

## Comunicações - Sessão 11

### Música patriótica no Brasil: um olhar iconográfico

Marcos da Cunha Lopes Virmond

USC-Bauru; professor colaborador, IA-UNICAMP, SP

Maristella Pinheiro Cavini

USC-Bauru, SP

Lenita Waldige Mendes Nogueira

IA-UNICAMP, SP

### Introdução

A música é indissociável da condição humana. Está presente, de diferentes formas e razões, ao longo da existência do indivíduo. Sua apropriação pelo senso coletivo é inequívoca e tem servido a variados propósitos em tempos e regiões durante a civilização humana. Neste sentido, na idade média, o uso dos trompetes era uma prerrogativa real, que poucos ousavam romper. O estríduo e imponente som desses instrumentos eram menos importante por suas qualidades sonoras do que pelo significado de poder que lhes imbuía (FARMER, 1950, p.10). Assim, se a música presta-se à volição anímica e ao divertimento, ela também se embebe de significados políticos e ideológicos em momentos específicos de articulação formal ou informal entre governantes e, mais recentemente, compositores.

A música militar é um exemplo clássico dessa condição de uso da música como meio de obter resultados programados. Na construção da monarquia da brasileira, que se pretendia diferente e distante da Portuguesa

após a independência, e na afirmação da jovem república, depois de 1889, os hinos tiveram importância crucial na oferta de um marco referencial ao imaginário popular sobre a nova condição política existente. Curioso ressaltar que, tão distinta uma da outra, tanto monarquia e república usa mão de um mesmo recurso de comunicação simbólica para obter seus resultados programados. Como diz Chernavisky (2009) “Os hinos são, ao mesmo tempo, símbolos e instrumentos de construção de símbolos. São lugares de uma memória e participam da criação de outras memórias.”

Além disto, o papel da música na construção da estrutura militar e na sua ação climática, a guerra, é reconhecida. Se não bastassem os ritmos cantados que acompanham e sistematizam os exercícios físicos dos soldados, as canções militares enaltecem e afirmam os heróis de interesse castrense, assim como auxiliam na sua transformação em mitos. Não menos importante é sua presença na guerra, seja para causar medo ao inimigo ou para elevar o moral da tropa e motiva-las para o sacrifício em nome da pátria. De fato, a música ocupa espaço relevante na arte da guerra desde tempos primordiais até os mais recentes conflitos internacionais do século XX e XXI, a primeira e segunda grande guerra, a Guerra do Vietnam e a Guerra do Golfo. Características dessas relações foram alvo de estudos detalhados em suas mais diferentes modalidades de relações. Aqui se incluem a música como propaganda e apoio (GIER, 2008; GRIFFEATH, 2011), como crítica social (NERY, 2012) e como protesto (ANDRESEN, 2000). Nesse sentido, um exemplo muito ilustrativo dessa questão, por demonstrar a dualidade do tema em suas potenciais abordagens, pode ser retirado da dissertação de Kristin Griffeath (2011) que, entre outros aspectos sobre o tema, compara duas obras diametralmente opostas em suas mensagens sobre a participação bélica dos jovens da nação. Intencionalmente, a letra da obra belicista segue a mesma estrutura da obra antibelicista, assim como as capas das partituras são similares, mas expressando significados distintos e antagônicos se limitarmos seu conteúdo ao tema da participação, não-participação.

Sem dúvidas, essa área de estudo, a música militar, permite abordagem multifacetada. Em torno dela pode-se investigar a literatura musical própria em seus aspectos estruturais, seus compositores e suas relações com o poder, os grupos musicais que a executam, privilegiadamente a banda militar e, por fim, o uso dessa música para a prática militar, seja durante a batalha ou regulando as atividades da caserna, e para a cooptação das populações. No primeiro caso, cabe citar Farmer (1950, p.30) quando afirma que:

O crescente entendimento do apelo da banda militar contribuía cada vez mais para seu próprio sucesso. É verdade que a função primordial dessa instituição era os deveres para com o exercito, isto é, prover música para marchas e evoluções, para enaltecer o espírito dos soldados na batalha, assim como para anima-los e conforta-los nos acampamentos e barracas (FARMER, 1950, p.30).

