vedana, o grupo ganhou notoriedade no cenário musical de Porto Alegre. Em 1909 o teatrólogo Dolival Moura escreveu uma peça musical para uma revista de costumes locais denominada **Não Pode**, convidando o maestro Octavio Dutra e seu conjunto Terror dos Facões para musicarem a peça teatral. A estreia da peça foi realizada no Theatro São Pedro em outubro de 1912 tendo boa recepção por parte da imprensa. O sucesso obtido com a apresentação desta revista musical motivou, conforme Vedana, o interesse de Theodoro Hartlieb pelo mercado fonográfico centrado em autores locais. Este último era proprietário da Casa Hertlieb que desenvolvia laços comerciais com a casa Edison do Rio de Janeiro, dirigida por Fred Figner.<sup>471</sup>

Entre os músicos locais que realizaram a gravação para a Casa Hartlieb, observa-se uma variedade de gêneros e formações musicais: valsas, tangos, polcas, Schottisch, dobrados, havaneiras, mazurcas, hinos, modinhas, canções, canções gaúchas e algumas peças de músicas clássicas foram registradas formando uma miríade de estilos e formas musicais, ao lado de alguns monólogos, discursos, invocações, peças cômicas e excêntricas.<sup>472</sup> Diversos grupos e artistas participaram desses registros, tendo destaque a Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército, com 20 registros, e o Grupo Terror dos Facões, com 23 gravações. No entanto, outras 11 músicas de autoria de Octavio Dutra, irmão de Arnaldo Dutra, foram executadas por outros conjuntos, como a Banda do 10º Regimento, e por Benjamin de Oliveira, que tocou suas modinhas. Tem destaque também outro músico conhecido, o Maestro

---

<sup>470</sup> VEDANA, Hardy. **Octavio Dutra na história da música de Porto Alegre**. Editora Proletra, Porto Alegre, 2000. p.17)

<sup>471</sup> A Casa Hertlieb detinha a exclusividade, para todo o sul do País, dos discos produzidos na Casa Edison do Rio de Janeiro, de propriedade de Fred Figner, o primeiro estabelecimento do Brasil a lançar os discos planos, em 1902. Foi a partir da boa vendagem de seus discos em Porto Alegre que Fred Figner autorizou Theodoro Hartlieb a gravar cantores, músicos e grupos locais para vender seu estabelecimento. Totalizando, 102 discos gravados em apenas um lado foram colocadas à venda para o público porto-alegrense em 1913, sob a marca de Discos Riograndenses. Nesse período, a fábrica de discos Odeon havia sido recém-inaugurada por Fred Figner no Rio de Janeiro, prensando seus primeiros discos em janeiro de 1913, que, posteriormente, foram remetidos a Porto Alegre, para serem vendidos na Casa Hartlieb. Hardy Vedana verificou que as gravações dessa casa se encerraram com essa tiragem de 102 músicas de artistas locais. Para aprofundar o tema, ver VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: [s. n.], 2006.

<sup>472</sup> VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: [s. n.], 2006.

João Penna de Oliveira, que teve gravadas três músicas de sua autoria pelo Grupo do Manoel Pereira: a valsa **Um Beijo em Dó**, o Schottisch **Estou Caminhando** e a polca **Julia**.<sup>473</sup>



Figura 17: Grupo Terror dos Facões.

FONTE: <http://www.sul21.com.br/jornal/octavio-dutra-o-violao-de-estimacao-da-cidade-cont/> Acesso em 03 fev. 2014.

Januário José de Souza, por sua vez, atuou intensamente como ator amador e cançonetista, embora possuísse um emprego estável no Banco Pelotense, em 1923.<sup>474</sup> Seguidamente, realizava apresentações nas residências de amigos, em diversas situações comemorativas, como ocorreu no aniversário da “dedicada consorte” do Capitão Marcílio Freitas (antigo redator do jornal **O Exemplo**). Nessa ocasião, fez ouvirem-se “belas canções nacionais” ao lado da “demoiselle Hercília Santos”.<sup>475</sup> Sua atuação como cançonetista, geralmente ao lado de alguma artista, ocorria, na maior parte das vezes, em apresentações promovidas pelos grupos teatrais da comunidade afrodescendente. Nesses espaços, participou de encenações promovidas pelo Grêmio 7 de Dezembro em 1909 (onde também esteve

<sup>473</sup> VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: [s. n.], 2006. p. 37.

<sup>474</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 mar. 1923. p. 3.

<sup>475</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 1º jun. 1919. p. 2.

presente a Banda da Floresta Aurora)<sup>476</sup> e do Grêmio Literário Dramático José do Patrocínio no ano seguinte, ao lado de Arnaldo Dutra.<sup>477</sup> Em 1917, tomou parte da fundação do grupo dramático Euterpe Club, onde apresentavam-se peças teatrais, atos de variedades e diversos números musicais. Nesse clube, compôs, em parceria com outros integrantes, algumas peças de teatro em revista, além de diversas músicas que eram apresentadas nos atos de variedades. Outras atividades envolvendo a música de Januario de Souza eram ligadas ao carnaval, participando da Sociedade Demônios Carnavalescos do final da primeira década ao início da segunda do século XX, onde foi Conselheiro em 1921.<sup>478</sup> Também participou, ao longo da década de 20 do século passado, do Cordão Carnavalesco Os Batutas, grupo que era composto também por Arnaldo Dutra e seu irmão. Nesse cordão, foi eleito Segundo Secretário em 1924.<sup>479</sup> No final dos anos 20, inspirado pelas apresentações que a famosa Companhia Negra de Revistas realizou em Porto Alegre em 1927 durante sua turnê por diversos estados brasileiros, Januário José de Souza criou a Companhia Preta de Revistas que estreou em abril do ano seguinte no Cine-Theatro Avenida sob sua direção.<sup>480</sup>

Tanto o Arnaldo Dutra realizando as primeiras gravações fonográficas do Rio Grande do Sul, como o Januario de Souza com sua Companhia Preta de Revistas inspirado no grande sucesso da outra Companhia formada no Rio de Janeiro indica a apropriação de alguns locais de trabalho que dialogam com a expansão dos espaços de lazer, como a multiplicação de cinemas, teatros, inovações tecnológicas e na circulação de produtos culturais e de artistas. Ora, eles estavam atuando de forma marcante na vida social de Porto Alegre, sendo pouco provável que passassem despercebidos.

A participação de músicos e instituições afrodescendentes nesses novos espaços de entretenimento, obviamente, é mais ampla do que se conseguiu ilustrar com Arnaldo Dutra e Januário José de Souza. Diversos blocos e cordões carnavalescos também atuaram, seguidamente, em teatros e cinemas de Porto Alegre. Afinal, a consagração ao Deus Momo poderia corresponder a poucos dias de loucuras, mas ainda havia o restante dos dias que completavam o ano. Nesse longo período cíclico, esses grupos e seus integrantes continuavam na ativa, inclusive trabalhando nesses espaços de entretenimento. O próprio Bloco dos Batutas, diversas vezes dirigido por Arnaldo Dutra (que também foi integrado por Januario de Souza), apresentou uma comédia e um ato de variedades em maio de 1921, em um festival no

<sup>476</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 jul. 1909. p. 2.

<sup>477</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 17 jul. 1910. p. 2.

<sup>478</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 abr. 1921. p. 3.

<sup>479</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 30 mar. 1924. p. 3.

<sup>480</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 29 abr. 1928 – p.2.

Theatro São Pedro.<sup>481</sup> Já em março de 1928, o Bloco dos Batutas realizou um festival artístico no Cinema Garibaldi.<sup>482</sup>

Outros grupos carnavalescos também identificados com a comunidade afrodescendente, seguidamente, atuavam nesses cinemas e teatros da Cidade. O conhecido Cordão dos Thesouras também foi um desses. Na regência da estudantina, ao longo da década de 20, figurou o Maestro Alberto Martiniano, que também era integrante da Sociedade Floresta Aurora<sup>483</sup> e, provavelmente, integrou a banda de música dessa associação.<sup>484</sup> Esse cordão realizou o “Grande Festival dos Thesouras”, levado a efeito no “elegante Cinema Avenida”. Ao lado de apresentações cênicas, que, conforme o articulista de **O Exemplo**, “fez-nos rir a valer”, esteve a afinada estudantina dos Thesouras, sob a batuta de Alberto Martiniano, abrilhantando o festival.<sup>485</sup> Outro desses foi o Bloco dos Tigres, ensaiado pelo já citado Maestro João Penna de Oliveira na maior parte da década de 20. Em maio de 1926, estava prevista a realização de um festival artístico no Theatro Apollo, seguido de um “grandioso acto de salão”, em comemoração à “gloriosa data da abolição da escravatura no Brasil”. Esse festival, além de levar a cabo as reivindicações políticas de praxe da comunidade afrodescendente para além das sedes das associações civis, também buscava obter renda com a data em questão. Brevemente, pode-se citar ainda outro exemplo: o Grupo Carnavalesco Promptidão promoveu, em junho de 1927, um festival no Cine Theatro Palacio, onde apresentou um “grande acto de salão” em meio a uma comédia dramática reproduzida na tela do cinema.<sup>486</sup>

Esses festivais artísticos, por vezes, também eram realizados antes dos próprios desfiles carnavalescos, visando angariar fundos para a realização dos préstitos. Por exemplo, o Cordão Carnavalesco Rei da Pândenga, recém-surgido no ano de 1923 e formado por moradores do Areal da Baronesa, ensaiou com seu corpo cênico, no mesmo ano de sua criação, a “chistosa revista **Vae te benzê e depois vortá**” para ser levada à “scena num dos

<sup>481</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 22 maio 1921. p. 3.

<sup>482</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 fev. 1928. p. 2.

<sup>483</sup> O Maestro Alberto Martiniano, inclusive, ocupou o cargo de 1º Secretário na diretoria eleita para o ano de 1922 (O EXEMPLO, Porto Alegre, 2 jan. 1922. p. 5).

<sup>484</sup> Em 1922, quando foi comemorado o primeiro aniversário do Centro Cívico José do Patrocínio, realizou-se um festival na sede da Floresta Aurora. Na descrição do evento, foi relatada a realização de um concerto musical regido pelo Maestro Alberto Martiniano. Porém não foi informado se era a Banda da Floresta Aurora ou não. De todo modo, no momento da fundação desse mesmo centro cívico (1921), quem se fez presente foi a Banda da Lyra Oriental, executando escolhidas peças (O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 maio 1922. p. 2; O EXEMPLO, Porto Alegre, 20 nov. 1921. p. 2).

<sup>485</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 set. 1927. p. 3.

<sup>486</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 5 jun. 1927. p. 2.

theatros da capital num festival em benefício”<sup>487</sup>. Em outubro de 1924, esse mesmo cordão carnavalesco apresentou um espetáculo em benefício de seus cofres no Cine-Theatro Palacio. Foi apresentada uma “hilariante revista local” intitulada “Coisas da Vida” com três atos e seis quadros. Também estava previsto pela estudantina do cordão a execução de “[...] excellentes marchas carnavalescos e choros da lavra de verdadeiros maestros que se compõe este grupo de foliões da velha Baronesa”<sup>488</sup>. Já o Bloco dos Fazendeiros realizou, em 1928, um festival em seu benefício no Cine Theatro Avenida, com um “programa organizado a capricho”<sup>489</sup>. O próprio jornal **O Exemplo** recebeu um festival em seu benefício, realizado no Cine Theatro Palacio, em 1923. Na ocasião, foi apresentado um filme italiano em sete atos e, no intervalo, ocorreu um “attrahente e hilariante acto de variedades”<sup>490</sup>.

Traz-se também a atuação de um clube social afrodescendente não abordado ainda neste trabalho. Trata-se do Grupo Ariopa, que tinha sua sede social localizada próximo à região conhecida como Ilhota (local de nascimento do compositor Lupicínio Rodrigues).<sup>491</sup> Seu Presidente, João Evangelista, também era um integrante da Sociedade Floresta Aurora, ocupando, inclusive, o cargo de Primeiro Tesoureiro na diretoria eleita para o ano de 1922.<sup>492</sup>Essa associação, ao lado de seu corpo cênico e estudantina, realizou inúmeros festivais pelos cinemas e teatros da Cidade. Como ilustração, esse grupo fez um grande festival em benefícios de seus cofres no Cinema Palácio, em março de 1923. Nessa ocasião, após a exibição de um filme, foi apresentado por um grupo de amadores, em um ato, a comédia denominada “Afilhado de Bertholdo, Mario e Jeremias”<sup>493</sup>. Já no dia 1º de maio de 1924, realizou, no Cinema Garibaldi, um festival dedicado à classe operária, que contou, novamente, com a exibição de um filme e a execução de um ato de variedades desempenhado pelos amadores do Grupo Ariopa.<sup>494</sup>

Essas associações negras, grupos de teatros e blocos carnavalescos, além de se relacionarem entre elas, também circulavam nos espaços de entretenimento da Cidade, movimentando sua vida cultural. Independentemente de a renda dos espetáculos ser direcionada para os cofres de determinadas instituições ou para os integrantes que efetivavam os próprios festivais, é importante demarcar sua participação nesses espaços de trabalho. Para

<sup>487</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 fev. 1923. p. 2.

<sup>488</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 28 set. 1924. p. 2.

<sup>489</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 12 fev. 1928. p. 2.

<sup>490</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 25 fev. 1923. p. 3.

<sup>491</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 27 jul. 1924. p. 2.

<sup>492</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 2 jan. 1922. p. 5.

<sup>493</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 18 mar. 1923. p. 3.

<sup>494</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 4 maio 1924. p. 3.

o caso de Porto Alegre, portanto, diversos músicos e instituições afrodescendentes também atuaram nessa indústria do entretenimento e demarcaram sua participação na cultura musical local também a partir desses espaços.

A ampliação dos espaços destinados ao lazer, principalmente através de cinemas e teatros, proporcionou também o alargamento das possibilidades de atuação profissional através da música. Os palcos desses cinemas e teatros foram locais em que os músicos de variadas formações e setores sociais se encontraram e disputaram postos de trabalho. Como consequência da ampliação da indústria do entretenimento, o exercício profissional passou por tentativas de regulamentação, agenciadas por instituições que também estavam voltadas à difusão da cultura erudita, como o próprio Centro Musical Porto-Alegrense, fundado em 1920, analisado por Julia Simões<sup>495</sup>.

A autora destaca que o Centro Musical Porto-Alegrense foi criado por músicos com alguns objetivos em comum: garantir melhores condições de trabalho; adquirir maior respeitabilidade para a categoria; obter algumas garantias previdenciárias; reivindicar auxílios perante o poder público, dentre outros. Certamente, a concorrência nos postos de trabalhos, principalmente naqueles vinculados à indústria do entretenimento, contribuía para a formação desse grupo, que os diferenciava dos demais músicos que não estavam agregados nessa mesma instituição. Mencionando alguns locais de trabalho presentes nas primeiras décadas do século XX, a autora compreende a cultura musical local como erudita e analisa esse processo a partir de uma instituição também preocupada em difundir essa forma musical.

