

HINO NACIONAL BRASILEIRO: QUE HISTÓRIA É ESTA?*

*Avelino Romero Simões Pereira***

RESUMO: A música de Francisco Manuel da Silva, que serve de *Hino Nacional Brasileiro*, e as letras a ela justapostas, do Império à República, foram objeto de uma historiografia da música brasileira produzida num viés nacionalista, que conduziu à heroização, tanto do compositor, quanto da obra. Neste artigo, o autor tece a crítica desta historiografia, entretecendo uma nova história do hino, à luz de três contextos históricos: a Abdicação de Pedro I (1831), a Coroação de Pedro II (1841) e as primeiras décadas republicanas.

UNITERMOS: *Hino Nacional Brasileiro*; historiografia da música brasileira; Abdicação de Pedro I; Coroação de Pedro II; primeiras décadas da República.

Iniciamos este artigo com uma palavra sobre a indagação que lhe serve de título: “que história é esta?”. Tal questionamento nos permite remeter àquela ambigüidade essencial, sempre lembrada, que o termo história traduz: a que nos fala simultaneamente da história-processo e da história-narrativa acerca desse mesmo processo.

Em nosso trabalho, incorporamos essa ambigüidade. Ao indagarmos da história do *Hino Nacional Brasileiro*, desejamos falar tanto da história do hino propriamente dita, quanto da historiografia do hino, ou melhor, da historiografia da música brasileira, que toma o hino como um de seus objetos. Indo de um pólo a outro, reescrevemos, por um lado, a história do hino, e, por outro, fazemos a crítica da historiografia tradicional e nacionalista.

- * Comunicação apresentada no Encontro Pedagógico do Colégio Pedro II - História, “Afinal, que História é esta? Teoria e Prática”, jan 1983. Agradecimentos ao Prof. Antônio José Chediak, membro da Academia Brasileira de Filologia, pela inestimável colaboração na revisão deste trabalho; aos Profs. Samuel Araújo e Antônio Jardim, da Escola de Música da UFRJ, pelas valiosas sugestões, e à Profª. Maria de Lourdes Viana Lyra, do Depto. de História da UFRJ, nossa orientadora, pelos inestimáveis ensinamentos e amizade.
- ** Professor de História do Colégio Pedro II - RJ, da Rede Pública do Estado do Rio de Janeiro e mestrando em História do Brasil pela UFRJ.

Operando num viés positivista, esta historiografia acredita na objetividade e neutralidade dos dados empíricos que levanta. Por isso, estes são tratados como dados naturais e não como construções históricas. Num movimento contrário, propomos a problematização dos mesmos dados, o que nos leva a equivocarmos a historiografia tradicional em seus pressupostos e suas conclusões. E, no mesmo movimento, cruzando os diversos textos e fazendo aflorar outros dados, indagamos a respeito do seu silêncio diante das tensões e conflitos que fizeram a história do *Hino Nacional Brasileiro* e que apontam outras tantas tensões e conflitos vividos pela sociedade brasileira, entre os séculos XIX e XX.

Passemos, então, à história do hino.

A composição

Descontadas algumas divergências sem maior significação, podemos concluir, a partir da historiografia, quanto ao consenso em torno da composição do hino: ele teria sido feito por Francisco Manuel da Silva por ocasião da Abdicação de Pedro I, a 7 de abril de 1831. Tal é atestado pelo noticiário dos jornais do Rio de Janeiro, que dão conta de sua execução, no Teatro São Pedro de Alcântara (depois denominado Constitucional Fluminense), na noite de 14 de abril de 1831¹ e na noite de 3 de maio, celebrando a abertura das Câmaras Legislativas, quando, após a execução do hino, se representou “um novo drama liberal”, *O dia de júbilo para os amantes da liberdade* ou *A queda do tirano*². Há notícias da execução do hino no 7 de abril de 1832 e de 1833, em solenidades promovidas pela Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional³. Além disso, o *Jornal do Comércio*, de 9 de abril de 1832, anuncia a venda da partitura do hino para canto e piano⁴.

Por essa época, o hino de Francisco Manuel da Silva era conhecido como Hino ao 7 de Abril, por força da letra que com ele se cantava, acima da qual se lia: “Ao Grande e Heróico Dia 7 de Abril de 1831, Hino Oferecido aos Brasileiros por um seu patrício nato”⁵. A letra, publicada em 1833 no jornal *Sete*

1. Ver ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, Rio de Janeiro, Sala Cecília Meireles, Secretaria de Educação e Cultura, 1967. p. 158 e 170, *apud Jornal do Comércio*, 16 abr. 1831; *Enciclopédia da Música Brasileira*, “Francisco Manuel da Silva”. São Paulo, Art, 1977. p. 707.
2. ANDRADE, Ayres de. *Op. cit.* p. 170.
3. *Idem, ibidem*. Loc. cit.; SIQUEIRA, João Baptista. *Hino Nacional* (ensaio histórico e estético). Rio de Janeiro, Artenova, 1972. p. 53-4.
4. Ver ANDRADE, Ayres de. Loc. cit.
5. O texto está reproduzido integralmente em FLEIUSS, Max. *Francisco Manuel da Silva e o Hino Nacional*, conferência pronunciada no IHGB, a 12 de outubro de 1916, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, p. 17-18 e em ANDRADE, Ayres de. *Op. cit.* p. 171-2, e parcialmente em MELO, Guilherme de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947. p. 202-3; em ALBUQUERQUE, Amarylio de. *A história*

de Abril⁶, é do desembargador Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, liberal que defendera João Guilherme Ratcliff, no processo que contra ele se moveu na repressão à Confederação do Equador. Há um documento que comprova irrefutavelmente a vinculação da música de Francisco Manuel da Silva à letra de Ovídio Saraiva. Trata-se de uma partitura manuscrita de próprio punho pelo compositor, contendo a parte para canto e que traz, sob a melodia, como é de praxe, a primeira estrofe e o estribilho da letra de Ovídio Saraiva⁷.

A análise da letra nos permite conferir a ela um caráter nacional e liberal, dentro do ideário do movimento que inspirou o 7 de Abril. Destacamos quatro elementos definidores desse caráter:

1º. O antilusitanismo: em três diferentes versos, os portugueses são chamados de “monstros”. Estrofes há que, inteiras, agridem os antigos colonizadores, como a sétima, em que a virulência chega ao preconceito racial:

“Homens bárbaros, gerados
De sangue Judaico, e Mouro
Desenganai-vos: a Pátria
Já não é vosso tesouro”.

2º. A fidelidade monárquica, isto é, a defesa da monarquia constitucional, nacionalizada com o 7 de Abril, e garantida, conforme a Constituição de 1824, pela Regência. Lê-se, na décima estrofe:

“Uma prudente regência,
Um Monarca Brasileiro
Nos prometem venturoso
O Porvir mais lisonjeiro.”

3º. O ideal republicano entendido aqui não por oposição à monarquia, mas como defesa da soberania popular, tomando-se povo como corpo de cidadãos formado nos limites do voto censitário, isto é, conforme a renda do indivíduo. É o que reza a estrofe 12, a última:

do Hino Nacional Brasileiro. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1944, p. 19-21 e em SIQUEIRA, João Baptista. *Op. cit.* p. 51-2.