Entretanto, se faz necessário uma distinção entre música militar e música patriótica, ainda que esses dois gêneros encontrem áreas de confluências óbvias. Mesmo que não declarada, esta distinção está expressa na tese de Heilman (2009) que trata da identidade do império austro-húngaro através da música patriótica. Esse autor refere a música militar (*militärmusik*), própria da caserna, e refere a música patriótica como aquela composta para enaltecer os símbolos do império, ainda que também pretendendo obter a mesma identidade. Assim, para fins deste estudo, entende-se música militar como aquela relacionada exclusivamente aos propósitos do meio militar. Já a música patriótica transcende as paredes da caserna e se aloja no povo em suas diferentes agremiações sociais. Ainda que possa parecer contraditório, a música militar, eventualmente, pode ser patriótica, mas o inverso não é verdadeiro.

Dentro deste contexto, este estudo pretende analisar preliminarmente a produção música patriótica no Brasil da primeira metade do século XIX e XX, tomando com base seu contexto iconográfico. Para tal, realizou-se um estudo descritivo transversal tomando-se como população álbuns com coletâneas de música brasileira pertencente a uma biblioteca particular. Deles, foram selecionadas, como amostra de conveniência, as músicas instrumentais e vocais relativas a feitos militares e patrióticos ligados ao Brasil, tomando-se como critério de pertinência seu título, forma principal e texto. Motivo para o uso desses álbuns como fonte de investigação é a característica da circulação musical no Brasil do final do século XIX e XX através de músicas impressas em formato *in-8*, em geral com quatro ou mais páginas, que eram colecionadas e mandadas encadernar em álbuns por seus usuários, notadamente a burguesia das grandes capitais. Em sua maioria, essa literatura consistia em obras para piano, piano e canto e, menos frequentemente, para piano e algum instrumento solista, tais como violino ou flauta. Esses álbuns são denominados “álbuns de família”.

Como referencial teórico, usaremos os princípios de análise iconográfica como proposto por Erwin Panofsky (1995), compreendendo os três níveis de análise, a pré-iconográfica, a iconográfica e a iconológica. No primeiro nível, o mais elementar, limita-se a identificar e descrever o conteúdo, no segundo, amplia-se o escopo da análise e procura-se contextualizar os elementos descritos por meio do exame de fontes literárias e documentais que permitam compreender o fenômeno cultural onde se insere o conjunto iconográfico. Por fim, o terceiro nível, compreende a discussão do significado simbólico, alegórico e ideológico da obra de arte, do conjunto iconográfico e, portanto, aqui passa-se a denominar iconologia. Para o presente estudo, no que tange seu aspecto preliminar, o foco da análise se restringirá aos aspectos a iconografia, isto é, os níveis primário e secundário, ainda que não se possa descartar o aspecto de circularidade que a proposta de Panofsky encerra.

## **Música Militar no Brasil**

Música militar tem relação estreita com a banda militar, pois que é seu agrupamento instrumental que melhor lhe expressa sua potencialidade. Entretanto, as bandas militares não se restringem a um repertório de interesse militar. Para o caso do Brasil, isto parece ser mais verdadeiro ainda. Em nosso país, a banda militar assume funções que extrapolam a prática dos quartéis, batalhões e guerras. Esta característica está muito bem documentada por Binder (2006). Percebe-se que as bandas militares e seus músicos, desde a chegada da Família Real em 1808, passam a ter papel relevante na sociedade brasileira, não mais motivadas pela estrita ação castrense. As bandas integram-se às atividades do cotidiano social por meio de constantes apresentações cívicas, religiosas e festivas (VERDE OLIVA, 2009). Talvez uma razão para isto seja a pouca atividade bélica do Brasil que, desde sua independência, viu-se envolvido em poucos conflitos internos ou externos de envergadura. De fato, no século XIX, apenas a Guerra do Paraguai representou ação bélica de vulto que, à propósito, foi motivo de significativa produção musical militar e patriótica. Já no século XX, ainda que de forma honrosa, a participação na Segunda Grande Guerra deu-se em momento tardio, o que, em tese, não criou as expectativas e necessidades mobilizadoras nacionais extensivas na mesma proporção que em outros países centrais ao conflito, como os Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha.



Nos dias de hoje, esta atuação das bandas com características distintas da pura ação militar, fica mais patente com a modificação drástica da prática bélica devido aos importantes avanços tecnológicos. Entretanto, de forma positiva, as corporações militares continuam a manter e incentivar a formação de suas bandas que, então, passam a ter finalidade maior de representação institucional do que função articuladora das atividades militares. Neste sentido, vejamos se a continuidade das bandas das Forças Armadas do Brasil, das Polícias Militares e, mais contundente nessa tese, a imediata criação de bandas das novéis Guardas Municipais em algumas cidades do país, como Belém, Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

Moura Reis (1952), em seu livro para a primeira exposição geral do Exército engloba a coletânea que selecionou sob o título de Música Militar. Entretanto, ao analisar seu conteúdo, a começar pelo sumário, verifica-se que a musicóloga separa o material em diferentes itens musicais nos quais a palavra “patriótico” é frequente. De fato, com exceção do conteúdo do capítulo 5 (Hinários e Toques), a seleção apresentada se insere no ramo da música patriótica, isto é, aquela que enaltece feito militar ou civil em prol da nação, sua identidade e suas glórias.