A indústria do entretenimento, no entanto, não seguia as orientações culturais e políticas dos setores dominantes. Ela era regulada, principalmente, pela procura do público. Portanto, as casas de diversões (embora fossem heterogêneas e destinadas a públicos diferentes), de certa forma, tinham que atender a este gosto “popular” que ia além da ideologia dominante. Neste ponto, é curioso que a instituição (Centro Musical Porto Alegre) que tenta regular este mercado de trabalho ampliado pela indústria do entretenimento que é heterogêneo, se coloque como uma sociedade voltada à difusão da música erudita. Embora seja nítido que esta opção pelo erudito corresponda a uma estratégia de negociação e reconhecimento junto aos setores dominantes, não era este o mesmo objetivo

---

<sup>495</sup> A pesquisa de Júlia Simões centra sua análise no Centro Musical Porto Alegre, fundado em 1920, que se transformou no Sindicato dos Músicos Profissionais de Porto Alegre, na década de 30 do século XX, para problematizar o processo de profissionalização dos músicos. As principais fontes utilizadas pela autora foram os estatutos, os livros de atas e periódicos.

da Banda Municipal de Porto Alegre recriada em 1925? Certamente estamos falando de músicas eruditas e seus músicos que não significam a mesma coisa.

Os músicos que fundaram o Centro Musical Porto-Alegrense, conforme Hardy Vedana, já vinham trabalhando em cinemas locais e cafés-concerto e tinham formado uma pequena orquestra sinfônica (incompleta), para acompanhar companhias de óperas e operetas que aportavam na Cidade.<sup>496</sup> Júlia Simões acrescenta que o Centro Musical Porto-Alegrense foi fundado pelos principais músicos da Cidade na época,<sup>497</sup> membros de outras associações musicais, que também ofereciam seus serviços através de aulas particulares, escolas de música, venda de composições e partituras, além dos concertos e apresentações variadas.<sup>498</sup>

Como primeiro encaminhamento, foi organizada uma comissão para redigir os estatutos da sociedade, e, logo após, deram início à cobrança das mensalidades. Os estatutos foram aprovados na reunião realizada em 25 de fevereiro do mesmo ano, formalizando as finalidades da mesma, bem como sua organização interna e administrativa. Alguns dos integrantes do Centro Musical Porto-Alegrense já figuraram neste trabalho. Um deles foi o Maestro José Corsi, encarregado de organizar a recriação da Banda Municipal de Porto Alegre em 1925. Já o Músico e Pesquisador Antônio Tavares Corte Real, o mesmo que escreveu um dos principais livros sobre a história da música no Rio Grande do Sul e que narrou a versão oficial sobre a criação da Banda Municipal em 1925, também teve longa atuação nessa entidade, integrando, inclusive, a Comissão de Sindicância. Mas não são somente esses músicos que são conhecidos.

Segundo a Ata de Aprovação dos Estatutos e da Eleição da Diretoria, lavrada logo na segunda reunião da associação, ocorrida em 25 de fevereiro de 1920, estavam presentes dois músicos afrodescendentes que estão sendo acompanhados neste capítulo. Como sócios efetivos (ou seja, aqueles professores convidados a tomarem parte na orquestra), marcaram presença os Maestros Luiz Joaquim Pereira e João Penna de Oliveira.<sup>499</sup> Sabe-se que estes dois maestros afrodescendentes também atuavam nesses espaços de trabalho, como demonstrado anteriormente. Embora o processo de admissão dos sócios fosse realizado, na maior parte das vezes, por indicação dos próprios sócios do Centro, o fato de Luiz Joaquim

---

<sup>496</sup> VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 11.

<sup>497</sup> O Centro Musical Porto-Alegrense foi fundado no dia 31 de janeiro de 1920, a partir de uma reunião de alguns renomados músicos, realizada na galeria do Café Colombo, com o intuito de formar uma sociedade musical. Estiveram presentes ao encontro Alessandro Gnattali, José Morini, Gaetano Roberti, Amadeo Lucahesi, Duque Bicalho, Rocco Postiglione, Ezequiel dos Santos, Pasqual de L. Truda, Vicente Matteo e Jose Francisco dos Santos.

<sup>498</sup> SIMÕES, Júlia da Rosa. Op. Cit. p. 129.

<sup>499</sup> LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). p. 14 e 14 verso.

Pereira<sup>500</sup> e João Penna de Oliveira<sup>501</sup> o integrarem logo no momento de sua criação sugere que ambos atuavam, profissionalmente, em conjunto com alguns dos sócios fundadores.



Figura 18: Orquestra do Centro Musical Porto-Alegrense

FONTE: VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

NOTA: O Maestro Luiz Joaquim Pereira está à direita da imagem, junto do bumbo.

Se, na solenidade de aprovação dos estatutos do Centro Musical Porto-Alegrense, estavam presentes poucos músicos afrodescendentes, logo após sua fundação, outros maestros que já foram mencionados neste trabalho vão fazer parte dessa associação em alguma de suas modalidades, como sócios efetivos ou contribuintes. Além dos Maestros Luiz Joaquim Pereira e João Penna de Oliveira, pode-se mencionar a presença de outros indivíduos vinculados às bandas de música composta por afrodescendentes (e demais associações que foram acompanhadas neste trabalho), tais como Alípio João de Souza, Leopoldino Ribeiro Álvares, Manoel Bandeira Dias, Alberto Martiniano, Flávio Fortunato Correa e João Baptista

<sup>500</sup> Não se sabe por quanto tempo o Maestro Luiz Joaquim Pereira atuou no Centro Musical Porto-Alegrense, de todo modo, é nítido que, nos seus primeiros anos de atividade, teve uma atuação ativa, inclusive candidatando-se para o cargo de Zelador do Centro em 1920, não sendo eleito. LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). p. 43

<sup>501</sup> O Maestro João Penna de Oliveira foi sócio do Centro Musical Porto-Alegrense em duas situações. No ano da própria fundação, já figurava como integrante da sociedade como sócio efetivo, sendo afastado dos quadros dessa sociedade em 1923, por falta de pagamento (LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933) p. 72v). No entanto, foi convidado novamente a fazer parte da sociedade em 1926, por convite do próprio Antonio T. Corte Real, quando estava residindo em Pelotas.

Soledade. Alguns desses músicos tiveram passagens rápidas pelo Centro Musical Porto-Alegrense, associando-se como contribuinte. Outros eram sócios efetivos, podendo atuar em conjunto com a orquestra da associação, outros, ainda, ocuparam cargos eleitos no interior do Centro.

O Centro Musical Porto-Alegrense não fazia nenhuma distinção étnico-racial como critério para participar da associação. Seus estatutos, ao versarem sobre as condições de admissão de sócios<sup>502</sup>, salientam apenas que, para ser sócio efetivo, “[...] independe de raça, religião ou sexo, é preciso que o candidato seja honesto e de bons costumes”<sup>503</sup>. As propostas podiam ser realizadas pelos próprios pretendentes, bem como por qualquer sócio.

Através dos convites realizados para integrar a sociedade em suas diversas modalidades, pode-se acompanhar o ingresso de outros músicos afrodescendentes que já se fizeram presente neste texto. O Maestro Luiz Joaquim Pereira, antigo integrante da Sociedade e da Banda da Floresta Aurora, indicou como sócio contribuinte, em abril de 1920, o Músico Leopoldino Ribeiro Álvares,<sup>504</sup> que participou da Lyra Florestina e da Lyra Oriental<sup>505</sup>. Já o Maestro João Penna de Oliveira, dentre numerosas indicações que envolveram diversos militares, visto que já havia atuado na Banda da Brigada Militar, indicou outro integrante da Banda da Floresta Aurora como sócio contribuinte, no caso o Maestro Manoel Bandeira Dias.<sup>506</sup>

Mas também houve outros integrantes dessas bandas de música de instituições afrodescendentes que foram convidados por pessoas que não pertenciam a essas redes que estão sendo acompanhadas neste trabalho e que, aparentemente, não desenvolviam uma relação de proximidade com essas entidades. Por exemplo, o Maestro Alípio João de Souza<sup>507</sup> (integrante da Banda da Floresta Aurora e da Banda do Arsenal de Guerra) foi convidado por

---

<sup>502</sup> Os sócios eram divididos em quatro categorias distintas: os sócios fundadores, que eram aqueles que haviam assinado a Ata de Fundação da sociedade; os sócios efetivos, que eram os professores convidados a tomar lugar na orquestra, comprometendo-se a assistir aos ensaios e às atividades designadas pela entidade, contribuindo com a mensalidade de 2\$000; os sócios contribuintes, que eram as pessoas que contribuíam unicamente com suas mensalidades (2\$000), podendo assistir às festas e aos concertos promovidos pelo Centro, mas não podendo votar ou ser votado. Os sócios contribuintes poderiam tornar-se sócios efetivos; já os sócios beneméritos eram pessoas eleitas para tal fim, por meio da assembleia geral, por donativos ou notáveis serviços prestados. (LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933) p. 4v.

<sup>503</sup> LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). Artigo 16, p.6.

<sup>504</sup> LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). p. 28v.

<sup>505</sup> Leopoldino Ribeiro Álvares foi Vice-Presidente da Banda Musical da Lyra Florestina, em 1917, além disso, foi: o Orador da Banda Musical Lyra Oriental em 1910; Presidente Honorário da Sociedade Congresso Laço de Ouro em 1910; Tesoureiro do Asylo 13 de Maio em 1910; colaborador do jornal **O Exemplo** em 1910; Orador do Grêmio José do Patrocínio em 1910; Presidente Honorário da Legião Florestinense em 1917.

<sup>506</sup> LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). p. 23.

<sup>507</sup> Alípio de Souza candidatou-se à Comissão de Sindicância em 1928. LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). p 111.

José Francisco dos Santos para ser sócio contribuinte.<sup>508</sup> Embora esse maestro tenha entrado nessa condição, logo passou para sócio efetivo, visto que, nas duas eleições seguintes para guiar o Centro Musical Porto-Alegrense, nos anos de 1921 e 1922, ele ocupou um cargo em sua diretoria.<sup>509</sup> Outro maestro que integrou o Centro a partir do convite de outro sócio que não pertencia às instituições da comunidade afrodescendente foi Alberto Martiniano, por solicitação de Pasqual de Leonardo Dutra.<sup>510</sup> Aceito como sócio efetivo em 1920, Alberto Martiniano era um antigo integrante da Sociedade Floresta Aurora.<sup>511</sup> Foi também este maestro, ao lado de João Penna de Oliveira, que regeu a orquestra no denominado **Grande Concerto Symphonico** ocorrido em 1924 no Theatro São Pedro (destinado ao Bloco Carnavalesco Os Thesouras, campeões do carnaval daquele ano e dirigidos pelos maestros citados).

Alguns sócios, principalmente os que eram efetivos, buscavam melhores condições de atuação profissional através do Centro Musical Porto-Alegrense. Já outros não eram profissionais da música exclusivamente. Pelo contrário, tocavam apenas nas atividades desenvolvidas dentro dos clubes sociais em que faziam parte e entravam como sócios contribuintes no Centro. Essas redes articuladas em diferentes espaços de sociabilidade, muitas vezes constituídos por critérios étnicos ou em espaços compreendidos como populares, contribuíram para que outros músicos afrodescendentes integrassem o Centro Musical Porto-Alegrense. Tanto para os sócios efetivos e como para os contribuintes, a participação no Centro proporcionou um importante espaço de distinção social, por circular em ambientes constituídos, em grande parte, por setores da elite local, bem como destinados a esse público.

A construção da categoria profissional do músico também foi marcada por disputas principalmente através de instituições que visavam legitimar determinadas escolas de formação musical e a regulamentação deste mesmo mercado de trabalho em ampla expansão. Foi através da negociação e circulação entre diferentes espaços de ensino e trabalho com a música que conseguimos acompanhar a integração de alguns musicistas afrodescendentes neste campo profissional. Frente a este mercado de trabalho disputado, que era heterogêneo, estes mesmos músicos acionaram sua ampla apropriação cultural estrategicamente na

---

<sup>508</sup> LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). p.17v.

<sup>509</sup> LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). p. 43v e p. 64.

<sup>510</sup> LIVRO de Atas do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). p.16v.

<sup>511</sup> Alberto Martiniano foi eleito para o cargo de Primeiro Secretário da Sociedade Floresta Aurora em 1922, fora participar de algumas atividades sociais de outros clubes negros, atuando como músico. Também em 1922, participou do primeiro aniversário do Centro Cívico José do Patrocínio, comemorado com um festival artístico, onde o referido músico regeu um concerto musical (O EXEMPLO, Porto Alegre, 2 jan. 1922. p. 5; O EXEMPLO, Porto Alegre, 7 maio 1922. p. 2).

conquista de postos de trabalho, por vezes, marcadamente diferentes um dos outros (como um circo de touros e celebrações religiosas).

Participando do Centro Musical Porto-Alegrense, pode-se verificar que a música erudita foi desempenhada por musicistas afrodescendentes como meio de atuação profissional e também de busca por melhores colocações nos espaços de trabalho. Isso, de forma alguma, significa que esses mesmos músicos não praticavam ou deixaram de praticar gêneros musicais identificados como populares, com o ingresso no Centro. Muito pelo contrário, além de todo o envolvimento que esses maestros tiveram com as bandas de música e demais associações afrodescendentes que realizavam uma apropriação plural da música nas atividades voltadas para um público delimitado (sócios e convidados), eles também participaram ativamente em diversos festejos populares. Esses mesmos folguedos, que circulavam pelas ruas da Cidade, em suas diversas regiões, eram protagonizados por instituições compostas, muitas vezes, por esses mesmos músicos.

Os próprios Maestros Luiz Pereira e João Penna, que estavam presentes na fundação do Centro, demonstram isso. O Luiz Joaquim Pereira, evidencia a apropriação profissional destas transformações. Um músico antigo, que começou a tocar com o Maestro Mendanha, dentro da Irmandade do Rosário em festas religiosas, mas que depois disso começou a atuar com uma banda de uma entidade civil, que é a Floresta Aurora, participando dos festejos de carnaval, dos ternos de reis, de atividades rentáveis em teatros, com apresentações de revistas, em circos, tudo isto ainda no século XIX. Já no século XX ele está atuando também nos cinemas. Ou seja, ele já tem uma larga trajetória atuando com a música que vai acompanhar diversas transformações técnicas, culturais e sociais relacionadas a este entretenimento. Estas circulações não só tendem a aumentar os espaços de atuação profissional, mas sua própria apropriação em termos do próprio conteúdo musical. Que por sua vez também é repassada para a comunidade afrodescendente em diferentes escalas.



Figura 19: Orquestra Cruzeiro (Maestro Luiz Joaquim Pereira no bumbo)

FONTE: VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

O Maestro João Penna de Oliveira, por exemplo, tem sido constantemente citado, neste trabalho, como ilustração da presença e da articulação de instrumentistas afrodescendentes no interior de instituições públicas que contavam com bandas de música. Lembra-se também que esse maestro ingressou no Instituto de Bellas Artes, em 1915, visando ampliar seus conhecimentos musicais e espaços de trabalho. Ao mesmo tempo em que desenvolvia essa formação erudita, João Penna já ensaiava cordões carnavalescos e arranjava as músicas que animavam a consagração ao Deus Momo. Em 1919, compôs as músicas que foram apresentadas pelo Cordão Carnavalesco dos Tesouras.<sup>512</sup> Já em 1921, ensaiou o Cordão dos Improvisados Carnavalescos e recebeu o elogio dos redatores de **O Exemplo** pelos “excellentes números, constando de marchas e chôros, executados pela atinada estudantina dos Improvisados”<sup>513</sup>. Nesse mesmo período, João Penna ensaiou diversos outros cordões e blocos carnavalescos. Em 1923, por exemplo, ele dirigiu a estudantina do Bloco dos Tigres, conforme os redatores de **O Exemplo** “o decano dos cordões porto-alegrenses”. Numa ocasião em que visitou a redação dessa folha, executou um samba carioca

<sup>512</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 23 mar. 1919. p. 2.