6. Ver ANDRADE, Ayres de. *Op. cit.* p. 171.

7. O manuscrito é reproduzido em fac-símile em ALBUQUERQUE, Amarylio de. *Op. cit.* p. 17 e em SIQUEIRA, João Baptista. *Op. cit.* p. 23.

“Novas Gerações sustentem
No Povo a Soberania;
Seja isto a divisa delas,
Como o foi d’Abril ao Dia.”⁸

4º. A idéia de império, ou seja, a unidade nacional, no plano interno, e a projeção imperial expansionista do Brasil sobre o Prata, no plano externo. Trata-se do estribilho:

“Da Pátria o grito
Eis se desata;
Desde o Amazonas,
Até ao Prata.”

Por ser estribilho, a ser reiteradamente afirmado, esta estrofe requer análise mais detida. Primeiramente, a alusão ao grito do Ipiranga: trata-se, na verdade, de alusão ao Manifesto de 1º de agosto de 1822, redigido por Gonçalves Ledo e subscrito pelo príncipe regente Pedro: “Não se ouça entre nós outro grito que não seja - união. Do Amazonas ao Prata, não retumbe outro eco, que não seja - independência”.

Mais do que a alusão ao manifesto, o lema “do Amazonas ao Prata” retrata uma “geografia imperial”, o projeto português de reunir sob seu domínio as duas bacias, e que foi “nacionalizado” com a transferência do Estado português para o Brasil, em 1808, e com a permanência da monarquia lusa, sob a figura de Pedro I. Independente a Cisplatina em 1828, a inclusão do Prata no hino soa ou a uma permanência anacrônica, ou a uma mal disfarçada projeção expansionista.

Mais ainda do que tudo isso, o estribilho traz a presença da defesa da unidade nacional e da monarquia, desmistificando a interpretação conservadora do período regencial, que lhe atribuiu característica republicana e contrária à união das províncias⁹.

A consagração

No princípio deste século, a data exata da composição do hino foi motivo de controvérsia por parte dos autores que dele trataram. Sousa Pitanga, do Instituto

8. O opúsculo de Amarylio de Albuquerque, editado em 1944, na ditadura estadonovista, e o livro de Baptista Siqueira, publicado durante a ditadura mais recente, em 1971, reproduzem a letra quase integralmente, omitindo sintomaticamente apenas essa estrofe alusiva à soberania popular. As novas gerações não parecem ter sido capazes de sustentá-la...

9. O Manifesto foi objeto de análise e discussão em curso em nível de pós-graduação ministrado pela Prof^a. Dra. Maria de Lourdes Viana Lyra, no Departamento de História do IFCS-UFRJ, no segundo semestre de 1990.

Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), baseando-se - em nosso entender, erradamente - em Moreira de Azevedo, afirmou ter sido o hino composto em 1841, para solenizar a Coroação do jovem imperador Pedro II^o. A confusão se deve em parte à notícia de que Francisco Manuel da Silva havia composto um *Hino à Coroação*. De fato, Francisco Manuel da Silva, que só viria a falecer em 1865, e que se havia tornado o compositor de maior destaque no ambiente musical do Rio de Janeiro, criou um tal hino, mas trata-se de uma outra composição realizada especialmente para a ocasião e cuja partitura, encontrada na Biblioteca Nacional, pôs fim à querela, tendo o próprio Sousa Pitanga reconhecido o engano¹¹. Antes disto, porém, Guilherme de Melo, o autor da primeira história geral da música brasileira, *A música no Brasil*, obra editada em 1908, já tivera oportunidade de apresentar partes da letra de Ovídio Saraiva e uma segunda letra, de autor anônimo, escrita para a mesma música de Francisco Manuel da Silva e divulgada, segundo o autor, à época da Coroação, em 1841¹².

Segundo Ayres de Andrade, em Francisco Manuel da Silva e seu tempo, era comum apor-se nova letra a uma melodia já conhecida e consagrada¹³. Corroborando esta idéia, afirma Guilherme de Melo possuir o Hino Nacional Brasileiro diversas letras, sendo a da Coroação "uma das mais cantadas"¹⁴. E Max Fleiuss, Secretário Perpétuo do IHGB, em conferência ali pronunciada, em 1916, e intitulada *Francisco Manuel e o Hino Nacional*, refere-se ao hino como: "(...) o hino consagrado pelo novo regime [o republicano] e que para o povo corresponde ao estribilho da sua letra: 'Da Pátria o grito eis se desata; desde o Amazonas até ao Prata'"¹⁵.

Ayres de Andrade, por sua vez, faz referência a Vieira Fazenda, segundo o qual o "hino de Francisco Manuel, com letra alusiva à Coroação, era cantado no desaparecido Teatro Provisório, nos dias 25 de março e 2 de dezembro, aniversário, respectivamente, do juramento da Constituição Política do Império do Brasil e do nascimento de D. Pedro II, pelos artistas, antes de começar a ópera

10. Ver intervenção de Sousa Pitanga, na Segunda Sessão Ordinária do IHGB, de 18 de fevereiro de 1907, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LX, 1907, parte II, p. 666, e Moreira de Azevedo, *Biografia dos brasileiros ilustres por armas, letras, virtudes, etc.* - SILVA, Francisco Manuel da. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo XXXI, 1868, parte II, p. 306-13. A controvérsia é comentada por MELO, Guilherme de. *Op. cit.* p. 201 e apontada por FLEIUSS, Max. *Op. cit.* p. 16-9.

11. Tal se deu na mesma sessão do IHGB, em que Max Fleiuss proferiu sua conferência, em 12 de outubro de 1916. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LXXX, 1916. p. 829.

12. MELO, Guilherme de. *Op. cit.* p. 201-5. Guilherme de Melo omite todos os versos ofensivos aos portugueses e apresenta outros com algumas variações em relação ao texto reproduzido por Max Fleiuss. Quando escreveu, o texto sob a guarda da Biblioteca Nacional, contendo a poesia de Ovídio Saraiva, não havia sido localizado.

13. ANDRADE, Ayres de. *Op. cit.* p. 182.

14. MELO, Guilherme de. *Op. cit.* p. 204.

15. FLEIUSS, Max. *Op. cit.*, p. 25.

anunciada: o soprano cantava o primeiro verso [sic: estrofe], o contralto o segundo e o tenor o terceiro. Cantava o estribilho o coro da companhia”¹⁶.

Diz a nova letra:

“Quando vens, faustoso dia,
Entre nós raiar feliz,
Vemos em Pedro Segundo
A ventura do Brasil.

Da Pátria o grito
Eis se desata
Desde o Amazonas
Até o Prata.

Negar de Pedro as virtudes.
Seu talento escurecer.
É negar como é sublime
Da bela aurora o romper.

Da Pátria o grito etc.

Exultai, brasílio povo,
Cheio de santa alegria,
Vêde de Pedro o retrato
Festejado neste dia.

Da Pátria o grito etc”¹⁷.