## **A música patriótica**

Podemos começar esta análise pelo seu evento mais importante na história do país, a Guerra do Paraguai. Iniciada em 1864, estende-se até 1870 com grande custo social e político ao Império. Nela, pode-se indicar dois momentos principais: o início do conflito em 1864 e suas repercussões no cenário do império e a derrota inicial de Solano Lopes em 1869 por Caxias e seu retorno ao Rio de Janeiro, com progressiva desmobilização dos voluntários. Após, com o intuito de eliminar Lopes e a recusa de Caxias em retornar, assume o comando das tropas o Conde D’Eu.

A música tem papel relevante ao longo desse período, ilustrando e apoiando as ações militares e enaltecendo a finalidade patriótica da guerra. Como referido anteriormente, em sua obra “A música militar no Brasil no século XIX” descreve um conjunto de títulos relacionados a este acontecimento histórico e tomando o texto de Vinicius mariano de Carvalho (s.d) se conclui que a produção musical em torno da Guerra do Paraguai dividiu-se em obras usadas durante as ações militares, as quais se poderiam classificar como música militar, e aquelas produzidas com fim

de enaltecer, comentar e apoiar as ações bélicas. No primeiro caso o autor cita “A Vivandeira”, uma valsa dolente, encontrada em um “Cancioneiro de musicas populares: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves, “ obra esta publicada em Portugal em series entre 1893 e 1899. Convém referir que esta obra também se encontra listada no opúsculo de Moura Reis. Carvalho (s.d) refere que “A canção Vivandeira tem seu nome originado na designação das mulheres que acompanhavam as tropas em campanha e ficou marcada na História da Guerra do Paraguai, como também estas mulheres”. Mais adiante, e de muita relevância, refere que esta cantiga era comum nos acampamentos da soldadesca e tratava-se de “Uma valsa dolente, nada marcial, afeita ao violão, instrumento que com certeza era parte integrante da vida do soldado”. Certamente, o que chama a atenção é que esta obra nada tem de “militar”, mas tampouco de “patriótica”. Entretanto, pelo que se depreende, fixou-se como um marca musical da vida em campanha. Da mesma forma, o “Terço da Imaculada Conceição dos Militares” era música que se entoava junto a bandeira, na forma de uma prece e parece ter sido lugar comum entre os grupos militares durante a guerra. Há documentação iconográfica das procissões em louvor a Nossa Senhora da Conceição e pode-se depreender que, nessas oportunidades, o Terço também seria entoado (Figura 1). De fato, em sua obra, Moura Reis cita reminiscências de outros que afirmam ser a reza do terço um fato comum nas noites dos acampamentos militares na época, seguidos do canto dessa melodia em louvor a Nossa Senhora da Conceição dos Militares. A melodia foi recolhida do Francisco Braga a partir de referências de velhos voluntários da guerra que serviam no asilo para meninos em que o compositor foi educado. Braga a harmonizou e a partitura se encontra transcrita na obra de Moura Reis (1952) antes referida.

Certamente, há uma variedade de obras patrióticas neste período e o motivo maior para tal é a existência da Guerra do Paraguai. Uma das primeiras partituras neste contexto foi “O Primeiro Voluntário da Pátria”, escrita por J. J. Albernaz e dedicada ao imperador D. Pedro II, ele mesmo considerado e reconhecido como o primeiro voluntário da pátria. A música foi publicada em 1865 e o resultado de sua venda era destinada ao Asilo dos Inválidos da Pátria, que prestava auxílio à esta categoria (Chernavsky, 2009).