<sup>513</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 13 fev. 1921. p. 3.

(**Domingo Eu Vou Lá!**), além de algumas composições do Maestro Penna (o samba **Conversando** e as marchas **Democrata** e **Alma Tigrina**).<sup>514</sup> Já em 1926, o mesmo João Penna ensaiou o Bloco dos Vampiros.<sup>515</sup> Ou seja, o Maestro João Penna de Oliveira articulou diferentes gêneros musicais concomitantemente à sua participação no Instituto de Bellas Artes e no próprio Centro Musical Porto-Alegrense.

Congregando os “principais músicos profissionais” (como é apregoado pela bibliografia), o Centro reuniu as variadas experiências musicais que esses sujeitos portavam consigo, oriundas de diferentes escolas de formação. Essas experiências musicais foram acumuladas, construídas e difundidas através do exercício da própria música, em uma infinidade de locais e de formas de exibição. Naturalmente, alguns de seus músicos efetivaram seus vastos conhecimentos musicais (que eram plurais) nos mais diversos espaços de atuação, mesmo que tenham carregado consigo a identificação do próprio Centro Musical Porto-Alegrense. Portanto, essa instituição manifestou, de certa forma, uma apropriação plural da música, mesmo que seu objetivo fosse divulgar a música erudita. Em suma, o Centro Musical Porto-Alegrense não foi um espaço de aglutinação de músicos formados somente em instituições voltadas à erudição, como o Conservatório de Música, embora objetivasse a sua divulgação.

Por outro lado, as intensas circulação e apropriação da música não compreendem a totalidade do próprio Centro. Inseridos em seus quadros, também estão outros músicos que se relacionam não só de forma diferente, como também em oposição ao que se descreveu. Não há dúvidas de que essa mesma cultura musical, que, por meio de diversas instituições e músicos, é heterogênea e está em constante comunicação, foi valorizada e significada, de distintas maneiras, por diferentes grupos, que, por sua vez, a vincularam a variados usos políticos. Basta lembrar que o principal organizador da Banda Municipal de 1925, o maestro José Corsi, integrou a diretoria do próprio Centro Musical Porto Alegrense em seus primeiros anos de atuação (em 1920 era vice-presidente e em 1921 era presidente).

Mesmo que o Centro Musical Porto-Alegrense tenha permanecido atuante desde sua fundação, as justificativas da criação da Banda Municipal de 1925 praticamente desconsideram sua presença, apenas pressupõe que poderia ser beneficiado com a vinda de novos instrumentistas (que, na verdade, iriam aumentar a concorrência por postos de trabalho). Essa instituição, voltada para a educação musical da população e destinada a difundir a música erudita, que já atuava em Porto Alegre não foi considerada suficiente para

---

<sup>514</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 11 fev. 1923. p. 2.

<sup>515</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 31 jan. 1926. p. 2.

difundir a “verdadeira cultura musical”. Com a criação da Banda Municipal de 1925, o Centro passou a ser uma instituição de divulgação da música erudita de segunda ordem. O processo de exclusão, representada pela criação da Banda Municipal de 1925 e o posterior afastamento de músicos “de cor” de seus quadros, compreende uma tentativa elaborada pelas elites políticas e intelectuais de reversão da configuração e representação do campo musical que, naquele momento, era fartamente protagonizada pelos afrodescendentes.

### 3.4. Entre o Jacobinismo Musical e o “velho” Maestro Mendanha (e vice versa):

Embora a Banda Municipal de Porto Alegre, e toda a política pública que o acompanhou, procurasse demarcar uma determinada identidade social e cultural a partir das justificativas de sua criação e de sua composição interna, esse projeto, como se sabe, foi questionado a partir do processo de exclusão de alguns músicos afrodescendentes que pertenciam à Banda e de outros que eram impedidos de entrar. Com base nas experiências políticas, sociais e musicais protagonizadas pela comunidade afrodescendente, pode-se lançar um outro olhar sobre a argumentação realizada pelos redatores do jornal **O Exemplo** perante ao que eles denominaram como “**Jacobinismo Musical — Sempre o maldito preconceito**”. Frente às contendas que envolveram a Banda Municipal em 1928, os redatores do jornal **O Exemplo** tencionaram a discriminação racial e a composição étnica do referido conjunto. A campanha era contra “[...] o singularismo absurdo de serem os nossos **compatriatas, mormente os homens de cor**, systematicamente, afastados da celebre Banda Municipal que, num injustificável ‘jacobinismo’, transforma o Auditorium Araujo Vianna num verdadeiro “**Consulado Symphonico... Calabrez!**”<sup>516</sup> (grifos nossos)

O principal elemento desse projeto político em torno da Banda Municipal de 1925 que estava sendo questionado era o seu estrangeirismo. Não se tratava apenas de uma aversão geral aos estrangeiros e também a seus descendentes. Afinal, ao longo do trabalho, demonstrou-se uma série de relações de proximidade que não atendiam a recortes étnicos fechados. A Banda da Floresta Aurora, por exemplo, participou das festividades em comemoração aos 25 anos de unificação da Itália, da mesma forma que uma estudantina compostas por italianos esteve ao lado da mesma Banda da Floresta Aurora nas festas da abolição. Isso sem falar de toda a proximidade estabelecida, por exemplo, nos movimentos

<sup>516</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 dez. 1928. p. 1.

operários, onde diversas etnias se somaram em suas reivindicações por melhores condições de trabalho, vida e moradia. Os redatores do jornal **O Exemplo** também não estavam defendendo um projeto de branqueamento dos setores afrodescendentes. O objetivo não era reivindicar a presença de músicos negros no espaço do branco, copiando seus padrões culturais. A questão girava em torno do combate à própria tentativa de branqueamento, que era diretamente questionada com a presença de músicos afrodescendentes tocando música erudita na Banda Municipal de 1925, que se pretendia europeia. Frente a este processo de ressignificação é que os redatores vão demarcar a contribuição de diversos “homens de cor” na construção política, social e cultural do Brasil:

“(...) No entretanto, não só na musica como em todas as Artes, na Sciencia, na Industria e no Commercio; o Brasil tem assombrado o mundo com os seus grandes homens, os quaes, sem distincção de raças ou de origens foram, são e serão coeficentes maximos na conquista da civilização. Deixando de parte as figuras legendarias do Barão de Cotegipe, João Alfredo, Marcilio Dias, José do Patrocinio e tantos outros, varões ilustres, que tanto honraram a sua Patria, apesar de homens de cor, é de assignalar que por maior que sejam as aptidões musicaes do maestro Leonardi, elle não conseguirá apagar a gloria excelsa de Mendanha, Lino Carvalho, Lino Hermogenes, o velho Pedro Borges e tantos outros professores de musica que tanto honraram o Brasil e o Rio grande do Sul, seu berço amado!(...)”<sup>517</sup>

No momento em que estes redatores questionavam o projeto da Banda Municipal o faziam com base nos próprios argumentos realizados pelo maestro José Corsi, que justificaram sua criação. Não eram negadas as capacidades técnicas e a titulação do maestro italiano da Banda Municipal (que, curiosamente, estavam perfeitamente ajustadas com os pré-requisitos estabelecidos por José Corsi para ocupar tal cargo). Porém não a consideravam tão importantes ou representativas da cultura musical local que era e foram desenvolvidas por outros sujeitos. No caso da menção aos músicos nacionais, embora não apresente uma referência direta à cor, a discussão em torno da disputa identitária desta banda musical comporta nitidamente um forte cunho étnico. Seu resgate está atrelado à reivindicação do reconhecimento de musicistas nacionais frente ao protagonismo de músicos estrangeiros na Banda Municipal de Porto Alegre e no afastamento e impedimento do ingresso de musicistas negros nesta instituição. Dentre os maestros mencionados nesta situação, não há um fechamento étnico entre eles, estando presentes músicos afrodescendentes ou não. Afinal, os redatores do jornal **O Exemplo** estavam defendendo um projeto civilizacional sem distinção de raças ou origens. No entanto, podemos observar que neste caso não são mencionados músicos locais estritamente vinculados à escola erudita no Rio Grande do Sul. Compositores

---

<sup>517</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 dez. 1928. p.1.

de destaque, como Murilo Furtado e Araújo Viana que geralmente aprofundaram seus estudos nos grandes centros europeus não foram incluídos pelos redatores do jornal **O Exemplo** no rol de instrumentistas que tanto “honraram o Brasil e o Rio Grande do Sul, seu berço amado”.

A menção a alguns maestros em detrimento de outros não ocorreu de forma gratuita. Na verdade, os maestros Mendanha, Lino Carvalho, Lino Hermógenes, João Bandeira, Pedro Borges e, provavelmente, “tantos outros professores de música” reportam àquelas antigas escolas musicais que muitos musicistas afrodescendentes participaram e ajudaram a construir, tais como as celebrações religiosas, bandas militares e outras bandas musicais vinculadas a instituições públicas. Embora estes espaços tenham correspondido aos principais locais de difusão da música no período oitocentista, procurou-se demonstrar que estes espaços permanecem no século XX e muitos músicos afrodescendentes passaram por eles. Portanto, alternativos às novas instituições que operaram o processo de ressignificação social da música, proporcionaram locais de aprendizado e trabalho com a música para os grupos populares. Mas não só músicos negros operaram e circularam por estas instituições. Muitos outros músicos brancos também participaram destes espaços e estabeleceram relações de proximidade com variadas associações afrodescendentes.

Um dos principais professores de música da Banda da Brigada Militar, por exemplo, foi justamente o maestro **Pedro Borges**. Durante a primeira década do século XX já figurava ocupando este cargo dirigindo as bandas de diferentes batalhões. Com a reorganização da Brigada Militar, ampliando suas unidades e bandas de música, o maestro Pedro Borges foi nomeado alferes inspetor das bandas de música da Brigada Militar.<sup>518</sup> Já o clarinetista Lino Hermógenes, foi um maestro afrodescendente que exercia a função de mestre da Banda de Música do 2º Batalhão da Brigada Militar quando faleceu em 1908.<sup>519</sup> O maestro Lino Hermógenes também era integrante do clube negro Gonçalves Dias, fundado em 1905, para quem dedicou uma polca em homenagem.<sup>520</sup> O poeta e jornalista Gonçalves Dias foi mencionado no caso do Jacobinismo Musical para exemplificar as participações e contribuições dos “homens de cor” para a construção e desenvolvimento da civilização no Brasil.

Porém um destes professores de música nos exige maior deferência. O maestro Joaquim José Mendanha foi o primeiro nome mencionado pelos articulistas do jornal **O**

<sup>518</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 10 mai. 1912. p.4.

<sup>519</sup> O EXEMPLO, Porto Alegre, 17 nov. 1908. p.2.

<sup>520</sup> O jornal **O Exemplo** ao divulgar em suas páginas a constituição dos novos eleitos para guiarem os destinos deste clube negro no ano de 1910 destaca que sua diretoria era composta por “um punhado de arrojados lutadores em prol do engrandecimento do nosso meio social.” O EXEMPLO, Porto Alegre, 10 abr. 1910. p.2.

**Exemplo** ao valorizarem uma cultura musical construída e honrada pelos “nacionaes”, ou se preferirem “compatriotas”. Frente a este debate as lideranças afrodescendentes vinculadas ao jornal **O Exemplo** valorizaram as contribuições do maestro Mendanha a partir de suas próprias demandas políticas, estabelecendo uma relação de pertencimento com o ‘mentor’ da vida musical porto-alegrense no século XIX, autor do Hino do Rio Grande do Sul. Esta menção não ocorre ao acaso. Os maestros Honório Porto e Luiz Joaquim Pereira, por exemplo, aprenderam, tocaram ao lado deste velho maestro e integraram a Orquestra que o homenageava, formada por seus discípulos.

A importância do Maestro Joaquim José Mendanha para a difusão e a formação da cultura musical de Porto Alegre, e do Rio grande do Sul de forma geral, já foi consolidada pela bibliografia através das obras de referência. Em geral, prevalece a admiração em torno de suas contribuições e atuações no cenário cultural de Porto Alegre, no século XIX, principalmente por ter sido o autor do hino oficial e por ter protagonizado diversas atividades musicais naquele período. Por outro lado, a imagem e os significados da atuação desse maestro são um tanto, embora sutilmente, contraditórias na bibliografia local, cuja formulação atendeu a suas demandas contextuais.

A consolidação da biografia do Maestro Joaquim José Mendanha provém de Antônio Corte Real e sua elaboração se insere nas discussões em torno da oficialização do hino do Estado do Rio Grande do Sul em 1966 onde coube ao próprio Corte Real a revisão da parte musical. Em relação às informações utilizadas para realizar o esboço biográfico do famoso maestro, o autor utiliza basicamente as considerações efetuadas pelo Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul nas vésperas da comemoração do centenário da “Revolta Farroupilha”.<sup>521</sup> Reproduz, portanto, uma interpretação republicana sobre o conflito imperial utilizado para fundamentar a inclinação republicana no Rio Grande do Sul antes mesmo de sua consolidação no Brasil.

Para o autor, o maestro Mendanha só não era um ‘quase-gaúcho’, como também era supostamente um dos defensores das demandas regionais, principalmente as farroupilhas. Embora tenha sido capturado pelos insurgentes em Rio Pardo, Corte Real destaca que após sua capitulação, desfrutaram os músicos de ‘plena liberdade’, dispensando os vencedores

---

<sup>521</sup> Esta instituição tem origem no Instituto Histórico e Geográfico da Província de São Pedro fundado em 1860 e extinta em 1863. Refundado em 1920 publicou uma revista trimestral regularmente até 1950, correspondendo a um importante espaço de construção história regional, destacando a particularidade e a essencialidade sulina. Dentre os pontos privilegiados estava a Revolução Farroupilha. O IHGRS realizou três importantes congressos: o primeiro, em 1935, celebrou o centenário da Revolução Farroupilha; o segundo, em 1937, destacou segundo centenário da cidade de Rio Grande; e, o terceiro, realizado em 1940, celebrou o bicentenário da fundação de Porto Alegre.

particular deferência para com os aprisionados.<sup>522</sup> As considerações em torno da criação do Hino Farroupilha são um tanto contraditórias e, julgamos nós, abarrotada de imaginação. Afinal, Corte Real pressupõe um reconhecimento que o maestro Mendanha adquiriu ao longo de sua vida logo no primeiro contato que este músico teve com o Rio Grande do Sul. Nesta ocasião, ele era apenas um inimigo e um prisioneiro de guerra. Especulações à parte, interessa pontuar que além desta biografia duplamente oficial (parte elaborada na comemoração do centenário farroupilha em 1933 e outra parte no momento da oficialização do Hino do Rio Grande do Sul em 1966) autores anteriores ao Corte Real também teceram suas considerações sobre o maestro Mendanha e mencionaram, embora timidamente, alguns participações que o vinculam à população pobre e afrodescendente. Athos Damasceno, por exemplo, destacou que diversos de seus discípulos ensaiavam os grupos de Ternos de Reis no final do século XIX, momento em que identifica uma maior influência “africana” impressa nos festejos. Enio de Freitas e Castro, por sua vez, destaca que o maestro Mendanha era “protetor da gente pobre”, onde fez muitos discípulos.<sup>523</sup>

Por outro lado, Maria Elizabeth Lucas identifica o envolvimento direto do Maestro Mendanha com diversos músicos afrodescendentes, assim como verificou-se neste capítulo. Conforme sua argumentação, entre a primeira metade do século XIX e a década de 1870, corresponde a um período em que o exercício profissional da música estava associado às camadas inferiores da população. Neste momento é que a autora localiza o protagonismo de negros e mestiços na atividade musical. A título de ilustração, Lucas destaca alguns exemplos: nos princípios do século XIX o mestre de capela de Porto Alegre era um ex-escravo de Rafael Pinto Bandeira; pontua a referência de uma festa realizada em Pelotas na Charqueada da família de Simões Lopes Neto em 1865 onde participou uma banda composta por 12 escravos; e, a principal, que o maestro Joaquim José Mendanha era mestiço e atuava com uma orquestra composta em sua maioria por músicos negros.<sup>524</sup> A relação deste maestro com os músicos negros está muito bem referendada pela autora ao mencionar as considerações do Dr. Olinto de Oliveira em 1945, crítico de arte do jornal *Correio do Povo*, sobre o maestro Mendanha. Conforme Oliveira:

---

<sup>522</sup> Para Corte Real: “Esta ambiência favoreceu psicologicamente a criação da música do *Hino Republicano Rio-Grandense*, composta por Joaquim José de Mendanha em maio de 1838, ou seja, poucos dias depois do Combate de Rio Pardo. Este fato comprova haver Mendanha anuído de boa vontade à situação emergente de servir os farrapos, embora conservasse interiormente sua propensão para o regime monárquico então vigente. Afirma-se, com visto de veracidade, que os farroupilhas foram complacentes para com Mendanha e seus músico, por não possuírem nenhuma banda de música. Esta conjectura esclarece seu regozijo pela fortuna que o acaso lhes proporcionara, ao se apossarem de tal presa.” CORTE REAL, Antônio. Op. Cit. p. 310.