Da nova letra podemos destacar a idealização bajuladora de Pedro II e a permanência do estribilho, ou seja, a idéia de unidade nacional e a projeção sobre o Prata. Traduz um novo contexto histórico, marcado pelo “regresso conservador”, que levou ao trono o imperador menor e consolidou o projeto de uma monarquia constitucional, como queriam os liberais de 1831, porém, conservadora e centralizadora, apoiada nos setores agrários escravocratas do Vale do

16. ANDRADE, Ayres de. *Op. cit.*, p. 183.

17. Este texto está transcrito em todos os autores citados, com uma pequena variação, na primeira estrofe: “Quando vens faustoso dia / Entre nós raiar feliz / Vemos só na liberdade / A figura do Brasil.” Apenas Baptista Siqueira apresenta a versão que transcrevemos no corpo deste trabalho, a qual pode ser lida na partitura impressa pela Casa Arthur Napoleão, ca. 1869.

Paraíba do Sul em ascensão e do Nordeste em decadência. Os anos 60 conheceriam o apogeu de tal regime, alcançada a “pacificação” dos ânimos exaltados, em nível interno - e, portanto, garantida a unidade nacional, segundo o discurso oficial que identifica as rebeliões regenciais ao separatismo - e, em nível externo, a vitória da política intervencionista no Prata. Em todos os momentos foi o *Hino Nacional Brasileiro* de Francisco Manuel da Silva que embalou o projeto tornado hegemônico, alçando-se o próprio compositor ao papel de músico-mor da monarquia, até sua morte em 1865.

O triunfo conservador permitiu até mesmo que se reerguesse da escuridão a imagem do primeiro imperador, juntamente com seu velho *Hino da Independência*, com letra de Evaristo da Veiga, que caíra no esquecimento. Em 1861, o próprio Francisco Manuel da Silva fez doação ao IHGB do manuscrito autógrafa do *Hino da Independência* de Pedro I¹⁸. No ano seguinte, inaugurava-se, na praça, em cuja proximidade se dera o enforcamento de Tiradentes, e que receberia o nome do “herói”, a estátua equestre de Pedro I, neto da rainha Maria I, sob a qual padecera o “mártir”. Ali, cantou-se, a 30 de março de 1862, o velho hino de Pedro I, segundo Vieira Fazenda¹⁹, e o *Te Deum* de Francisco Manuel da Silva, obra do 1º Reinado dedicada a Pedro I, por um coro de 653 vozes, dentre as quais se ouviam as de Vieira Fazenda, Joaquim Nabuco e Rodrigues Alves, entre outros alunos do Imperial Colégio Pedro II, acompanhados por uma orquestra de 240 instrumentistas sob a regência do autor²⁰.

Dado o contexto de “regresso conservador”, supomos que a letra de Ovídio Saraiva tenha caído em quase completo “esquecimento”. E, juntamente com ela, o 7 de Abril. Como indicativo dessa suposição, além do “esquecimento” dos autores do IHGB, Moreira de Azevedo e Sousa Pitanga, apontamos as duas edições impressas do *Hino Nacional Brasileiro*, para piano, e uma para canto e piano, durante o 2º Reinado. Sua importância está em que uma partitura impressa para piano ou canto e piano era um formidável meio de divulgação de uma obra musical, que passava a poder ser consumida em maior escala e executada por quem quer que dominasse a técnica musical, no recolhimento do lar, o que, diga-se de passagem, era comum. O piano, no século XIX, era, *mutatis mutandis*, o equivalente do rádio, do disco e da televisão em nossos dias. As edições, cujos exemplares podem ser encontrados na Seção de Música da Biblioteca Nacional, são a de Filippone & Tornaghi, que Baptista Siqueira data como sendo de 1862 ou 1863; a de Moreira, Maximino & C., que traz a data de 1875; e a

18. Ver ANDRADE, Ayres de. *Op. cit.* p. 157.

19. Citado por ANDRADE, Ayres de. *Op. cit.* p. 157-8.

20. Ver *Enciclopédia da Música Brasileira*, “Francisco Manuel da Silva”. p. 708.

de Artur Napoleão, posterior a 1869. Das três, somente a última vem acompanhada de letra e é a letra alusiva à Coroação que aí podemos ler²¹. Tal fato força, inevitavelmente, a vinculação do hino à figura de Pedro II. As edições para piano, a de Phillipone & Tornaghi e a de Moreira, Maximino & C., embora não tragam a letra, também não deixavam esquecer o imperador: a primeira trazia, como capa, um retrato do imperador rodeado pela imperatriz e as filhas, e a segunda, o brasão imperial em capa ricamente ornamentada em verde-louro.

O fato de a letra original de Ovídio Saraiva não figurar em nenhuma das três edições pode ser explicado pelo seu “esquecimento”. Ou talvez, no caso da de Artur Napoleão, ele, português imigrado, não gostasse da letra original com suas referências aos “monstros” portugueses. Da mesma forma, é muito provável que ao imperador Pedro II também não agradasse a antiga letra, sendo ele filho e neto de “monstros”...

A oficialização

Esquecida ou não a letra de Ovídio Saraiva, o que queremos fazer notar é que, tanto a primeira quanto a segunda letra faziam claras alusões ao regime monárquico, conforme demonstramos. E esta é uma das grandes questões a que a história do hino nos leva: como o *hino monárquico pôde ser mantido pelo regime republicano?*

A versão que parte da historiografia consagrou e que muitos brasileiros se acostumaram a ouvir nos bancos escolares, nas aulas de Educação Musical ou de Educação Moral e Cívica, é a que atribui ao Marechal Deodoro da Fonseca, proclamador da República, a decisão de manter o velho hino. Lançado um concurso para a escolha de um novo hino nacional, um hino da República, os membros do Governo Provisório se reuniram para ouvir os concorrentes no Teatro Lírico, em 20 de janeiro de 1890. Após a audição dos mesmos, o *Hino Nacional Brasileiro* de Francisco Manuel da Silva teria sido executado, ao que o Marechal Deodoro teria dito: “Prefiro o velho”.

A história, porém, é bem outra. Em outubro de 1888, o líder republicano Silva Jardim instituíra um concurso para a escolha de um hino republicano, para o qual Medeiros e Albuquerque escreveu a letra, e que deveria ser o *hino do partido*, uma vez que, até então, era a *Marselhesa* que embalava os *meetings* republicanos. O vencedor de tal concurso foi um farmacêutico,

21. As três partituras são reproduzidas em fac-símile e comentadas por SIQUEIRA, Baptista. *Op. cit.* p. 26-36.

Ernesto de Souza²². O advento súbito da República, porém, impediu que o hino fosse divulgado, e, a 22 de novembro de 1889, lançou-se um novo concurso, oficialmente, ao qual acorreram diversos compositores, “eruditos” e “populares”.

A iniciativa deste novo concurso coube ao crítico musical José Rodrigues Barbosa, alto funcionário do Ministério do Interior, chefiado por Aristides Lobo. Rodrigues Barbosa presidia ainda uma comissão integrada pelo compositor Leopoldo Miguéz, pelo pianista Alfredo Bevilacqua, pelo escultor Rodolfo Bernardelli e pelo pintor Rodolfo Amoedo, encarregados de fazer a reforma da Academia Imperial de Belas Artes. O resultado da reforma foi a separação entre a Academia, que passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes, e o Conservatório Imperial de Música, fundado por Francisco Manuel da Silva, o qual deu origem ao Instituto Nacional de Música. A intervenção do Estado republicano na principal instituição de ensino musical do país atendia às aspirações dos maiores expoentes do ambiente musical do Rio de Janeiro do final do século. O maior exemplo disso é o fato de o decreto de criação do Instituto Nacional de Música ter sido assinado por Aristides Lobo no dia 12 de janeiro de 1890, aniversário natalício de Rodrigues Barbosa. A adesão imediata dos compositores e demais musicistas ao novo regime somava-se à de muitos outros intelectuais que viram na República a promessa de modernização, progresso e civilização do país, capaz de igualá-lo às adiantadas nações européias e norte-americana. Tal adesão é ilustrada pela participação de compositores “eruditos” no concurso para o novo hino nacional.