<sup>523</sup> Para retomar esta discussão bibliográfica, ver **Capítulo 1**.

<sup>524</sup> LUCAS, Maria Elizabeth. Op. Cit. p. 154.

“Andava [Mendanha] sempre acompanhado de alguns discípulos, homens feitos, quase todos pretos ou mestiços. [...] Conheci três ou quatro deles. Um, o Adão Salvador, pretão alto, corpulento, cujo vozeirão retumbava de baixo profundo fazia vibrar até as paredes da velha Catedral; outro, carpinteiro, perito trombonista; outro ainda, mestiço, tocava tão bem cornetim de pistões, que era capaz de transpor à primeira vista, lendo em qualquer clave, e ainda encontrei-o anos depois tomando parte em orquestras de companhias líricas.”<sup>525</sup>

Se o maestro Mendanha era afrodescendente ou não é difícil de afirmar, visto o grande silenciamento sobre sua cor na bibliografia local, quebrado apenas por Maria Elizabeth Lucas.<sup>526</sup> O máximo que se pode fazer, neste trabalho, é aproximar-se das relações que este maestro estabeleceu com músicos negros e, conseqüentemente, com a comunidade afrodescendente.

O maestro Joaquim José Mendanha atuou durante meio século na vida cultural do Rio Grande do Sul, principalmente em Porto Alegre. A bibliografia destaca sua presença em diversas cerimônias religiosas, na criação de sociedades musicais, em bandas militares, na criação e regência de diversas orquestras musicais, além, é claro, do professorado que o fez rodear-se de discípulos. Mendanha foi nomeado professor de música do Arsenal de Guerra de Porto Alegre em 1863, instituição voltada ao ensino e trabalho de crianças pobres no século XIX.<sup>527</sup> Também foi mestre de Capela da Catedral de Porto Alegre, instituiu o culto à Santa Cecília (padroeira dos músicos) e participava de variadas Irmandades Religiosas, dentre as quais se destaca a de N. S. do Rosário. Não restam dúvidas que este maestro levou a cabo as grandes iniciativas em torno da música nesta segunda metade do século XIX em Porto Alegre, tornando-se o “mentor” desta vida cultural, conforme pontuou Antônio Corte Real.

As contribuições do maestro Joaquim José Mendanha à cultura musical, após seu falecimento em 1885, permaneceriam nas instituições em que trabalhou (onde formou muitos músicos) e através dos próprios discípulos que o acompanhavam frequentemente. Alguns

<sup>525</sup> CORREIO DO POVO. Porto Alegre, 1º outubro de 1945, p. 4 e 8. apud. LUCAS, 1984, p. 154

<sup>526</sup> Esta ausência não está situada apenas nas produções historiográficas, também está nas fontes. Quando o maestro Mendanha faleceu em 1885, o jornal **A Federação**, como era de costume, publicou no obituário todos os falecidos, neste caso da primeira semana de setembro, em A Federação, Porto Alegre, 11 set. de 1885 – p. 2 e 3. Nesta relação constam 20 pessoas, uma delas o maestro Mendanha. Deste montante, onze apresentam a cor (5 pretos, 4 pardos, 2 brancos), ao passo que em nove não há qualquer menção. Dentre as pessoas descoloradas está o nosso maestro. No entanto, dentro deste grupo, cinco delas eram crianças menores de seis anos, a maioria recém nascidos. Podemos pensar que era uma prática não mencionar a cor destes pequenos, porém este padrão é quebrado pela registro de uma criança de 13 meses que era parda. Se tomarmos como parâmetro os registros dos adultos (13 pessoas entre 23 e 89 anos), nove deles informam a cor ao passo que quatro silenciam, entre eles o maestro Mendanha. Não resta dúvida que estas informações são um tanto limitadas e permitem apenas demonstrar que o silenciamento de sua cor era contemporâneo ao próprio Mendanha, o que pode reafirmar sua afro descendência conforme aponta Maria Elizabeth Lucas.

<sup>527</sup> (RELATÓRIOS dos Presidentes das Províncias Brasileiras — Império — 1830-1889. PR SPR 00119 252263 – 1868 – EDIÇÃO 0001, P. 70. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br) Acesso em: 28.01.2014).

destes, inclusive, ocuparam nas bandas militares e instituições eclesiásticas as mesmas funções que pertenciam ao próprio maestro Mendanha. Também lembrado pelos redatores do jornal **O Exemplo** no caso do **Jacobinismo Musical**, o maestro Lino Carvalho da Cunha e Silva tornou-se mestre de Capela da Catedral em outubro de 1885,<sup>528</sup> função que já havia sido preenchida pelo maestro Mendanha.<sup>529</sup> O maestro Lino Carvalho da Cunha e Silva faleceu em 1895 vítima por uma lesão cardíaca. No registro lutuoso publicado no jornal **A Federação** foi destacado que era um dos melhores discípulos do maestro Mendanha. Tenente da guarda nacional e professor de canto e música da Escola Normal, este maestro dirigia também, ‘com maior proficiência’, a denominada Orquestra Mendanha executando músicas sacras nas solenidades religiosas.<sup>530</sup>

Por sua vez, o maestro Lourenço Cunha, outro discípulo, ocupou outro cargo do Mendanha pouco antes do velho maestro falecer. Em junho de 1884, frente ao agravamento de seu estado de saúde, o jornal **A Federação** noticiou que para mestre de música da companhia de aprendizes artífices do Arsenal de Guerra foi nomeado interinamente o maestro Lourenço Francisco da Cunha, visto a impossibilidade do antigo regente e professor em exercer o cargo.<sup>531</sup> Dois meses depois, a mesma folha informa que o novo maestro foi nomeado em definitivo e que o maestro Mendanha havia sido aposentado do cargo, com o ordenado por inteiro, “visto contar mais de 30 anos de serviço e acha-se impossibilitado, por sua avançada idade, de continuar a exercer aquele lugar.”<sup>532</sup>

Pode-se especular que muitos dos discípulos negros do maestro Mendanha, além das Irmandades Religiosas (principalmente a do Rosário), conforme demonstrou-se anteriormente, possam ter estabelecido contato com este maestro através do próprio Arsenal de Guerra. Afinal, esta instituição militar era composta no século XIX basicamente por segmentos pobres da sociedade e sabe-se que nas primeiras décadas do século XX esta instituição e seu regente estabeleciam relações de proximidade com associações civis da comunidade afrodescendente. Lembra-se que o maestro Lourenço Cunha era quem estava

<sup>528</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 07 out. 1885. p.2.

<sup>529</sup> A relação entre estes dois maestros é de longa data. Athos Damasceno já havia pontuado que este Lino Carvalho estava entre os integrantes da Orquestra do Teatro D. Pedro II em 1856, organizada pelo Maestro Mendanha. FERREIRA, Athos Damasceno. Op. Cit. p. 349.

<sup>530</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 07 dez. 1895. p.2.

<sup>531</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 28 jun. 1884. p.1.

<sup>532</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 27 ago.1884 – p.2. Na mesma página da mesma edição do jornal **A Federação** que anunciou sua aposentadoria, foi noticiada a distribuição títulos e grandezas realizadas pelo Império. Entre novos moços fidalgos, cavalheiros e oficiais, estava sendo agraciado com o grau da Ordem de Rosa o Comendador Joaquim José de Mendanha, pela atenção que prestou ao estado. Segundo Antonio Corte Real, ele havia recebido este título em 1876. Na verdade, a honraria que lhe “causou júbilo”, reconhecendo suas contribuições, foi ofertada frente a sua avançada idade e na iminência de sua morte.

regendo a Banda do Arsenal de Guerra quando esta foi visitar e participar das comemorações de aniversário de sua co-irmão Banda da Floresta Aurora em 1904. Já a banda da Lyra Oriental, por sua vez, foi formada por operários do Arsenal de Guerra.

Outro maestro presente neste trabalho que também era discípulo do Mendanha foi o regente da antiga Banda Municipal, o maestro Honorato Rosa. Em 1920, em mais uma daquelas coberturas realizadas pelo jornal **A Federação** sobre o encerramento das aulas da Escola Hilário Ribeiro, atesta esta ligação:

“E como é publico e notorio, a banda já organizada, composta, actualmente, de 35 pessoas, já se impoz á sympathia social, pela afinação e pelo brilho com que, em audições publicas, tem revelado o seu adiantamento, sob a direção do maestro patricio Honorato Rosa, tão modesto, quão habil, discípulo do glorioso velho Mendanha, de saudosa memoria, autor do hymno republicano rio-grandense, e cujo retrato lá está na escola ‘Hilario Ribeiro’, com o do grande Carlos Gomes, e os de Verdi, Chopin, Liszt e Mozart.”<sup>533</sup>

Não era apenas através de seu discípulo que o velho maestro Mendanha se fazia presente na antiga Banda Municipal.<sup>534</sup> Ele tomava parte do panteão de influências musicais desta escola ao lado do brasileiro Carlos Gomes e demais compositores europeus consagrados. Fora repassar para estas crianças pobres os conhecimentos adquiridos com o velho maestro, Honorato Rosa também o inseria no repertório executado por esta instituição. Nesta mesma ocasião, dentro do programa organizado estava **Miserere do Travador**, em tempo instrumentado pelo finado maestro Joaquim Mendanha.” Assim como fez o Maestro Mendanha, Honorato Rosa ensina música para crianças pobres por meio de uma instituição pública que, por sua vez, estabelecia relações de proximidade com associações da comunidade afrodescendente.

Ao fim e cabo, percebe-se que o maestro Joaquim José Mendanha criou uma poderosa rede de músicos, dentre eles muitos afrodescendentes, que dominava o campo da música nesta virada do século XX. Os locais de trabalho do Maestro Mendanha, assim como os demais maestros mencionados naquela mesma argumentação, reportam aos mesmos espaços de difusão, aprendizado e atuação profissional com a música presentes no século XIX que refletiram na formação das entidades musicais da comunidade afrodescendente, quando observamos suas formas organizativas próprias, e de diversos músicos, quando direcionamos

<sup>533</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 12 jan. 1920. p. 5.

<sup>534</sup> Provavelmente a relação entre estes dois maestros possa ter ocorrido no próprio Arsenal de Guerra. Quando o Maestro Mendanha faleceu em 1885, Honorato Rosa era ainda criança. Se ocorreu por meio do Arsenal de Guerra, que naquele momento aceitava criança na escola de Aprendizes, Honorato aprendeu a tocar com o velho Maestro. Sabe-se também que Honorato Rosa, além de reger a antiga Banda Municipal, também era operário do próprio Arsenal de Guerra, instituição pela qual se aposentou.

o olhar para os sujeitos. Estes foram fundamentais para a construção de uma cultura musical ligada à comunidade afrodescendente e a cidade de Porto Alegre de forma geral. Todas estas instituições estabeleceram forte relação de proximidade com as mais variadas associações e atividades sociais promovidas pela comunidade afrodescendente, relação esta agenciada pelo trânsito de seus integrantes que articulavam espaços de sociabilidade com os de trabalho. Por sua vez, diversos músicos negros que circularam por estes espaços ampliaram a difusão desta escola musical por meio de suas bandas, clubes sociais, grupos de Ternos de Reis, sociedades, cordões e blocos carnavalescos, entre outras manifestações que levavam à população a música que a cidade de Porto Alegre vivenciava.

A presença do maestro Mendanha na argumentação dos redatores do jornal **O Exemplo** em torno do denominado **Jacobinismo Musical** definitivamente não era mera coincidência. São inúmeras as relações diretas e indiretas entre o Maestro Mendanha, seus discípulos e instituições de ensino e trabalho com a música relacionadas com a comunidade afrodescendente. Muitos músicos negros entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX eram da “linhagem” do maestro Mendanha. Aprenderam, tocaram ao lado e foram seus discípulos, tais como Luiz Joaquim Pereira e Honório Porto. Mais que isso, também repassaram seus conhecimentos para muitos outros músicos por meio de instituições públicas, clubes sociais, aulas particulares e trocas informais. Também musicaram a cidade e construíram sua cultura musical nos clubes sociais e no espaço público.

Este capital social e musical que desenvolvia-se no século XIX, muitas vezes baseado em trocas, em solidariedade nas aprendizagens e nas sociabilidades musicais, adentra o século XX e acompanha as transformações no campo musical e na indústria do entretenimento. Músicos negros, profissionais da música, estavam tocando nos circos, nos teatros e nos cinemas; estavam participando das primeiras gravações fonográficas realizadas em Porto Alegre; dirigiam bandas vinculadas a instituições públicas e participavam de entidades voltadas à profissionalização da música. Entre festas religiosas, grupos de ternos de reis, festejos carnavalescos, comemorações de datas cívicas, atos políticos, circos, teatros, cinemas, casa de diversões, entre outros, tocaram música sacra, profana, samba, chorinho, marcha, tango, maxixe, lundu, polca e até a música erudita. Seus repertórios se atualizavam, assim como suas participações neste campo musical em transformação e disputa.

Este grupo de músicos, herdeiros do maestro Mendanha, estão contracenando com novos atores que entram em cena (entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX) e que operam o processo de ressignificação social da música identificado por Maria

Elizabeth Lucas. Estes músicos trazem consigo outro capital social e musical em atuação neste campo musical, disputando os mesmos espaços de trabalho, tanto na indústria do entretenimento como nas instituições musicais. Neste intenso contato e disputa, o campo musical progressivamente começa a se profissionalizar e se segmentar. Para isso aciona-se uma série de iniciativas para tentar ordená-lo, retirando “alguns” e introduzindo “outros” em espaços importantes para a difusão, ensino e trabalho com a música. A criação da Banda Municipal de Porto Alegre de 1925 é uma materialização deste processo de ressignificação social agenciada como uma política de Estado no campo cultural. A proposta da Banda Municipal, também evidenciada na exclusão de músicos afrodescendentes, não era compor, mas demarcar a distinção e suplantar outras formas que não fosse as suas. A instituição musical que portava o nome da cidade consigo e que, conseqüentemente, procurava ser representativa de sua vida cultural, era composta por um série de músicos estrangeiros que não participaram até então desta mesma construção.