Todavia, a participação de compositores populares no certame era vista com desconfiança por um outro crítico musical, Oscar Guanabario. Figura pitoresca no ambiente musical carioca, posteriormente polemizaria com Alberto Nepomuceno - apoiado este por Rodrigues Barbosa - pelo fato de o compositor defender o canto em português e utilizar temas e estruturas rítmicas das músicas afro-brasileiras. Temendo a vitória de um compositor popular, um “fabricante de música de danças”, no seu dizer²³, Guanabario deflagrou, a 4 de janeiro de 1890, uma campanha pela manutenção do velho hino de Francisco Manuel da Silva.

A estratégia empregada pelo crítico residia na tentativa de desvincular o velho hino do velho regime, vinculando-o à idéia de pátria ou de nação, caracterizadas como eternas. Apelava, ainda, para a memória dos chefes militares - Deodoro, em particular - que haviam combatido no Prata ao som do hino:

22. Ver LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro*. Rio de Janeiro, Americana, 1954. p. 121-2 e CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. p. 124 e nota 27.

23. GUANABARINO, Oscar. O novo hino. *O País*, 4 jan./1890.

“Apelamos para o chefe do Governo Provisório, a quem perguntamos: - Marechal, nos campos do Paraguai, quando à frente das colunas inimigas a vossa espada conquistava os louros da vitória e as bandas militares tangiam o Hino Nacional, qual era a idéia, o nome que acudia à vossa mente no instante indescritível do entusiasmo - a Pátria ou o Imperador?

“Decidi, portanto, digno cidadão, de acordo com a resposta da vossa consciência.”

Sua campanha surtiu efeito, a ponto de o então major Inocêncio Serzedelo Corrêa ter encaminhado ao Governo Provisório, reunido solenemente no Palácio do Itamaraty, um pedido de manutenção do hino. Isto se deu a 15 de janeiro, por ocasião das comemorações do segundo mês da instauração do novo regime. Conforme a reportagem de *O País* - jornal em que escrevia Guanabario - de 16 de janeiro de 1890, o pedido foi feito ao Ministro da Guerra, Benjamin Constant, “em nome do Povo, do Exército e da Armada”, tendo sido prontamente atendido. Portanto, se a decisão foi tomada no dia 15 e o concurso realizado no dia 20, no dizer acertado de Baptista Siqueira, o Marechal Deodoro “não iria anunciar aquilo que ‘preferia’, quando aquilo já estava ‘preferido’”²⁴.

Destarte, foi como consequência da decisão tomada no dia 15 de janeiro que o hino se manteve, e o concurso prosseguiu tendo como objetivo a escolha do *Hino da Proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil*, conforme se anunciou na imprensa após o dia 15, para figurar ao lado do nacional. Isto foi finalmente ratificado no dia 20 de janeiro através do decreto nº 171, que oficializou, de uma vez, os dois hinos, o de Francisco Manuel da Silva e o de Miguéz, vitorioso no concurso.

Quanto ao temor de Guanabario de que o hino escolhido não fosse um “trabalho digno de uma nação adiantada”²⁵, revelou-se ele infundado. O júri escolhido para avaliar os concorrentes selecionou previamente dentre as vinte e nove composições inscritas apenas quatro, as de Leopoldo Miguéz, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno e Jerônimo Queiroz, compositores “eruditos”, todos “dignos”. É que o júri era composto por cinco músicos ligados àquele projeto modernizador: todos dignos professores nomeados para o Instituto Nacional de Música, cujo diretor, aliás, era Leopoldo Miguéz. Sem querer desmerecê-lo, nem ao seu hino, não espanta que tenha sido ele o vencedor do concurso. Aos derrotados, Braga e Nepomuceno, respectivamente, segundo e terceiro colocados, couberam, como prêmios de consolação, bolsas de estudo na civilizada Europa.

24. SIQUEIRA, Baptista Siqueira. *Op. cit.* p. 61.

25. GUANABARINO, Oscar. *Op. cit.*

A sacralização

O quarto momento da história do hino liga-se à própria historiografia que se propôs a contar essa mesma história. A historiografia tradicional da música brasileira traz como substrato ideológico uma feição marcadamente nacionalista, apoiada numa concepção de história romântica e positivista. A investigação sobre o passado dá-se numa busca pelo imutável, pelo eterno, pelo perfeito, atingindo uma mística quase religiosa, ao sacralizar seus temas e objetos, calcados nas “tradições nacionais”. Procedendo acriticamente, os autores colam-se aos fatos e interpretações, produzidas no calor da hora ou não, incorporando-as como legítimas e não como datadas historicamente. Sendo assim, as fontes acabam sendo tratadas de maneira a ratificar as versões eleitas e, não raro, os textos silenciam sobre questões que as próprias fontes citadas apontam. Ao contrário disso, fazemos um ir e vir dialético, da historiografia aos dados empíricos que ela levanta ou outros que levantamos. Por isso, conforme o leitor já deve ter observado, este trabalho não envolve quase nenhuma pesquisa original de fontes. Utilizamos de propósito as mesmas fontes citadas e transcritas pela historiografia tradicional, intentando, com isso, mostrar as suas “falhas”, “esquecimentos” e “silêncios” diante delas.

Ao descrevermos o processo de manutenção do *Hino Nacional Brasileiro* pelo Governo Provisório, deixamos irrespondida a indagação sobre como ele pôde ser mantido pela República, apesar de estar irremediavelmente vinculado à Monarquia.

A resposta historiográfica, como vimos, recai sobre Deodoro da Fonseca, um dos “heróis fundadores” da República brasileira. Tomando como exemplo o primeiro autor a tratar o tema na República, Guilherme de Melo, em seu livro de 1908, vêmo-lo operar um curioso deslizamento, no que é secundado pelos outros autores que escreveram depois dele e nele se basearam. Num momento, atribui a decisão a Deodoro da Fonseca, o qual, “ao ouvir pela primeira vez o hino de Miguéz, dissera: Prefiro o velho”²⁶. Páginas depois, afirma que o hino “fora proclamado delirantemente pelo povo *Hino Nacional Brasileiro*”²⁷. E, mais adiante, refere-se à “nação”:

“(...) a Nação Brasileira, por ocasião da proclamação República, não quisera se desfazer dele e o proclamara *Hino Nacional Brasileiro*, por decreto nº 171, de 20 de janeiro de 1890, não só porque ele se identificara com ela por ocasião da guerra do Paraguai, como também porque ele se tornara um símbolo evocativo de nossas tradições (...)”²⁸.

26. MELO, Guilherme de. *Op. cit.* p. 199.

27. *Idem, ibidem.* p. 204.

28. *Idem, ibidem.* p. 207.

Se a República fora proclamada “em nome do Povo, do Exército e da Armada Nacional”²⁹, e se Deodoro da Fonseca era o chefe do Governo Provisório, por que não dizer que todos os seus atos, enquanto tal, tenham sido obra do “povo”? Deodoro, então, é o legítimo representante e executante das aspirações populares. O fato histórico utilizado para embasar essa interpretação foi a realização do concurso para o novo hino no Teatro Lírico, na tarde de 20 de janeiro de 1890, com ingresso franqueado ao público. Diz-se que, ali, o “povo” teria aclamado o velho hino de Francisco Manuel quando este foi executado após a audição dos concorrentes. No entanto, ao contrário do que faz a historiografia, não se pode qualificar as pessoas que ali estiveram como “o Povo Brasileiro”; onde se lê “povo”, deve-se ler “populares”, que é coisa bem diferente.

O discurso nacionalista que dá forma à historiografia tradicional da música brasileira baseia-se na valorização da tradição, justapondo a idéia de história às idéias de “nação” e de “raça”, que se exprimem através do “folclore”. Assim é que os autores, simultaneamente historiadores e folcloristas, como Guilherme de Melo, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mariza Lira e Baptista Siqueira, quando não explicam a manutenção do hino pela intervenção direta do “herói” Deodoro, fazem-no pelo “caráter” do hino, consoante a “índole do nosso povo”, que assim teria decidido. Esta interpretação acabou levando à sacralização e personificação do hino: este em si é transformado em herói nacional, e, para tanto, os autores valem-se de sua atuação na Guerra do Paraguai, quando, a pátria em perigo, ele impulsionava os soldados à vitória³⁰.

E, aqui, estamos aonde queríamos chegar: a sacralização do hino, que se pode identificar na historiografia tradicional, foi, na verdade, produzida pelos próprios agentes históricos que interferiram na sua manutenção pela República. Lidando acriticamente com os dados e com os testemunhos, a historiografia incorporou essa mesma sacralização, que transparece nos artigos de Oscar

29. Ver a proclamação dos membros do Governo Provisório, de 15 de novembro de 1889, transcrita por CARONE, Edgard. *A Primeira República (1889-1930): texto e contexto*. 4. ed. São Paulo, Bertrand Brasil, 1988. p. 13-4.

30. A versão “Deodoro-povo” é encontrada em MELO, Guilherme de. *Op. cit.* p. 199; FLEIUSS, Max. *Op. cit.* p. 20-1; ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942. p. 390; AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Os hinos cívicos do Brasil. *Cultura Política*. Rio de Janeiro, 22, 1942. p. 167; ALBUQUERQUE, Amarylio de. *Op. cit.* p. 26; LIRA, Mariza. *Op. cit.* transcreve artigos da imprensa diária do Rio de Janeiro, que desmentem a versão, também contestada por Baptista Siqueira, mas os dois sustêm a idéia de que o hino foi mantido por ser adequado à “índole do povo”. Curiosamente, os trabalhos mais recentes sobre o objeto: ÊNIO, Squeff. *A Música na Revolução Francesa*. Porto Alegre, L&pm, 1989, e CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, insistem na versão “povo”; o primeiro, por não ter feito pesquisa bibliográfica ou documental, tendo se baseado em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, e o segundo, porque tal versão melhor se adapta à sua tese de manutenção do imaginário monárquico no

Guanabarrino e acaba servindo de argumento ao major Serzedelo Corrêa e de justificativa ao Governo Provisório: o hino está associado à Pátria e não à Monarquia. É um herói nacional que teve a sua consagração nos campos de batalha. Podemos, então, afirmar que foi esta justaposição do hino à vitória militar do Brasil sobre o Paraguai, que serviu de fundo emocional para tocar os líderes militares da jovem República, que a tinham sob sua guarda. A decisão, portanto, coube a estes militares, que se faziam representantes do "povo". Tanto Deodoro, quanto o major Serzedelo afirmavam falar "em nome do Povo, do Exército e da Armada". E Guanabarrino, por sua vez, qualifica o Exército e a Armada de "vanguarda do povo"³¹. Desta forma, ao contrário da versão simplória que atribui a manutenção do hino pela República a um gesto isolado de Deodoro e do deslizamento mistificador que se refere ao "povo", afirmamos que o episódio é marca do caráter fortemente militar do regime que se instaurou com o golpe de 15 de novembro.

A alusão a nomes como Serzedelo Corrêa e Benjamin Constant, líderes militares positivistas, nos sugere ainda a presença do papel do ideário positivista no episódio. Destarte, não seria arriscado dizer que o hino pode ter sido mantido pelas mesmas razões que levaram à manutenção da bandeira nacional. Esta foi oficializada no dia 19 de novembro de 1889, feitas algumas modificações, como a exclusão dos símbolos monárquicos: a esfera armilar, que traduzia o império colonial português; a Cruz da Ordem de Cristo, que traduzia a união da Igreja e do Estado; os ramos de café e tabaco, símbolos da riqueza agrícola; e a Coroa Imperial, que não traduzia, porque era a presença óbvia da Monarquia. Conforme lemos em José Murilo de Carvalho³², foi a rápida atuação dos positivistas que permitiu a manutenção da bandeira, oficializada apenas quatro dias após o golpe que instituiu o novo regime. Isso porque, para eles, importava marcar a República e seu símbolo com a idéia de progresso inevitável, conforme reza a doutrina positivista. Tal foi alcançado ao inscrever-se na bandeira o lema "Ordem e Progresso". Entretanto, o positivismo baseia-se essencialmente na história e tem na história o seu eixo determinante. Daí se explica o recurso à tradição, ou seja: a manutenção das cores e da forma genérica da bandeira monárquica objetivava mostrar às gerações presente e futuras o lugar de um passado já superado na evolução da nação brasileira.

Brasil, tomando-se a manutenção do hino como uma "vitória do povo" (p. 122). Ver, a respeito, PEREIRA, Avelino Romero S. A Música e a República: o Hino Nacional Brasileiro, História e Historiografia. In: *Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História, História em Debate*. Rio de Janeiro, 22 a 26 de jul./1991, São Paulo, CNPq/InFour, 1991. p. 195-7.

31. GUANABARRINO, Oscar. O Hino Nacional. *O País*, 17 jan./1890.

32. CARVALHO, José Murilo de. *Op. cit.* p. 110 e ss.

Comparando-se a questão da bandeira à do hino, não estaríamos diante de uma explicação bastante plausível para a manutenção do último? Quem nos sugere a comparação é, mais uma vez, o próprio Guanabara, ao dizer, naquele seu artigo de 4 de janeiro de 1890, que “a antiga bandeira não era o pavilhão do imperador, mas a bandeira nacional com um acessório, indicando a forma de governo adotado pelos acontecimentos de 7 de Setembro e tolerado desde 7 de Abril até 15 de Novembro”.