A música costuma ser tratada como uma esfera periférica do campo social, não incidindo em seus grandes debates e disputas de poder. O campo das artes e das políticas culturais neste período foi um ponto importante no projeto de modernização leva a cabo pelo Partido Republicano Riograndense. O conluio e as manobras de bastidores que envolveram a criação da Banda Municipal de 1925 visavam superar a antiga escola musical do Maestro Mendanha (envolvendo seus discípulos e instituições), que protagonizavam o campo musical naquele período e era composto por diversos músicos afrodescendentes. Neste ponto, as justificativas que pleitearam sua criação (o aperfeiçoamento, a sofisticação e o preparo intelectual que embasam a “verdadeira cultura musical”) vão procurar demarcar a distinção que, nesta situação, atendia também a critérios de raciais e classistas. Estas sensibilidades elitizadas embasaram também os discursos oficiais e tiveram o apoio das “elites intelectuais”, conforme solicitou José Corsi. Por outro lado, sabe-se que, além dos adeptos, também houve a reação, como a denúncia do **Jacobinismo Musical** em 1928, demonstrando que a disputa em torno deste campo de institucionalização e distribuição de posições dentro deste processo de profissionalização da música no início do século XX não foi tarefa fácil para a municipalidade.

Frente ao caso de discriminação racial presente na Banda Municipal, os redatores do jornal **O Exemplo** mencionaram a importância do Maestro Mendanha retomando, com propriedade, a relação de pertencimento deste maestro com a comunidade afrodescendente. Ao mesmo tempo em que a Banda Municipal de Porto Alegre (planejada e efetivada por

alguns, ao passo que era sustentada por tantos outros), mostrava-se tratar de um sonho doirado no início da década de 1930, em função da municipalidade não dispor das condições para sua manutenção, os integrantes do Instituto Histórico se reuniam para traçar e oficializar um perfil do maestro Mendanha vinculado às comemorações do Centenário Farroupilha. Nesta ocasião, inclusive foi pintado um quadro com a face do velho maestro que reproduz a imagem que hoje temos dele. Sobre aquele outro quadro do maestro Mendanha que figurava nas paredes da sala de ensaio da antiga Banda Municipal de Porto Alegre, provavelmente fixado pelo seu discípulo Honorato Rosa, não se tem notícias.

Ora leitor, falar sobre o maestro Joaquim José Mendanha é como falar um pouco de todo este processo de construção musical que estamos observando através da população afrodescendente, assim como as disputas que o permearam. Da mesma forma como ocorreu com as tradicionais interpretações sobre a cultura musical local que invisibilizam a participação e a importância da comunidade afrodescendente nesta construção, a atuação e os significados do maestro Mendanha foram selecionados e ressignificados adequando-se às demandas políticas situadas historicamente, porém perpetuando-se no senso comum. O autor do Hino do Rio Grande do Sul tornou-se uma figura quase folclórica, amigo, de bom coração e querido por todos. Ele precisava ser “gaúcho”, farroupilha ferrenho e, principalmente, ter sua cor ocultada. O maestro Mendanha, após o centenário farroupilha, já não era mais lembrado prioritariamente por lideranças afrodescendentes em meio a disputas políticas e identitárias.

O ano de 1928, além de conter a reação à política de exclusão presente na Banda Municipal, também foi marcado pelo falecimento do maestro Luiz Joaquim Pereira, o último sobrevivente da antiga Orquestra Mendanha. Aquele mesmo que pertenceu à Irmandade do Rosário, integrava a Banda da Floresta Aurora, ensaiava grupos de Ternos de Reis, tocava em circo, teatros e cinemas e participou do Centro Musical Porto Alegre desde sua fundação. Este discípulo do maestro Mendanha ilustrativamente carregou consigo uma longa trajetória de participação social e política com a música, articulando conteúdos musicais e espaços de trabalho totalmente diferentes um do outro. O maestro Luiz Pereira, com sua “voz de barítono”, viu a cidade e sua cultura musical se transformar. Ao lado de diversos outros músicos, proporcionou a música para sua população nos mais variados espaços e situações imagináveis, construindo ativamente esta cultura musical híbrida que a cidade de Porto Alegre teve o privilégio de vivenciar.

Assim como a vida musical de Porto Alegre protagonizada por músicos negros seguiu com a morte do velho maestro Mendanha, principalmente por meio de seus discípulos e instituições, ela também seguiria por caminhos semelhantes e inovadores após a morte de seu último discípulo. Para finalizar, retorna-se novamente o maestro João Penna de Oliveira que foi um grande propagador da música em Porto Alegre. O maestro Penna foi mais um músico de Minas Gerais (inclusive nascido próximo à cidade do maestro Mendanha) que atuou incisivamente na vida cultural de Porto Alegre. Diferentemente do maestro Luiz Joaquim Pereira, que foi discípulo do maestro Mendanha, este não teve a oportunidade de aprender com o ‘velho’ maestro. Afinal, quando João Penna nasceu (1888) a cidade de Porto Alegre ainda lamentava a perda do maestro Mendanha (1885).

Dentre tantos espaços de atuação, marcou história no carnaval de Porto Alegre, dirigindo diversos blocos e cordões, meio onde também obteve grande reconhecimento, tendo ganhado diversos concursos carnavalescos por diferentes blocos. Em sua longa trajetória de atuação em bandas vinculadas a instituições públicas (foi Contramestre da Grande Banda da Brigada Militar e do Instituto Technico Profissional), o Maestro João Penna de Oliveira, no início dos anos 30, regeu a Banda de Música do 7º Batalhão de Caçadores. Assim como fez ao longo de sua vida, o Maestro João Penna de Oliveira (da mesma forma que diversos outros músicos e instituições que foram acompanhadas aqui) levou à cena uma variedade cultural resultante de uma ampla circulação e do envolvimento com as mais diferentes instituições, músicos, ritmos e gêneros.

Neste momento, a Banda Municipal poderia continuar ativa, mesmo sofrendo, gradativamente, com as limitações de seu alto investimento, que impossibilitou a manutenção de todo o seu glamour. Já o ousado Auditório Araújo Viana, que foi construído para fazer jus a essa célebre banda, passou a receber outras apresentações dignas de ocupar seu custoso palco e de sua seleta assistência. Em março 1933, o jornal **A Federação** divulgou mais um dos “esplendidos concertos simfônicos” realizados pela Banda de Música do 7º Batalhão de Caçadores, informando que o conjunto era formado por 34 figuras, cuja direção caberia a esse conhecido músico, descrito como “maestro ajudante”, e que ocorreria no moderno e artístico “Auditorium Araujo Vianna”<sup>535</sup>. Nessa mesma apresentação, conforme informou a mesma folha uma semana depois,<sup>536</sup> estavam composições de Carlos Gomes, Verdi e Mascagni. Também havia uma composição sua, um dobrado sinfônico em homenagem ao General José

---

<sup>535</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 15 mar. 1933. p. 4.

<sup>536</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 20 mar. 1933. p. 4.

F. Leite de Castro, e uma valsa lenta de autoria do Maestro Octávio Dutra<sup>537</sup>, denominada **Pax**. De fato, não se tratava mais de um “Consulado Calabrez”, conforme denunciou os redatores do jornal **O Exemplo**. O Maestro João Penna de Oliveira realizou diversas apresentações com a Banda do 7º Batalhão nesse palco. Porém a apresentação que desperta mais atenção foi a ocorrida em dezembro de 1934, novamente divulgada nas páginas de **A Federação**, dessa vez não mais descrito como maestro ajudante:

Concerto da Banda do 7º Batalhão de Caçadores

Sob a regencia do maestro João Penna de Oliveira, a banda do 7º batalhão de caçadores dará concerto hoje, ás 20 horas, no Auditorio Araujo Vianna. Para este concerto foi organizado o seguinte programma: 1ª parte – Patria brasileira, marcha, João Penna de Oliveira; Noite no Cairo, fox-trot, idem; Eu e ella, valsa, idem; Africano enfesado, batucada, idem; Aida, fantasia, Verdi; Pagliaccu, prologo, Leoncavallo; Tannhauser, symphonia, Wagner. 2ª parte – Desfilada de verdun, marcha, R. Raupper; Samba do Congo, idem; Uranda internacional, fox, idem; fecho do Condor, preludio nocturno, C. Gomes; Iris, fantasia, P. Mascagni; Victoria dos aliados, R. Raupper. Os diversos números de musica são dedicados ao general Flores da Cunha, interventor federal; general Pargas Rodrigues, dr. João Carlos Machado, major Alberto Bins; imprensa, colonia allemã, comandante da 6ª brigada de infantaria, capitão do Porto, maestros Leonardi e Eggers, colonia italiana e comandante da Brigada Militar.<sup>538</sup>

Nessa situação, a Cidade de Porto Alegre pode desfrutar, no seu palco mais luxuoso, uma grande exibição de sua “verdadeira cultura musical”, composta por marchas, prelúdios, valsas, fantasias, fox-trot, sinfonias e batucadas. Para abrir os trabalhos, estavam justamente as composições do Maestro João Penna de Oliveira, começando com Pátria Brasileira e terminando com Africano Enfesado. Suas composições figuravam ao lado das obras de conhecidos compositores, como Carlos Gomes, R. Raupper, Mascagni, Verdi, Wagner, dentre outros. Porém, mais do que isso, esta apresentação em questão tinha seus espectadores distintos, para quem foi dedicada. É difícil precisar quem selecionava os selecionáveis. Era o próprio João Penna ou o Comando Geral do Exército? Foram trocas de gentilezas ou uma demonstração pública de apropriação e protagonismo de outros sujeitos em um local que não foi construído para eles? Independentemente do que possa ter significado esse concerto ou quais foram seus objetivos, o fato é que estabeleceu uma importante ligação com a argumentação desenvolvida neste trabalho. Era apenas mais uma página de uma velha história

<sup>537</sup> Octávio Dutra liderou o grupo Terror do Facões e dirigiu o Cordão Carnavalesco Os Batutas. Este maestro, como já se sabe, era irmão de Arnaldo Dutra, que participou ativamente do jornal **O Exemplo**, tomou parte em acaloradas discussões na comunidade afrodescendente, destacando a importância da instrução para a mobilidade social dos homens “de cor”, criou grupos teatrais para difundir essa mesma importância, fez nome no carnaval de blocos e cordões dos anos 20 e 30 e também, ao lado de Octávio, formou o conjunto Terror dos Facões e realizou uma série de gravações na Casa Electrica, em 1914.

<sup>538</sup> A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 04.12.1934 – p.4.

sobre a participação da população afrodescendente na constante construção da vida política, social e cultural de Porto Alegre.



Figura 20: João Penna de Oliveira como militar.



Figura 21: João Penna de Oliveira como canavalesco.

FONTES: Acervo Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, Fototeca Sioma Breitman.

Provavelmente, o Maestro João Penna de Oliveira não pôde ficar muito tempo recebendo os elogios por essa apresentação. Afinal, era dezembro, e a Cidade já começava a sentir-se inquieta com a proximidade do velho e endiabrado Deus Momo. Os inúmeros blocos e cordões carnavalescos estavam ultimando seus preparativos, e, como não podia deixar de ser, o Maestro João Penna assumia o seu posto de ensaiador em um desses grupos, assim como já o fazia há algumas décadas e continuaria a fazer até o seu falecimento, em 1953. Além do mais, as consagrações ao Deus Momo que estava por vir era diferente das demais. Era o ano do centenário do início da Guerra dos Farrapos e a cidade estava permeada de atividades comemorativas. Foi apresentado um “outro” maestro Mendanha, farroupilha ferrenho, meio século após sua morte. Ao mesmo tempo um jovem sambista se destacava no concurso do Carnaval Farroupilha. Tratava-se do compositor Lupicínio Rodrigues que atualmente compreende uns dos principais nomes da cultura popular do Rio Grande do Sul.

## CONCLUSÃO:

No percurso realizado ao longo desta dissertação, procurou-se acompanhar os diferentes usos e significados da atividade musical em Porto Alegre, para perceber formas de mobilidade social da população afrodescendente no período da pós-emancipação. Sob distintos ângulos, pode-se perceber que essa cultura musical, em sua época, apresentou-se articulada a discursos e projetos políticos díspares, que tencionou as variáveis étnico racial e classe social em sua constituição, representação e, principalmente, nas disputas por sua legitimação.

Com a criação da Banda Municipal de Porto Alegre em 1925, percebe-se uma disputa entre a música erudita e a popular que, no fundo, corresponde a uma discussão política com contornos racializados. Não restam dúvidas de que o vazio cultural ou a ausência de músicos, que justificou a sua criação, não correspondia ao cenário cultural da Cidade e tampouco existia motivo para a contratação de músicos estrangeiros como condição necessária ao exercício musical. A maneira como a Banda Municipal fez-se representar, composta, em sua maioria, por músicos estrangeiros e destinada a difundir a “verdadeira cultura musical”, não faz jus às experiências anteriores da própria cultura musical de Porto Alegre.

A cultura musical de Porto Alegre era um “verdadeiro” caldeirão artístico. A música que a cidade vivenciava ia muito além das apresentações que determinadas instituições realizavam, inclusive com alcance e penetração junto à população questionável. Essa música era praticada nos mais variados espaços pelos mais diversos grupos sociais. Ela era protagonizada por inúmeros músicos e bandas, estava nos clubes sociais que apresentavam distintos recortes de agregação e nos diversos locais de trabalho e de ensino com música. Propagava-se também através de instituições públicas, dos teatros, dos circos e dos cinemas, nos coretos das praças públicas, nos mais variados eventos políticos e comemorativos realizados pelas ruas da cidade e, acima de tudo, nos diversos festejos populares. Nesse campo musical, coube à população afrodescendente, através de seus músicos e associações, um papel de destaque em sua construção.

A Banda Municipal de Porto Alegre de 1925 exacerbou uma divisão de fronteiras entre o branco e o negro, o erudito e o popular. Essa ideologia era muito mais uma forma e uma tentativa dessa elite de ter um ordenamento desse cenário social e cultural do que uma realidade. O que estava em tensão, naquele momento, eram os locais sociais dos músicos e

das instituições vinculadas à difusão e ao ensino da música, principalmente aquelas que eram representativas da Cidade.

A partir das fontes consultadas, pode-se avaliar que a criação da Banda Municipal de 1925 foi uma iniciativa emergencial, que visava consolidar uma determinada identidade social e cultural desejada, que, por sua vez, não se verificava nas práticas cotidianas. O público era muito mais flexível e heterogêneo, e essas fronteiras se cruzavam com uma riqueza muito grande. A música que se propagava com maior intensidade na cidade estava vinculada aos festejos populares, principalmente ao carnaval, visto que alcançava parte significativa de sua população. Festejado ao longo de sua história das mais diversas formas e protagonizado pelos mais diversos grupos sociais que disputavam sua legitimidade, nos anos 20, ele já estava fartamente vinculado à população afrodescendente. Na fervilhante indústria do entretenimento, desde os antigos circos de cavalinho (ou melhor, de touros) do século XIX, passando pelas gravações fonográficas de 1914 e pela multiplicação de salas de cinemas e de teatros nas primeiras décadas do século XX, músicos afrodescendentes demarcaram sua presença e construíram ativamente esse cenário cultural e musical, suprimindo e criando demandas da população quanto a consumir música. Também nas instituições públicas, que encontraram nas bandas de música um importante instrumento de comunicação com a população, estes músicos fizeram-se presentes, atuando em coretos situados em praças públicas, participando de atos e comemorações oficiais. E, por sua vez, na denominada música erudita, a relação de pertencimento, difusão e protagonismo também se verificou por parte desses músicos afrodescendentes, através de seus clubes sociais, nas instituições públicas e no próprio Centro Musical Porto-Alegrense — o que ocorreria também na Banda Municipal criada em 1925, caso não fossem excluídos dela. Em suma, o que a cidade vivenciava não encontrava guarida nas considerações de intelectuais e demais homens das letras que desejaram localizar a civilização europeia no sul do Brasil. Para reverter a imagem da cultura musical local, era preciso ter algo novo e que utilizassem os mais variados artifícios para legitimá-la. E, lógico, para cumprir com tal empreitada era também necessário investir pesado.