É o caso, então, de perguntarmos qual acessório monárquico deveria ser suprimido do hino, para que dele permanecesse apenas a essência nacional. A resposta nos vem de pronto: a letra. Uma vez que a linguagem musical, dada a sua especificidade, é aparentemente neutra diante da história, cabia à letra, enquanto elemento externo a esta linguagem trazer-lhe um significado político. Indicamos, assim, o caráter aparentemente atemporal da música por oposição à letra, que situa o hino historicamente, vinculando-o à Monarquia, através de duas situações históricas concretas, a Abdicação (7 de abril de 1831) e a Coroação (21 de julho de 1841). Chegamos, assim, a um problema, a um só tempo, histórico e historiográfico: como desvincular a música da letra?

Históricamente, isto foi feito pelo decreto do Governo Provisório, que oficializou a música de Francisco Manuel, mas não uma letra, qualquer que fosse. Ou seja, o hino permaneceu, oficialmente, sem letra, sendo executado apenas instrumentalmente. Mas isso, contudo, não impedia que ele continuasse a ser cantado com as letras do Império, ou outras quaisquer que a imaginação poética de qualquer brasileiro lhe acrescentasse, conforme se depreende das indicações dadas por Guilherme de Melo e Max Fleiuss citadas acima³³.

A ausência de letra, bem como a ausência de uniformização na execução da música levaram o compositor Alberto Nepomuceno, no papel de diretor do Instituto Nacional de Música, em 1906, a propor ao presidente da República empossado, Afonso Pena, uma reforma do *Hino Nacional Brasileiro*. Da reforma surgiu a letra de Osório Duque-Estrada, que, após longos anos de debates na Câmara Federal e controvérsias na imprensa, só foi oficializada em 1922, às pressas, aos 6 de setembro, véspera das comemorações do centenário da Independência.

Mas, e historiograficamente, como foi feito o divórcio entre música e letra? Os autores, historiadores e musicólogos, como Guilherme de Melo, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Baptista Siqueira, afirmam a inadequação das duas letras monárquicas ao hino. E insistem em afirmar o caráter essencialmente instrumental da composição de Francisco Manuel da Silva, concordando na idéia de que os

33. Ver notas 14 e 15, *supra*. Ver também LIRA, Maniza. *Op. cit.* p. 157 e BAPTISTA SIQUEIRA. *Op. cit.* p. 18.

versos tivessem sido postos na música posteriormente. Ou seja, a música não teria sido composta especialmente para aqueles versos, como normalmente se faz. Com essas observações os autores concluem, na mesma linha sacralizadora a que já aludimos, que a composição é muito mais elevada do que as letras que a ela foram justapostas. Como se o hino, desde o momento de sua composição já estivesse predestinado a cumprir a sua missão de hino, simbolizando a nação brasileira em sua história. Assim, a historiografia tradicional explicaria como o hino atravessou incólume toda a Regência e o Segundo Reinado, indo repousar em berço esplêndido na República.

Sofisticando um pouco mais a argumentação, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo alude a “Problemas de melodia vocal no Hino Nacional Brasileiro”, título de um artigo seu publicado em 1942, na *Cultura Política*, revista de doutrinação editada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), durante a ditadura do Estado Novo. Refere-se o autor a quatro problemas observados e “corrigidos” por Alberto Nepomuceno, na reforma por ele encabeçada:

1º. A inadequação das palavras aos valores rítmicos da melodia (inadequação métrica) e das estrofes às frases melódicas: havia estrofes de sete sílabas e de quatro sílabas aplicadas a verso musical de dez sílabas.

A comissão incumbida da reforma, presidida por Nepomuceno e integrada por Francisco Braga e Frederico do Nascimento, professores do Instituto Nacional de Música, forneceu um modelo métrico em que se baseou Osório Duque-Estrada, adotando versos de métrica equivalente à melodia e substituindo as quadras, com versos de sete e quatro sílabas (estrofes e estribilho) por duas seções de vinte e cinco versos, sem refrão.

2º. A tonalidade, em si bemol, que evidenciava, segundo Luiz Heitor, “um caráter muito mais *instrumental* do que vocal: brilhante (...) tão propício às bandas marciais, mas excessivamente alto para a média das vozes populares”³⁴.

Nepomuceno transportou a melodia de Francisco Manuel da Silva de uma 4ª inferior, isto é, de si bemol para fá, evitando que ela ultrapassasse o ré da 4ª linha da clave de sol.

3º. Para tornar a melodia de caráter mais vocal, Nepomuceno fez ainda simplificações na melodia, como nos últimos compassos, que, para Luiz Heitor, continham “desenhos inexecutáveis, no canto”.

4º. A existência de uma ligação instrumental entre as duas estrofes do canto. O problema é muito bem colocado por Luiz Heitor: “Quando o Hino fosse cantado sem acompanhamento, como deveriam proceder os cantores? Silenciar pelos 2 compassos e meio de espera? Suprimir essa espera reduzindo-a

34. AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Problemas de melodia vocal no Hino Nacional Brasileiro. *Cultura Política*. Rio de Janeiro, 20, 1942. p. 157.

a 2 tempos? Ou deveria o novo texto poético do Hino Nacional considerar essa ligação instrumental como melodia vocal e a ela adaptar palavras?”³⁵.

Nepomuceno adotou exatamente esta última solução, sugerindo um verso, que, modificado, veio a dar naquele que diz “À Pátria amada, Idolatrada, Salve! Salve!”, alvo da crítica de muitos músicos que não concordam com a modificação do caráter instrumental da passagem.

Sem negarmos a justeza da argumentação técnica e a acuidade de Nepomuceno, à frente da comissão, ao “corrigir” os “problemas”, afirmamos, contudo, que, para nós, se trata de falsos problemas, ao menos na perspectiva em que desejamos colocar a questão, isto é, na perspectiva de uma análise simultaneamente histórica e estética, não meramente técnica, mas crítica e contextualizadora.

A inadequação da letra à música reside, por exemplo, no fato de os versos de Ovídio Saraiva apresentarem, na primeira estrofe, sete sílabas, ao passo que a melodia de Francisco Manuel da Silva apresenta doze notas, com uma acentuação na décima, pedindo, portanto, um verso decassílabo:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Ou/vi/ram / do_l/pi/ran/ga_as / mar/gens / plá/ci/das
>

1 2 3 4 5 6 7
Os / bron/zes / da / ti/ra/ni/a
>

O resultado, na execução da letra de Ovídio Saraiva, era a necessidade dos cantores entoarem mais de uma nota sobre uma mesma vogal, deslizando a voz de uma nota a outra - recurso conhecido pelo nome de melisma. Para que se tenha uma idéia do resultado, basta que se observe (e se cante) a justaposição métrica dos dois poemas, que fazemos abaixo, a partir do manuscrito de Francisco Manuel da Silva. Através deste recurso, o leitor leigo em música poderá entoar os versos de Ovídio Saraiva, apoiando-se no modelo fornecido pelos de Osório Duque-Estrada:

Ou vi ram do-l pi ran ga-as mar gens plá ci das
Os bron- on zes da ti- i ra- a ni- i a

De-um po vo-he rói co-o bra do re tum ban te
Já no Bra si- il na- a- a- ão ro- ou que jam

35. *Idem, ibidem*. p. 157.

E-o sol da li ber da de-em rai os fúl gi dos,
Os bron- on zes da ti- i ra- a ni- i a

Bri lhou no céu da Pá tria nes se-ins tan te.
Já no Bra si- il na- a a ão rou- ou que jam

Se-o pe nhor des sa-i gual da de
Os mons tros que o-es cra vi za vam,

Con se gui mos con quis tar com bra ço for te,
Já-en tre nó- ós na- a- a- a- ão vi ce jam.