Neste multifacetado cenário cultural, a relação dicotômica entre uma cultura popular protagonizada pelos afrodescendentes *versus* uma cultura erudita protagonizada pelos imigrantes e seus descendentes mostrou-se insuficiente para compreender a constituição deste complexo campo musical, principalmente porque essas fronteiras eram fluidas e negociadas. Por outro lado, esta mesma oposição entre o erudito/branco e o popular/negro revela os

termos que permearam as disputas em torno de suas legitimações naquele momento e as interpretações intelectuais sobre a identidade regional e sua respectiva cultura musical realizadas posteriormente.

Conforme demonstrou-se no Capítulo 1, nas obras de referência (tais como Freitas e Castro, Ferreira e Corte Real) que reivindicam ou destacam uma cultura musical local assentada na erudição europeia, e que também forneceram a base para as pesquisas mais recentes, são selecionadas determinadas instituições responsáveis por essa construção. Nessas interpretações, é possível verificar que a música figura de forma mais autônoma (ou seja, não necessitando de outras atividades sociais para sua efetivação, tais como os próprios festejos populares ou apresentações teatrais) a partir do último quartel do XIX, quando começaram a surgir diversos clubes e sociedades de concerto amadoras. Athos Damasceno Ferreira, como já visto, destaca o surgimento de diversas associações nesse período, muitas delas com recortes étnicos, algumas teatrais e outras somente musicais. Já Ênio de Freitas e Castro pontua também a importância dessas sociedades de concertos, mas apresenta pequena aversão ao amadorismo, por retardar a profissionalização da atividade musical. Por outro lado, é a partir dessas associações amadoras que Corte Real inicia sua análise salientando as principais contribuições da cultura musical, elegendo as mais representativas instituições em seu livro e localizando nelas a presença dos imigrantes europeus.

Sobre essas instituições teatrais e musicais, ressaltam, recorrentemente, sua composição étnica, formada, principalmente, por portugueses, alemães e italianos, e o seu objetivo, no caso das musicais, de ensinar e difundir a música erudita. Embora Corte Real e Freitas e Castro apresentem interpretações distintas sobre a importância dessas sociedades de concerto amadoras (o primeiro destacando-as, o segundo criticando-as), esses autores afinam seus discursos ao enfatizarem o grande progresso no cenário musical ocorrido com a instituição dos conservatórios de música, que organizam seu ensino nos moldes eruditos e aceleram a profissionalização da música. Continuando esse percurso, outras instituições musicais são mencionadas por eles, principalmente por Corte Real, pela contribuição para a difusão dessa música identificada como erudita, tais como o Centro Musical Porto-Alegrense e a própria Banda Municipal de 1925.

Problematizando estas interpretações, Maria Elizabeth Lucas destaca que essa introdução da erudição europeia estava vinculada a um processo de ressignificação social da música que excluiu as camadas pobres, incluindo os afrodescendentes, do exercício profissional da música, anteriormente por eles desempenhados. Para Lucas, esse período

refere-se à reavaliação da música como profissão, a partir do contato com padrões importados, passando a ser exercida pela classe dominante e setores médios e incorporando, das etapas antecedentes, aspectos do amadorismo que possam distanciá-la de qualquer associação com o trabalho das camadas sociais inferiores. Fomentado pela expansão do amadorismo (principalmente através das sociedades de concertos), organizada por e para elementos da classe dominante e setores médios urbanos, esse processo foi continuado justamente com a institucionalização do ensino da música através dos conservatórios, formalizando, delimitando e legitimando o seu exercício profissional. A autora demonstra como as categorias de classe e raça estiveram articuladas aos esforços desta ressignificação social da atividade musical e como este processo também esteve vinculado a uma disputa em torno do mercado de trabalho.

Em suma, na demarcação dessa cultura musical assentada na erudição europeia, foram selecionados determinados grupos étnicos e algumas instituições (algumas delas também atendendo o mesmo recorte étnico) responsáveis por sua difusão. Por sua vez, no questionamento destas interpretações, foi demonstrado que esta mesma música erudita foi também articulada por setores sociais dominantes para sua efetivação e consolidação. Não há dúvidas de que diversas dessas instituições estavam voltadas para o processo de redefinição social da música e eram vinculadas aos grupos dominantes, conforme destacado por Maria Elizabeth Lucas. A própria Banda Municipal de 1925 demonstra exemplarmente a continuidade desse processo de exclusão alguns anos após a criação do Conservatório de Música em 1908.

Sabe-se que essa divisão entre música erudita e música popular, do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, era fluida e negociada, apesar dos esforços das elites dirigentes em demarcar a distinção. Tais disputas ocorriam porque essa divisão não era natural ou previamente definida e esse campo musical era praticado, apropriado e significado de inúmeras maneiras, atendendo a diferentes anseios políticos e sociais.

Os projetos modernizadores e branqueadores, tal como foi a criação Banda Municipal de Porto Alegre de 1925, não estavam somente dedicados a suplantarem manifestações culturais vinculadas aos grupos populares e aos afrodescendentes. Eles também estavam procurando estabelecer a própria legitimação da maneira como desejavam representar-se. A música identificada como erudita não é naturalmente de propriedade da população branca, dos setores dominantes e dos imigrantes europeus. Perceber a música erudita como a mais sofisticada, elaborada, civilizada e, principalmente, uma propriedade da população branca que a reporta a suas nobres origens europeias é apenas uma de suas leituras.

Dentro do recorte temporal deste trabalho, a difusão da música identificada como erudita foi mais ampla do que propõe as obras de referência. Ela não decorreu somente das sociedades de concertos fundadas por imigrantes ou das instituições tradicionalmente eleitas para esse fim, tais como o Centro Musical Porto-Alegrense e a Banda Municipal de 1925. As Bandas de Música do Arsenal de Guerra, da Brigada Militar e a própria Banda Municipal de 1912 (vinculada à Escola Hilário Ribeiro) eram constituídas pelos setores pobres da população e contavam com muitos afrodescendentes em seus quadros. No caso das bandas militares, os músicos ocupavam as batentes mais baixas do quadro de funcionários, recebendo os menores vencimentos, com exceção do Mestre de Música e dos Cornetistas e Clarins Mores. Já a Escola Hilário Ribeiro era formada por crianças pobres que trabalhavam para a própria Intendência Municipal. A participação nessas instituições públicas que contavam com bandas de música proporcionou condições para que os setores populares, incluindo os afrodescendentes, não fossem totalmente excluídos desse processo de redefinição social da música.

Percebe-se que a música identificada como erudita não foi tributada e caracterizada por recortes étnicos e sociais previamente definidos. Ela foi protagonizada e consumida por um público heterogêneo, da mesma forma como estes músicos apresentavam capacidade de efetivá-la. Isso significa, ao mesmo tempo, que a função de educação e de elevação moral da população, como objetivou a Banda Municipal de 1925, também foi desempenhada pelos próprios setores que deviam ser “refinados”, tanto a partir de instituições oficiais (Banda do Arsenal de Guerra, Banda da Brigada Militar, Banda Municipal da Escola Hilário Ribeiro) como através das associações afrodescendentes, que praticavam a música erudita, ao lado de outros gêneros musicais, em seus eventos privados.

Por outro lado, os segmentos pobres e afrodescendentes da população não estavam vivenciando mais um projeto pedagógico semelhante ao da Banda Municipal de 1925, que visava difundir uma “verdadeira cultura musical” em oposição a outras formas musicais. A prática da música erudita por parte dessas bandas musicais correspondia apenas a uma ponta de seu extenso repertório musical, que era um tanto plural. Da mesma forma também eram suas participações agregadas aos mais variados eventos, onde esta música plural se tornava acessível para a população de diferentes formas. Essas instituições “populares” que difundiam a música “erudita” também irradiavam outras formas musicais compreendidas como “populares”. Em outras palavras, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a cidade de Porto Alegre contava com diversas bandas musicais vinculadas a instituições

públicas (Arsenal de Guerra, Brigada Militar, Banda Municipal de 1912) compostas por diversos músicos afrodescendentes. Essas bandas “oficiais” tinham um repertório que circulava entre o erudito e o popular.

A partir da pesquisa documental, foi possível perceber que a relação conflitante entre uma cultura popular protagonizada por afrodescendentes em um Estado que pretende ser compreendido como branco é apenas aparente, percebe-se que a cultura musical afrodescendente era plural e com grande atuação no cenário cultural de Porto Alegre, durante a Primeira República. Em relação à experiência musical dos afrodescendentes, a bibliografia local destaca sua participação basicamente a partir de festejos populares, tanto no século XIX como no século XX. A relação com a música adquire maior visibilidade a partir da década de 1930 através de regiões urbanas caracterizadas por uma composição majoritariamente negra, no caso os territórios negros. Nestes locais são destacados sua vinculação com gêneros populares principalmente por meio do carnaval de rua, com seus blocos e cordões.

Não há dúvidas sobre a importância destas regiões urbanas e desses festejos populares para as construções de identidades étnicas, para a mobilidade social e econômica de diversos músicos e para visibilidade desta comunidade na sociedade de forma geral. No entanto, esta cultura musical também articulou fontes de elaboração e formas de exacerbação que vão além de tais caracterizações. Músicos como Honório Porto e Luiz Joaquim Pereira, além de Arnaldo Dutra, Januário José de Souza, João Penna de Oliveira, Alberto Martiniano, entre outros, são alguns dos principais nomes dos grupos de Ternos de Reis na virada do século XX e dos Blocos e Cordões Carnavalescos atuantes na década de 1930. Todos eles articularam diferentes gêneros e locais de trabalho com a música, assim como estiveram empenhados em variadas pautas políticas.

O recorte étnico não explica, sozinho, essa cultura musical e as tensões e aproximações entre raça e classe que permearam sua elaboração. A experiência musical agenciada por músicos e associações afrodescendentes não se apresentava enquanto unidades ou universos separados que, por vezes, apresentavam pontos de intersecção. Ela foi construída, constantemente, na interação de diferentes linguagens musicais e grupos sociais, através das instituições musicais e de seus músicos. Demonstrou-se que diversas atividades sociais promovida pelos e nos clubes sociais afrodescendentes também apresentaram um repertório musical plural, que não colocava em oposição o erudito e o popular. Por sua vez, as variadas apropriações em torno da música, bem como as redes de proximidade tecidas pela comunidade afrodescendente, não foram algo natural, que se desenvolveu de maneira

conjuntural, a partir das oportunidades que o regime republicano e o mercado de trabalho livre proporcionaram a esse grupo social.

Não se pode esquecer que essas atividades sociais que contavam com a presença da música só ocorriam porque alguém a executava. Do final do século XIX ao início do século XX, a música tornou-se disponível para as pessoas por meio do músico. Apesar das inovações técnicas que, por vezes, substituíram a sua presença, como os gramofones, ainda eram necessários os instrumentistas para realizar essas mesmas gravações. Mesmo indiretamente, foram eles que realizaram a costura entre a matéria-prima musical e a população que a apreciava, identificando-se ou não com o que era apresentado. Portanto, os músicos tiveram função primordial na difusão dessa cultura musical, independentemente de serem “amadores” ou “profissionais”, visto que os locais da música nem sempre estavam relacionados a espaços de trabalho. Portanto, o musicista tem uma função mediadora dessa cultura musical, visto que, através dele, a música é distribuída para a população de diferentes formas, seja através dos espaços trabalho, seja de sociabilidade.

Na busca por estabilidade financeira, esses musicistas articularam os mais variados espaços de trabalho, que, em algumas vezes, nem se relacionavam com a própria música, tal como o Maestro Luiz Joaquim Pereira, que também era carpinteiro. Já em outras situações, como demonstra o Maestro João Penna de Oliveira, demarcou-se o trabalho com a música em diferentes bandas musicais vinculadas a instituições públicas, onde se concentrava uma significativa quantidade de músicos. Essa busca por estabilidade profissional também levou à participação de alguns músicos em espaços legitimados, como o próprio Maestro Penna, que ingressou no Instituto de Bellas Artes em 1915.

Um dos interesses em demarcar diferentes espaços de trabalho com a música foi também destacar que a ampla atuação profissional desses instrumentistas resultou na apropriação de distintas linguagens musicais. Uma vez que participavam de espaços variados — tais como o Centro Musical Porto-alegrense, bandas militares, cerimônias religiosas, circos, cinemas e teatros —, diversos gêneros musicais foram articulados e proporcionaram para esses musicistas um maior conhecimento do conteúdo musical. Mas esse mesmo conteúdo não ficava reservado a esses músicos. Os usos dos conhecimentos musicais que cada um desses músicos profissionais realizava amplia ainda mais a difusão dessa cultura musical, que já era plural nos seus espaços de formação. Fora proporcionar trabalho, essa música também foi distribuída nos espaços de sociabilidade e nos demais eventos social que contavam com a música e que não correspondiam, necessariamente, a formas de remuneração.

A ampla rede associativa afrodescendente, na qual participavam músicos profissionais e trabalhadores dos mais variados ofícios, congregava parte desta população, ampliava as formas de socialização e fomentava a criação de redes de solidariedade que eram potencializadas pelas diferentes redes que cada um dos sócios desenvolvia, articulando seus espaços de trabalho, de moradia e de sociabilidade. Ela também possibilitou a inserção de diversos músicos no mercado de trabalho, fornecendo alternativas às instituições de formação musical agenciadas pelos grupos dominantes, que procuravam delimitar esse ofício, ao passo que buscavam também legitimar determinados significados da música erudita.

Não se faz necessário retomar toda a relação de proximidade estabelecida por essas instituições musicais com diversas associações da comunidade afrodescendente. A presença de seus músicos circulando e trabalhando entre esses espaços, obviamente, esclarece um pouco mais da pluralidade musical que era efetivada por esses mesmos clubes sociais. Nos clubes sociais afrodescendentes, sejam eles as bandas de música, os corpos cênicos ou as demais associações com distintas finalidades, os “músicos profissionais” tocaram ao lado de “músicos não profissionais” (ou que, pelo menos, não tinham na música seu principal meio de remuneração), ampliando seus conhecimentos musicais. Porém os músicos “amadores” que trabalhavam em diferentes ofícios, já que não faziam da música um meio de ganhar a vida, tinham sua bagagem cultural desenvolvida, principalmente, a partir de sua atuação em espaços de sociabilidade que apresentavam um recorte étnico, a qual era compartilhada com outras pessoas a partir de um critério profissional e não necessariamente étnico.