Em teu sei o, ó li ber da de,
Os mons tros que o-es cra vi za vam

De sa fi a-o nos so pei to-a pró pria mor te!
Já-en tre nó- ós na- a- a- a- ão vi ce jam.

À Pátria amada,
Idolatrada,
Salve! Salve!

Bra sil, um so nho-in ten so-um rai o ví vi do
Da Pá- a- a- a- tri a o- o gri- i to

De-a mor e de-es pe ran ça-à ter ra des ce
E- e- e- is se- e de- e sa ta

Se-em teu for mo so céu, ri so nho-e lím pi do,
Da Pá- a- a- a- tri a o- o gri- i to

A-i ma gem do Cru zei ro res plan de ce
E- e- e- is se- e de- e sa ta;

Gi gan te pe la pró pria na tu re za,
De- e- e- es de o A ma zo nas,

És be lo-és for te-im pá vi do co los so,
A- a- a- a- té- é a- ao Pra ta.

E-o teu fu tu ro-es pe lha-es sa gran de za,
De- e- e- es de o A ma zo nas,

Ter ra-a do ra da,
Des de-o-A ma zo nas,

En tre-ou tras mil,
A té ao Pra-

És tu, Bra sil,
a ta- a de-

Ó Pá tria-a ma da!
es de-o-A ma zo nas,

Dos fi lhos des te so lo-és mãe gen til,
A té ao Pra- a ta- a Des de-o-A ma zo

Pá tria-a ma da,
na- as a té

Bra sill!
ao Pra ta.

Algumas palavras e sílabas parecem sobrar, ora na letra de Osório (5º, 7º, 13º, 15º, 16º, 17º, 18º versos), ora na de Ovídio (nos três últimos versos). Tal se deve ao fato de Nepomuceno ter acrescentado notas à melodia original e ter simplificado o final, para torná-lo “menos instrumental”.

A análise da justaposição feita acima, sem dúvida, aponta problemas na prosódia musical (isto é, na adequação da letra à música), como, por exemplo, aquela passagem que diz “que os escravizavam” (5º verso), a qual soa como /kiuís/, ou ainda, o deslocamento do acento tônico de Pátria que resulta em /pátria/, no refrão. Porém, para refutarmos a argumentação que desqualifica a letra devido à inadequação da mesma à música, apontamos, primeiramente, a prova documental, a existência do manuscrito autógrafo de Francisco Manuel da Silva, em que o compositor escreveu a letra sob a melodia, o que indica que ele próprio concordava com a letra, independente de qualquer “problema” técnico que ela pudesse suscitar, e a vinculava à sua obra. Nas mãos da historiografia, é como se o hino, predestinado misticamente, não pertencesse ao compositor; de nada vale sua intenção, uma vez que se decidiu a posteriori fazer a desvinculação.

Mas, prossigamos. O “problema” técnico que descrevemos acima é apontado por Baptista Siqueira da seguinte forma:

“Examinando, em detalhes, o aspecto prosódico da primeira versão poética, fica patente a intromissão do virtuosismo operístico na indisfarçável incoerência entre o metro da poesia e o da música, levando o assunto para esfera perfeitamente antiestética; havia então aquela desagradável aliteração de que se queixavam os críticos com relação ao malabarismo cantante. Havia desse modo flagrante violação prosódica, apelo sem razão a efeitos puramente melodramáticos”³⁶.

No trecho citado, Baptista Siqueira explica o “problema”, ou seja, a “incoerência”, pela “intromissão do virtuosismo operístico”, no que resulta estarmos diante de uma “esfera antiestética”. Entretanto, na página anterior, o autor havia acabado de explicar o fato:

36. SIQUEIRA, Baptista. *Op. cit.* p. 22.

“O evento tinha relação direta com certas práticas, usos e costumes, que estavam, por seu turno, vinculados à enculturação européia no Brasil. É flagrante a influência do canto melismático (na versão de 1831), quer nas estrofes quer no estrilho. (...) Encontramos paralelo, é certo, nas árias de ópera onde o canto lírico, ou dramático, favorece algumas inflexões que à primeira vista podem parecer que se não ajustam muito bem”³⁷.

Ao fazer alusão à “influência do canto melismático”, ou à “intromissão do virtuosismo operístico”, Baptista Siqueira apresenta uma contextualização estética da forma como era executada a composição de Francisco Manuel da Silva. Ou seja, a *adequação* da letra à melodia era feita através de um recurso técnico à mão (melhor seria dizer, às cordas vocais) dos cantores, e tal recurso, o canto melismático, nada mais era do que uma influência da prática operística cultivada nas Cortes de João VI, Pedro I e Pedro II. Considerando-se que a estética é um dado histórico como qualquer outro produto do homem, conclui-se que os *versos serviam*, ou melhor, *se adaptavam perfeitamente bem à estética da época*. Entretanto, Baptista Siqueira afirma que o recurso técnico empregado levava o assunto para “esfera perfeitamente antiestética”. Ao virar uma página, o autor parece ter esquecido ou não ter ouvido o que ele próprio dissera: o que estava de acordo com a estética da época numa página (é o que se depreende na leitura) torna-se antiestético na página seguinte!

Não bastasse isso, lembremos aqueles relatos extraídos de periódicos do século XIX e reproduzidos por Ayres de Andrade (alguns dos quais o próprio Baptista Siqueira transcreve), que citamos acima³⁸, todos se referem ao fato de que o *hino costumava ser cantado num teatro de ópera, por cantores de ópera, e conseqüentemente, para um público acostumado a ouvir ópera*. Os versos de Ovídio Saraiva não poderiam, pois, soar mais apropriados.

Quanto ao problema da tonalidade, diz-se que a melodia, escrita no tom de si bemol, atinge notas altas, inviabilizando a sua execução pela “média das vozes populares”. O mesmo que evocamos acima se aplica aqui. O hino, tal como se apresentava não foi pensado para ser cantado por todos, pelo “povo”, mas pelos cantores no palco. O “povo”, o que na época significava as elites que tinham direito ao voto, excluídos todos os demais, ouvia da platéia, não cantava. Pouco importava, portanto, se a extensão da melodia era acessível a todos ou não. Este argumento serve para refutar igualmente a idéia de o hino ser composição meramente instrumental e não vocal: não poderiam aquelas dificuldades que Nepomuceno simplificou ser executadas por cantores de ópera afeitos a “malabarismos” vocais?

37. *Idem, Ibidem*. p. 21.

38. Ver notas 1, 2, 3 e 16 *supra*.

E, por fim, a ligação instrumental. Por que o “problema” invocado por Nepomuceno não tinha sido lembrado antes? O hino fora sempre executado *com acompanhamento* de orquestra ou banda; jamais *a cappella*. Agora, isto é, na República, importava que o hino fosse cantado *por todos*, não mais por cantores no palco; deveria ser cantado pelo “povo”, com ou sem acompanhamento. Pensando nessa possibilidade, e para evitar que o coro silenciasse pelos dois compassos e meio de espera, Nepomuceno sugeriu um verso para a ligação instrumental.