Na leitura do jornal **O Exemplo**, é recorrente a presença de músicos, clubes e seus associados em eventos e comemorações próprias da classe operária. Um exemplo que evidencia a distribuição dessa música é a própria participação da Banda da Floresta Aurora na comemoração operária relativa à conquista das oito horas de trabalho diárias, em 1911. Nessa ocasião, as Bandas da Floresta Aurora e Lyra Oriental puxaram a “passeata cívica” formada por “aproximadamente 5.000” pessoas. Nesse contingente, provavelmente, estavam operários das mais variadas etnias, ouvindo, civicamente, esses dois conjuntos musicais. Em outras palavras, essas bandas constituídas por um recorte étnico e atuantes em diversas atividades sociais vinculadas à comunidade afrodescendente (por meio de seus clubes e festejos populares, como o carnaval e os Ternos de Reis) distribuíram sua bagagem cultural para um público mais heterogêneo a partir de um recorte profissional, no caso o operariado. Portanto, a relação estabelecida pelos músicos dessas associações afrodescendentes com seus locais de trabalho, independentemente se é relacionada com a música ou não, proporcionou constantes

trocas e apropriações de conteúdos musicais heterogêneos, que, por sua vez, foram diretamente distribuídos e desenvolvidos nessa rede associativa afrodescendente.

Esse compartilhamento de variadas bagagens culturais, por outro lado, não pode ser compreendido como uma via de mão única. Não eram apenas os afrodescendentes que distribuíam a música que praticavam em seus locais de sociabilidade, o mesmo também ocorria (ou poderia ocorrer) com diversos operários descendentes de italianos, alemães, portugueses, espanhóis, poloneses e das mais variadas etnias, que estabeleciam relações de proximidade com setores da comunidade afrodescendente.

No entanto, apenas perceber que a cultura musical afrodescendente entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX era heterogênea não encerra a questão. Também procurou-se demonstrar que esses músicos e associações, ao efetivarem suas atividades “privadas”, não o fizeram, necessariamente, em oposição a outros grupos sociais e à vivência no espaço público da cidade. Esses clubes dialogaram muito de perto com a própria formação dos ofícios, com a consciência dos trabalhadores e com a percepção de direitos. Não se colocavam em oposição à classe operária; muito ao contrário, essas identidades foram, progressivamente, entrecruzando-se mais. Em outras palavras, essa cultura musical praticada e construída nos clubes civis afrodescendente não estava fechada intrinsecamente. Era causa e consequência de ampla circulação e participação desses sujeitos e instituições nos mais diversos eventos e grupos sociais, justamente tencionando e combatendo o fechamento étnico resultante da discriminação e da segregação étnico-racial.

A partir da atuação das associações negras que se acompanhou, fica claro que as suas propostas políticas e defesas de identidades sociais não são de fechamento, mas, sim, de integração. A constituição dessa cultura musical estava intimamente vinculada à construção de identidades sociais que eram heterogêneas, mas que se relacionavam. Uma apropriação plural da música, na qual o músico profissional exerce uma função mediadora, permite sua utilização na construção dessas mesmas identidades coletivas e na cultura musical compartilhada por diferentes formas. A atuação desses clubes sociais e a forma como esses são apropriados e visibilizados publicamente demarcaram distintas estratégias de participação social dessa comunidade atenta à mobilidade social.

Esses diferentes usos da música, por sua vez, foram sendo avaliados e discutidos internamente, resultando em debates que tencionaram e evidenciaram os usos estratégicos em torno da atividade musical e sua vinculação com as demandas sociais nesse período pós-Abolição, visando caminhos múltiplos de mobilidade social. Essa apropriação plural da

música forneceu, portanto, variadas respostas à exclusão e à estigmatização da comunidade afrodescendente, estabelecendo diferentes formas de mobilidade (sejam elas sociais, econômicas e/ou culturais), que estavam intimamente articuladas com a construção de identidades sociais, tanto da população afrodescendente como da cidade de forma geral.

Ao lado dessas atividades com música plural, que comportava inclusive a erudita, estavam assentadas propostas políticas visando ao pertencimento étnico dessa comunidade afrodescendente. Conforme pontuado no Capítulo 2, os clubes elaboraram estratégias de divulgar as suas pautas e propostas internas, estabelecendo formas alternativas de instrução, que estavam vinculadas a diversas atividades de cunho político. Como no caso do grupo teatral Grêmio José do Patrocínio, em que as ações estavam vinculadas a comemorações de datas cívicas (13 de maio e 28 de setembro), que eram celebradas no interior desses clubes sociais. Não se pode deixar de mencionar as iniciativas para angariar fundos para construir a herma do José do Patrocínio no Rio de Janeiro, onde festivais artísticos contribuíram na arrecadação de fundos, e as atividades de recepção de afrodescendentes ilustres, como a do Deputado Monteiro Lopes em sua epopeia para assumir seu cargo político.

Muitos desses festivais estavam permeados de calorosos debates sobre a vinculação dos clubes, sua relação com a instrução ou não, assim como sua vinculação com diversas reivindicações políticas, comemorações de datas cívicas e étnicas. Mais do que demarcar hierarquias internas, esses debates revelam a agência da comunidade afrodescendente sobre sua vida social e sua interação com o contexto no qual está inserida. Em um processo marcado por aproximações e distanciamentos, conflitos e solidariedades, o que estava sendo discutido era o seu futuro, atuando e criando alternativas por melhores condições de vida e respeitabilidade pública, que também fomentaram suas construções identitárias e o estabelecimento de uma cultura musical.

O contato com a denominada música erudita agenciado por setores da comunidade afrodescendente, por sua vez, não era, necessariamente, uma cópia do que esses sujeitos observavam nas demais associações musicais compostas por imigrantes europeus e seus descendentes. Afinal, a música erudita não só apresentava uma grande circulação como também tinha diversos promotores, sem distinção de cor ou classe. O uso da música erudita em algumas atividades privadas (isto é, desenvolvidas nas sedes das associações civis) também não significou a exclusão de outros gêneros musicais. Muito pelo contrário, em diversos festivais artísticos promovidos por associações afrodescendentes, como já observado,

temas eruditos estavam ao lado de modinhas, valsas, canções, *schottisch* e *lundus*, além de poesias, monólogos e apresentações teatrais e conferências literárias.

O compartilhamento de padrões sociais e culturais atribuídos à sociedade branca por parte dos afrodescendentes, não pode ser compreendido como um processo mecânico de branqueamento. Pelo contrário, são formas de combate a este mesmo processo. Em inúmeras ocasiões estavam demonstrando diferentes formas de ser negro, sem que ocorresse um afastamento das demandas políticas particulares à comunidade afrodescendente e com os processos de construção de identidades étnicas. Antes de ser branqueamento, eram variadas formas de protagonismo em uma sociedade que visa invisibilizar e/ou estigmatizar sua presença.

Através desse projeto político de participações, apropriações e construções diversas é que se pode compreender a presença de alguns músicos afrodescendentes no interior do Centro Musical Porto-Alegrense e da própria Banda Municipal criada em 1925. Esse projeto de integração também envolvendo a denominada música erudita não deve ser confundido com a ideia de submissão ou aceitação da política de branqueamento, nem como um consequente afastamento de referenciais étnicos ou populares. Embora a relação com o erudito possa ser compreendida como um símbolo de resignação ou dominação, essa apropriação compreende um projeto político definido e situado historicamente. Afinal, já que a música erudita estava sendo protagonizada por diferentes espaços e grupos sociais, ela foi significada de variadas formas e atendeu a distintos projetos sociais vinculados às demandas particulares de cada grupo social disputando sua legitimidade.

Inserida nesta disputa de valores, a música erudita era utilizada para fundamentar uma representação da cidade como italiana, assim como desejou a Banda Municipal de 1925. Neste projeto político buscava aproximar-se de valores externos e de uma europeização dos costumes, afastando-se das formas culturais populares e de uma “falsa cultura musical”. Porém esta mesma música erudita também era utilizada por setores da comunidade afrodescendente em campanhas de incentivo à instrução, permeava as comemorações de datas cívicas e a consolidação de referências étnicas. Ela, ademais, servia para celebrar os campeões do carnaval, como ocorreu em 1924 com o festival denominado **Grande Concerto Symphonico**, e conferir-lhe um status de sofisticação operando dentro da própria lógica que visava demarcar a oposição e distinção. Talvez, neste caso trata-se de especulação, o tal concerto sinfônico foi a “gota d’água” para setores da população que reivindicavam a música erudita como uma nobre tradição europeia que deveria ser protagonizada por selecionáveis.

Para estes, os mais influentes da cidade, o que era desejado não se fazia presente em Porto Alegre. A Banda Municipal de Porto Alegre, criada no ano seguinte, viria para suprir estas necessidades.

Podemos avaliar que a proposta levada a cabo com a criação da Banda Municipal de Porto Alegre em 1925 de elaborar uma representação da cultura musical (e social) assentada na contribuição de músicos estrangeiros difundido a erudição europeia não vingou materialmente. Em relação à indústria do entretenimento, com seus teatros, cinemas, até mesmo, por meio dos gramofones, músicos e conjuntos musicais afrodescendentes atuavam largamente. Já no que se trata das festividades populares que ocorriam no espaço público, o protagonismo dos afrodescendentes é maior ainda, o que, de forma alguma, não exclui a presença de outros grupos étnicos nos mesmos festejos. Por outro lado, os significados políticos que acompanharam a criação da Banda Municipal (1925) é, de certo modo, vencedor ao estar vinculado a uma noção de identidade regional cristalizada no senso comum que privilegia uma sociedade branca formada, prioritariamente, por portugueses, alemães e italianos. Como consequência, a participação dos afrodescendentes teve sua importância diminuída, para não dizer invisibilizada.

Apesar dos reiterados processos de exclusão, houve diferentes formas de resistência. Dentre elas, o estabelecimento de redes que possibilitaram formas de mobilidade social, que são variadas. Não são absolutas, mas, sim, negociadas. O que faz com que a divisão entre essas fronteiras não tenha tido o resultado esperado pela ideologia dominante, que queria que a música erudita fosse eminentemente branca e que fosse a bandeira da civilização. Isso não aconteceu, porque houve uma apropriação da população, dos músicos, dos espaços públicos e privados que vai além da ideologia dominante. Tanto isso se deu em um processo complexo de incorporações, agregações e atribuições que se chegou ao final com uma definição de cultura popular que nada deve à ideologia da Banda Municipal da década de 20. Dentro dessa disputa de valores, de representações e de lugares sociais, a música foi um forte componente na construção de identidades e formas de resistência para os afrodescendentes, apesar do investimento e dos esforços públicos que visavam excluí-los.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS, ARTIGOS, TRABALHOS ACADÊMICOS:

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, 2011.

ABREU, Martha. **O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ABREU, Martha. Participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música Popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. In: Carvalho, José Murilo. **Nação e cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

AMARANTE, José Albano. Indústria brasileira de defesa: uma questão de soberania e de autodeterminação. In: PINTO, J. R. de Almeida; ROCHA, A. J. Ramalho da; SILVA, R. Doring Pinho da (Org.). **As Forças Armadas e o desenvolvimento científico e tecnológico do País**. Brasília: Ministério da Defesa/Secretaria de Estudos e de Cooperação, 2004.

ANDREWS, George Reid. **Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)**. Bauru: EDUSC, 1998.

AZEVEDO, Célia Marinho Martinho. **Abolicionismo: Brasil e Estados Unidos: uma história comparada (séc. XIX)**. São Paulo: Annablume, 2003.

AZEVEDO, Célia Marinho Martinho. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites — século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKOS, Margaret Marchiori. **Porto Alegre e seus eternos intendentess**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

BASTIDE, Roger. A imprensa negra do estado de São Paulo. **Boletim de Sociologia**, vol. CXXI, n.2, São Paulo, 1951.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil:** difusão e organização entre 1808-1889. São Paulo: UNESP, 2006. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldir Carvalho. Os percursos do negro em Porto Alegre: territorialidade negra urbana. In: PORTO ALEGRE. **Museu de percurso do negro em Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria de Cultura-Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2010.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História:** novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e Escravidão no Brasil Meridional:** O Negro na Sociedade Escravocrata do Rio Grande do Sul. 4º Ed., São Paulo, Ed. Paz e Terra. 1997. [1º Ed. 1962]

CHALHOUB, Sidney. **Cidade fedril:** cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim:** o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da “Bell Epoche”. Campinas: Unicamp, 2001 [1986].

COOPER, Frederick; HOLT, Thomas C.; SCOTT, Rebecca J. **Além da escravidão:** investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul.** 2 ed. rev. Porto Alegre: Movimento, 1984.

COSTA FRANCO, Sérgio da. **Porto Alegre:** guia histórico. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

CRUZ, Maria Cecília Velasco. Tradições negras na formação de um sindicato: sociedade de resistência dos trabalhadores em trapiche e café, Rio de Janeiro, 1905-1930. **Afro-Asia**, n. 24, UFBA.

CUNHA, Maria C. P. **Carnavais e outras festas:** ensaios de historia social da cultura. São Paulo: Editora da Unicamp, 2002.

CUNHA, Maria C. P. **Ecoss da Folia:** uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

DANTAS, Carolina Vianna. Manuel da Motta Monteiro Lopes, um deputado negro na I República. **Afro-Ásia**, n. 41, 2010, p. 167-209.

DENIS-CONSTANT, Martin. A Herança Musical da Escravidão. Niterói, **Revista Tempo**, n.15, vol.9.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada. Negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição.** São Paulo: Senac, 2004.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes Sociais Negros:** lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS, 2010.

FERREIRA, Athos Damasceno. **O carnaval porto-alegrense no século XIX.** Porto Alegre: Globo, 1970.

FERREIRA, Athos Damasceno. Natal e reis na cidade de outrora. In: FERREIRA, Athos Damasceno. **Colóquios com a minha cidade.** Porto Alegre: Globo, 1974.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX:** contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Globo, 1956.

FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música no RGS na primeira metade do século XX. In: BECKER, Klaus (Org.). **Enciclopédia Rio-Grandense:** volume 4 (Rio Grande atual). 2. ed. Canoas: Editora La Salle, 1968.

FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música no século XIX. In.: BECKER, Klaus (Org.). **Enciclopédia Rio-Grandense:** Volume 2 (Rio Grande antigo). 2. ed. Canoas: Editora La Salle, 1968.

GERMANO, Iris Graciela. **Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia:** os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40. Porto Alegre: UFRGS, 1999. Dissertação (Mestrado) — PPGHIS-UFRGS.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: a modernidade e a dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Editora da Universidade Cândido Mendes, 2001.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1897.

GOMES, Flávio. **Negros e política (1888-1937)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). In: Estudos Afro-Asiáticos, ano 23, n.1, 2001. p.53-83.

GONZALEZ, Demosthenes. **Roteiro de um boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues**. Porto Alegre, Sulina, 1986.

GOULART, Jorge Salis. **A formação do Rio Grande do Sul**. Pelotas: Livraria do Globo, 1927.

GOULART, Mário. **Lupicínio Rodrigues**. 3. ed. Porto Alegre: Tchê; RBS, 1984.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Preconceito de cor e racismo no Brasil. **Revista de Antropologia**, v. 47, n. 1, 2004.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo. Editora 34, 1999.

GUTFREIND, Ieda. **A historiografia rio-grandense**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KERSTING, Eduardo. **Negros e a modernidade urbana em Porto Alegre: a colônia africana**. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Dissertação (Mestrado) — PPGHIS-UFRGS.

LAZZARI, Alexandre. **Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)**. Campinas: Editora da Unicamp; Cecult, 2001.

LAZZARI, Alexandre. Raça, escravidão e literatura nacional na Revista do Partenon Literário (Porto Alegre, 1869-79). In: XAVIER, Regina Célia Lima (Org.). **Escravidão e liberdade: temas, problemas e perspectivas de análise**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2012.

LEITE, Ilka Boaventura. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. **Textos e Debates**, n. 01, 1991.

LONER, Beatriz. Negros: organização e luta em Pelotas. **História em Revista**, v. 5, dezembro 1999.

LONER, Beatriz. **Construção de classe: operários de Pelotas e Rio Grande (1888-1930)**. Pelotas: EdUFPEL, 2001.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: GONZAGA, Sergius; DACANAL, José Hildebrando (Orgs.). **Rio Grande do Sul: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

MAIO, Marcos Chor. Abrindo a “caixa-preta”: o projeto UNESCO de relações raciais. In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). **Antropologias, histórias, experiências**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

MAIO, Marcos Chor (Org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz-CCBB, 1996.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e Popular**. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 vols.

MARTINEZ-ECHAZÁBAL, Loudez. O culturalismo dos anos 30 no Brasil e na América Latina: deslocamento retórico ou mudança conceitual? In: MAO, Marcos Choir (Org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz-CCBB, 1996.

MATTOS, Hebe Maria. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, séc. XIX)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

MATTOS, Jane Rocha de. **Que arraial que nada, aquilo lá é um areal: o Areal da Baronesa: imaginário e história (1879-1921)**. Porto Alegre: PUCRS, 2000. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História-PUCRS.

MATTOS, Marcelo Badaró. **Escravidados e livres**: experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008.

MAUCH, Claudia. **Ordem Pública e moralidade**: imprensa e policiamento urbano em Porto Alegre na década de 1890. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

MELLO E SOUZA, Tiago. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *AfroÁsia*, n. 29-30, 2003, p. 175-198.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre**: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. 152 p. (Coleção História; 4).

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MULLER, Liane Susan. **“As contas do meu rosário são balas de artilharia”**: irmandade, jornal e associações negras em Porto Alegre. Porto Alegre: PUCRS, 1999. Dissertação (Mestrado) — PPGHIS-PUCRS).

NEDEL, Leticia Borges. **Paisagens da Província**: o regionalismo sul-rio-grandense e o Museu Júlio de Castilhos nos anos cinqüenta. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Filosofia e Ciências Sociais-Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de poéticas negras**: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927). Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em História Social, PUCSP, 2006.

OLIVEIRA, Márcia Ramos. **Lupicínio Rodrigues**: a cidade, a música e os amigos. Porto Alegre, 1996. Dissertação (Mestrado) — PPGHIS-UFRGS.

OLIVEN, Ruben George. A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul. In: OLIVEN, Ruben George. **Negros no sul do Brasil**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Lúcia Regina Brito Pereira. **Cultura e Afro-descendência:** Organizações Negras e suas estratégias educacionais em Porto Alegre (1872-2002). Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em História da PUCRS, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Os excluídos da cidade. In.: SEFFNER, Fernando (Org.). **Presença negra no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: UE, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Lugares malditos: a cidade do outro no sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX ao século XX). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 195-216, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Os pobres da Cidade:** vida e trabalho (1880-1920). Porto Alegre: Ed. da Universidade-UFRGS, 1994.

PETRUCCELLI, José Luis. As doutrinas francesas e o pensamento racial brasileiro (1870-1930): Arthur de Gobineau e Louis Couty no Brasil. **Estudos Sociedade e Agricultura**, Rio de Janeiro, v. 7, dez. 1996.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Imprensa negra no Brasil do século XIX.** São Paulo: Selo Negro, 2010.

PORTO ALEGRE. **Museu de percurso do negro em Porto Alegre.** Porto Alegre: Secretaria de Cultura-Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2010.

QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro:** o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RIOS, Ana M. Lugão; MATTOS, Hebe M. **Memórias do cativo:** família, trabalho e cidadania no pós-abolição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

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

RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. **A institucionalização da formação superior em história:** o curso de Geografia e História da UPA/URGS — 1943 a 1950. Porto Alegre: UFRGS, 2002. (Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre);

ROSA, Marcus Vinicius de F. Colônia africana, arrabalde proletário: o cotidiano de negros e brancos, brasileiros e imigrantes num bairro de Porto Alegre durante as primeiras décadas do século XX. In: **Anais do 5º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional**. Porto Alegre, 11 a 13 de maio de 2011.

ROSA, Marcus. V. F. **Quando Vargas caiu no samba**: um estudo sobre os significados do carnaval e as relações sociais estabelecidas entre os poderes públicos, a imprensa e os grupos de foliões em Porto Alegre durante as décadas de 1930 e 1940. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Dissertação (Mestrado) — PPGHIS-UFRGS.

GOMES, Arilson dos Santos. **A formação de oásis**: dos movimentos frente negrinos ao I Congresso Nacional do Negro em Porto Alegre – RS (1931-1958). Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SANTOS, Irene (Org.). **Colonos e quilombolas**: memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre. Porto Alegre: Secretaria de Cultura-Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2010.

SANTOS, Irene (Org.) **Negro em preto e branco**: história fotográfica da população negra em Porto Alegre. Porto Alegre: Secretaria de Cultura-Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

SANTOS, Isabel Silveira. **Abram-se as Cortinas**: Representações Étnico-Raciais de Negros (as) e Pedagogias Abolicionistas no Teatro de Arthur Rocha. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Luterana do Brasil – ULBRA, 2009.

SANTOS, José Antônio dos. **Raiou A Alvorada**: intelectuais negros e imprensa, Pelotas (1907-1957). Pelotas: Ed. Universitária, 2003.

SANTOS, José Antônio. **Prisioneiros da História**: trajetórias intelectuais na imprensa negra meridional. Porto Alegre: PUC, 2011. Tese (Doutorado em História) — PUC-RS.

SCHWARCZZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos Chor (Org.). **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz-CNBB, 1996.

SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SILVA, Fernanda. Oliveira. **Os negros, a constituição de espaços para os seus e o entrelaçamento desses espaços:** associações e identidades negras em Pelotas (1820-1943). Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SILVA, Gabriela Correa da. **O regionalismo sul-rio-grandense de Athos Damasceno e sua polêmica com Vargas Netto (1932).** Porto Alegre: UFRGS, 2011. (Monografia de Conclusão de Curso de História apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

SILVA, Sarah Calvi Amaral. **Africanos e afro-descendentes nas origens do Brasil:** raça e relações raciais no II Congresso Afro-Brasileiro de Salvador (1937) e no III Congresso Sul-Riograndense de História e Geografia do IHGRS. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

SIMÕES, Júlia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil:** um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). Porto Alegre: PUC-RS, 2011. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História-Faculdade de Filosofias e Ciências Humanas-PUC-RS.

SIMON, Círio. **Etapas e contribuições do Instituto de Artes da UFRGS na constituição de expressões de autonomia no sistema de Artes Visuais do RS.** Porto Alegre: PUCRS, 1999. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História-PUCRS.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOHIET, Rachel. **A subversão pelo riso:** estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUZA, Marcio de. **Mágoas de violão:** mediações culturais na música de Octávio Dutra. Porto Alegre: PUC, 2010. Tese (Doutorado em História) – PUC-RS).

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa.** v. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

THOMPSON, E. P. “Intervalo: a lógica histórica”. In: THOMPSON, E. P. **A miséria da Teoria ou um planetário de erros.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1981.

VEDANA, Hardy. **A Elétrica e os Discos Gaúcho.** Porto Alegre: [s. n.], 2006.

VEDANA, Hardy. **Octavio Dutra na história da música de Porto Alegre**. Editora Proletra, Porto Alegre, 2000.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VELLOSO, Monica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, n. 6, 1990.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, Editora da Universidade-UFRJ, 1995.

XAVIER, Regina Célia Lima (Org.). **História da escravidão e da liberdade no Brasil Meridional**: guia bibliográfico. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

XAVIER, Regina Célia Lima. Uma história que se conta: o papel dos africanos e seus descendentes na formação do Rio Grande do Sul. **História Unisinos**, v. 10, 2006.

XAVIER, Regina Célia Lima. Raça, classe e cor: debates em torno da construção de identidades no Rio Grande do Sul no pós-abolição. In: FORTES, Alexandre et al. (Org.). **Cruzando fronteiras**: novos olhares sobre a história do trabalho. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

WADE, Peter, Compreendendo a “Africa” e a “negritude” na Colombia: a música e a política da cultura. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 25, n.1, 2003.

ZUBARAN, Maria Angélica. Comemorações da liberdade: lugares de memórias negras diáspóricas. **Anos 90**: Revista de Programa de Pós-Graduação em História-UFRGS/IFCH/Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), v. 15, n. 27, Porto Alegre, jul. 2008.

#### **SITES:**

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <[www.dicionariompb.com.br/horacina-correia](http://www.dicionariompb.com.br/horacina-correia)>.

ENCONTROS Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, **Anais dos...** Disponível em: <[www.escravidaoeliberdade.com.br](http://www.escravidaoeliberdade.com.br)>.

<<http://www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador291.html>>. Acesso em: 15 set. 2013.

<[www.museumilitar.com.br](http://www.museumilitar.com.br)> Acesso em: 23 dez. 2012.

<http://www.sul21.com.br/jornal/octavio-dutra-o-violao-de-estimacao-da-cidade-cont/> Acesso em: 03 fev. 2014.

#### **DOCUMENTOS:**

ALMANAQUE da Brigada Militar Para 1929. Anno decimo quarto. Porto Alegre, Livraria Americana J. O. Rentsch & Cia., 1929. (Fundação Biblioteca Nacional)

ALMANAQUE da Brigada Militar Para 1930. Anno décimo quinto. Porto Alegre, Livraria Americana J. O. Rentsch & Cia., 1930. (Fundação Biblioteca Nacional)

ESTATUTOS do Centro Musical Porto-Alegrense (1920). (Arquivo do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio Grande do Sul).

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

RELATÓRIOS dos Presidentes das Províncias Brasileiras — Império — 1830-1889. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br).

RELATÓRIOS dos Presidentes dos Estados Brasileiros — 1891-1930. Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br).

#### **PERIÓDICOS DE ÉPOCA:**

##### **O EXEMPLO:**

**1892-1897:** Biblioteca Pública Rio-Grandense (Coleção Agostinho José Lourenço)

- 11 dez. 1892; 30 abr. 1893; 21 jan. 1897.

**1902-1905:** Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (MCSHJC)

- 13 nov. 1902; 25 nov. 1902; 27 jun. 1903; 3 jul. 1904; 10 jul. 1904; 24 jul. 1904; 7 ago. 1904.

**1908-1911:** Núcleo de Pesquisa em História (NPH/UFRGS)

- 17 nov. 1908; 20 dez. 1908; 1º jan. 1909; 11 jul. 1909; 25 jul. 1909; 1º ago.1909; 22 ago.1909; 5 set.1909; 28 set.1909; 31 out. 1909; 1º jan. 1910; 16 jan. 1910; 13 fev. 1910; 08 abr. 1910; 17 abr. 1910; 24 abr. 1910; 1º maio 1910; 13 maio 1910; 22 maio 1910; 3 jul 1910;

17 jul. 1910; 7 ago.1910; 11 set.1910; 18 set. 1910; 13 nov. 1910; 5 fev.1911; 12 fev.1911; 28 maio 1911.

**1916-1919:** Fundação Biblioteca Nacional

- 20 fev. 1916; 5 mar. 1916; 2 abr. 1916; 30 abr. 1916; 2 jul. 1916; 30 jul. 1916; 20 ago. 1916; 8 out. 1916; 29 out. 1916; 5 nov. 1916; 19 nov. 1916; 26 nov. 1916; 24 dez. 1916; 7 jan. 1917; 4 fev. 1917; 11 fev. 1917; 18 fev. 1917; 4 mar. 1917; 18 mar. 1917; 29 abr. 1917; 20 maio 1917; 27 maio 1917; 29 jul. 1917; 12 ago. 1917; 19 ago. 1917; 9 set. 1917; 16 set. 1917; 23 set. 1917; 11 nov. 1917; 3 fev. 1918; 24 fev. 1918; 17 mar. 1918; 31 mar. 1918; 11 ago. 1918; 15 dez. 1918; 22 dez. 1918; 23 fev. 1919; 23 mar. 1919; 25 maio 1919; 1º jun. 1919; 12 out. 1919; 9 nov. 1919; 23 nov. 1919.

**1920-1930:** Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS)

- 3 out. 1920; 13 fev.1921; 27 fev. 1921; 10 abr. 1921; 22 maio 1921; 20 nov. 1921; 2 jan. 1922; 26 fev.1922; 7 maio 1922; 7 set.1922; 22 out. 1922; 26 nov. 1922; 11 fev.1923; 25 fev.1923; 18 mar.1923; 19 ago.1923; 30 mar. 1924; 27 abr. 1924; 4 maio 1924; 27 jul. 1924; 31 ago.1924; 7 set.1924; 28 set. 1924; 25 jan. 1925; 15 fev.1925; 1º mar. 1925; 29 maio 1925; 8 nov. 1925; 31 jan. 1926; 7 fev. 1926; 13 maio 1926; 21 nov. 1926; 3 dez. 1926; 5 jun. 1927; 10 jul. 1927; 18 set.1927; 25 set.1927; 5 fev 1928; 12 fev.1928; 10 dez.1928; 17 dez. 1928; 14 jan. 1929; 11 fev. 1929.

**A FEDERAÇÃO:** Fundação Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital Brasileira – Disponível em: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br))

**Década 1880:**

- 17 maio 1888; 27 jul. 1889; 3 ago.1889; 6 set.1889; 9 set.1889; 10 out.1889; 11 out.1889; 28 dez. 1889.

**Década 1890:**

- 29 jan. 1890; 20 mar.1891; 23 mar.1891; 6 dez. 1891; 27 jul. 1892; 27 out. 1892; 29 jan. 1895; 7 set.1895; 29 set. 1895; 30 nov. 1895.

**Década 1900:**

- 22 dez. 1903; 9 nov. 1906; 10 dez.1906; 5 fev.1907; 11 set.1907; 19 set.1907; 15 out.1907; 2 mar.1908; 22 set. 1908; 9 nov. 1908; 24 nov. 1908; 28 nov. 1908; 7 dez.1908; 30 dez. 1908; 2 jan. 1909; 5 ago.1909; 6 ago.1909.

**Década 1910:**

- 30 dez. 1910; 2 jan. 1911; 15 jul. 1911; 29 nov. 1911; 27 dez.1911; 16 mar.1912; 20 mar.1912; 10 maio 1912; 2 set.1912; 16 set.1912; 17 fev. 1913; 6 jun. 1913; 30 jun. 1913; 11 nov. 1913; 18 nov. 1913; 27 nov. 1913; 21 jan. 1914; 20 fev. 1914; 27 jun. 1914; 14 jul. 1914; 3 jan. 1915; 5 jan. 1915; 14 maio 1915; 8 set. 1915; 26 nov. 1915; 28 jan.1916; 5 ago. 1916; 15 jan. 1917; 20 nov.1917; 15 ago.1918; 7 set.1918; 11 out. 1918; 1º nov. 1918.

**Década 1920:**

- 2 fev. 1920; 7 mar. 1921; 23 nov. 1921; 23 maio 1922; 30 jan. 1925; 8 abr. 1925; 25 abr.1925; 14 jun. 1925; 21 jun. 1925; 26 ago.1925; 25 set. 1925; 10 jun. 1926; 7 jul. 1926; 27 ago.1926; 15 out.1926; 15 out.1927; 20 out. 1927; 15 nov. 1927; 18 nov. 1927; 15 out. 1928.

**Década 1930:**

-15 mar. 1933; 20 mar. 1933.