O que explica tudo isso é o novo contexto ideológico, em que se inseria o hino nas primeiras décadas da República, o qual torna compreensível a reforma presidida por Nepomuceno e o debate paralelo que a historiografia constrói, operando a “sacralização” do hino. Estamos na época do “ufanismo”, estilo “Pátria amada, idolatrada, Salve! Salve!”; do cosmopolitismo de afirmação nacional, que se vê na reforma urbana de Rodrigues Alves-Pereira Passos, na Capital Federal; da instituição do “culto à bandeira nacional”, pelo mesmo prefeito Pereira Passos, em 1906, encomendando um hino, composto por Francisco Braga e Olavo Bilac; da campanha pelo serviço militar obrigatório, encetada por este último. A tudo isso vêm somar-se as questões em torno do *Hino Nacional Brasileiro*. Curiosa é a forma como a historiografia da música brasileira incorporou esses mesmos valores, desenvolvendo o culto ao hino e ao seu criador. O primeiro a fazê-lo foi Guilherme de Melo, matriz de todos os autores que escreveram posteriormente. Eis suas palavras, escritas em 1908, que visavam, no mais “acrisolado patriotismo”, como se dizia, a despertar as consciências para os problemas históricos e musicais em torno do hino nacional:

“Não saber a história do hino nacional, não saber quem foi o autor de sua letra e música, não saber em que época e para que solenidade ele foi composto, é realmente triste! Porém, mais triste ainda é dar-se a ocasião de cada estrangeiro após uma festa cívica, ou mesmo de uma reunião particular, cantar o hino de sua pátria e, chegando a vez do brasileiro, ele tristemente dizer: Não sei!

“Mais de uma vez este fato tem se reproduzido e *ainda o governo não tornou obrigatório, na abertura ou no encerramento das aulas primárias e nos regulamentos militares, o canto do Hino Nacional e muito menos do Hino da Independência, do Hino da República e de todos os outros que fazem parte do nosso repertório cívico e marcial.*

“Na abertura ou no encerramento das aulas primárias sim, não só porque *aí é que em toda parte se aprendem os hinos pátrios, como também porque aí é que todo cidadão enceta a sua vida nacional patriótica, militar ou civil*”³⁹.

39. MELO, Guilherme de. *Op. cit.* p. 192-3. (Grifos nossos).

Vemos nestas linhas a síntese de toda essa historiografia, em seus pressupostos e projeções. Em primeiro lugar, transparece a visão de história, segundo a qual é preciso escrever e saber a história para se afirmar a nação, ou seja, a “história-mestra-da-vida” ensina o patriotismo através de um passado glorioso. Em segundo lugar, nota-se o modelo estrangeiro, civilizado, que é preciso copiar, para superar a vergonha nacional: “em toda parte” - leia-se, na Europa -, “é na escola que se aprendem os hinos pátrios. Os intelectuais esperam e propõem uma ação do Estado, que atenda ao projeto nacionalista, tornando-o oficial, através da obrigatoriedade do ensino do hino”. Guilherme de Melo, representando o espírito de toda uma época, ao propor que o hino fosse cantado pelas crianças e soldados, embriões do “povo”, que nem sempre seriam acompanhados de orquestra, justifica assim a reforma que Nepomuceno estava fazendo.

Por outro lado, o uso do “repertório cívico e marcial”, a analogia da criança com o soldado, da escola com o treinamento militar, a quem e onde se ensina a ser brasileiro, nos sugere a idéia de uma “militarização da música”⁴⁰, tal qual a que ocorreu no Estado Novo, sob a batuta de Villa-Lobos, quando este projeto se tornou de fato oficial. Daí em diante, reforçada pela historiografia subsequente e pela legislação de duas ditaduras, que tornaram obrigatório o ensino do hino, como queria Guilherme de Melo⁴¹, a sacralização acabaria por tornar o hino e seu criador, Francisco Manuel da Silva, “heróis”, cujas memórias cumpria cultuar. O paroxismo a que tal comportamento chegou, nos anos 30 e 40, transparece, por exemplo, no episódio que transcrevemos abaixo, citado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:

“O mês de Fevereiro é assinalado, no calendário musical carioca, pela romaria que, todos os anos, na data natalícia de Francisco Manuel da Silva, o Centro Carioca e demais representações promovem ao túmulo do autor do Hino Pátrio, no Cemitério dos Mínimos de S. Francisco de Paula, em Catumbi”⁴².

Concluindo, reafirmamos que o esforço de desvinculação das letras monárquicas da música do *Hino Nacional Brasileiro* nasce das necessidades ideológicas do regime republicano de recriar o imaginário político brasileiro, ressimbolizando a composição de Francisco Manuel da Silva. A letra ajustava-se à músi-

40. A expressão é do Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier e foi discutida em curso por ele ministrado em nível de pós-graduação, no Departamento de História da USP, no primeiro semestre de 1991.

41. Ver o Decreto-Lei nº 4.545, de 31.07.42, e a Lei nº 5.700, de 01.09.71, os quais dispõem “sobre a forma e a apresentação dos Símbolos Nacionais”, em especial, os artigos 38 daquele e 39 desta.

42. AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Francisco Manuel e o Hino Nacional. *Revista Brasileira de Música*, 1937, p. 173.

ca. Os problemas, embora pertinentes, não impediam que a letra fosse executada, como sempre fora. O verdadeiro problema é que a trajetória do hino ao longo do século XIX o identificara à figura do imperador deposto e, daí, a necessária desvinculação e criação de uma nova letra, republicana. A execução do hino, com nova letra, deveria, da mesma forma, passar por modificações, ajustando-se aos anseios ufanistas e patrióticos da geração de intelectuais que viveu nas primeiras décadas republicanas. Distantes do impulso que movera Ovídio Saraiva e Francisco Manuel da Silva naquele longínquo e esquecido 7 de Abril, Nepomuceno e Osório Duque-Estrada fizeram um trabalho perfeito do ponto de vista prosódico-musical. O esforço foi continuado pela historiografia, a qual incorporou acriticamente a interpretação dos agentes históricos, sacralizando o compositor e sua obra, para imortalizá-los na memória nacional. O resultado, ironicamente, foi o total esquecimento do passado, não importando quantas vezes esta história tenha sido contada e recontada pelos autores. É o que restou foi uma composição asséptica, ideal, descolada da história e destituída da emoção e do ímpeto que a fez nascer, naquele grave momento histórico de afirmação da nação brasileira. Talvez aí residam as razões do desconhecimento que muitos brasileiros têm do hino e de sua letra atual. O brasileiro continua não sabendo cantar o seu hino...

BRAZILIAN NATIONAL HYMN: WHICH HISTORY IS THIS?

ABSTRACT: The musical piece of Francisco Manuel da Silva, which is the *Brazilian National Hymn*, and the several lyrics concerned to it, from the Empire to the Republic, were object of a historiography of Brazilian music. Those studies were developed under a nationalistic view and considered both, composer and his work, as heroes. In this paper, our main goal was a discussion about that historiography, showing a new history of the hymn under three historical contexts: the Abdication of Pedro I (1831), the Coronation of Pedro II (1841) and the early republican decades.

KEY WORDS: *Brazilian National Hymn*; historiography of Brazilian music; Abdication of Pedro I; Coronation of Pedro II; early republican decades.