Figura 1 – Procissão em honra à Nossa Senhora da Conceição dos Militares durante a guerra do Paraguai. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Sem esquecer uma importante produção musical publicada sobre a guerra (Chernavsky, 2009), entre elas um Hino a Guerra de Francisco Manoel da Silva, cabe agora apresentar três obras relacionadas com a esta guerra e discuti-las com melhores detalhes. Ambas são exemplos da música patriótica. A primeira refere-se aos mártires da pátria, intitulada “O Anjo da Saudade – canção dedicada aos Martyres da Pátria” (Figura 2). A obra foi composta por Jose D’Almeida Cabral, um ativo e engajado empresário proprietário da Companhia Lírico-Dramática Cabral, que atuou entre 18665 e 1870 (Santos, 2016, p. 2). Casado com a cantora italiana Augusta Candiani, remanescente de alguma companhia lírica que visitava o Rio, a trupe contava com atores profissionais, dedicando-se à dramaturgia e trechos de ópera nas quais participava a solista. Acompanhando o momento bélico e patriótico, Cabral compõe esta curta cena cantada por sua mulher e que granjeou muito sucesso nas cidades em que se apresentavam. A letra foi preparada pelo médico homeopata de Campos dos Goytacazes, o Dr. José Pinto Ribeiro de Sampaio. Iniciando em Si menor, a música fala da tristeza daquelas que

choram seus voluntários que não retornaram. Uma súbita modulação para Si maior leva a um uma intervenção parentética de uma trombeta em um sinal militar, levando à secção final, ainda em Si menor, mas em andamento *allegro* em que o texto fala do apoio aos filhos da glória que marcham para a vitória. Diz o texto: “marchai contentes, vingai afrontas de vis sicários”. Aqui chama a atenção a intervenção da trombeta, um achado recorrente em algumas obras da época, em que se mimetiza o ambiente militar, como ficará claro na próxima obra.

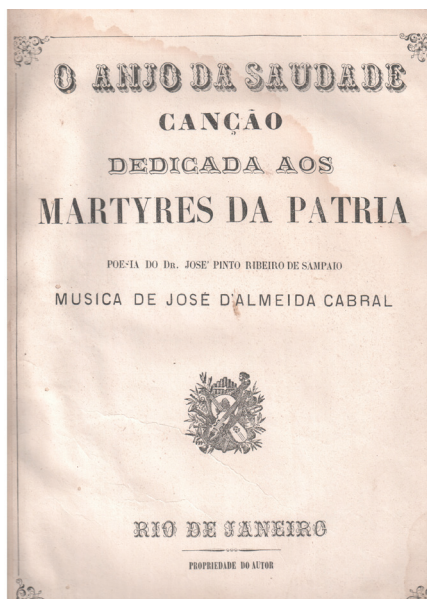


Figura 2 – Primeira pagina de “O Anjo da Saudade” de Jose D’Almeida Cabral. Fonte: Acervo do autor

Esta é de José Pedro Gomes Cardim e se intitula “Os Bravos de Paysandu” (Figura 3). Gomes Cardim, português de nascimento, foi músico importante no cenário musical do segundo império, deslocando-se entre Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. A obra em tela é consideravelmente música programática e a descrição que aparece nos jornais do Rio de Janeiro explicam esta proposta:

Imita esta composição uma grande batalha, ouve-se o clarim tocando a avançar e dando os signaes de fogo, o estrondo da fuzilaria, o troar dos canhões, o marche-marche das tropas, as queixas dos feridos, o rufo dos tambores, e no fim o

Hymno Nacional tocado por três bandas, simulando três divisões, colocadas em diversos pontos. (Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal. Rio de Janeiro, 9 de julho de 1865, p. 4)

A obra inicia com o rufar de caixas e toques de cornetas. A primeira instrução na partitura refere que “O exército do General Flores e General Neto marchão para Paysandú”. A música prossegue em seu caráter descritivo e as indicações na partitura revelam o desenvolvimento da ação. Momento particular é uma seção em Fá menor, única seção em andamento Largo, representando o lamento dos feridos (Figura 4). Uma nota indicativa explica que, sendo a obra interpretada por banda ou orquestra, deve-se incluir toques de corneta para os sinais de “unir, sentido, continência, & &”. Após reproduzir musicalmente o auge da batalha e a vitória, a obra termina com o Hino Nacional Brasileiro.

The image shows the title page of a musical score. At the top, it reads "A. S. M. IMPERIAL" and "OS BRAVOS DE PAYSANDÚ GRANDE BATALHA". Below this, it says "COMPOSTA POR JOÃO PEDRO GOMES CARDIM." and "1". The score itself is for piano and cornets, with the title "(O Exército do General Flores e General Neto marchão para Paysandú) (Cornetas)" above the first staff. The piano part is marked "PIANO" and "CAIXAS". The score consists of three systems of staves, each with a piano part and a cornet part. The piano part features a steady rhythmic pattern of eighth notes, while the cornet part has a more melodic line. The page number "376" is visible at the bottom center.

Figura 3 – Página de inicial de “Os Bravos de Paysandú” de Gomes Cardim. Fonte: Acervo do autor



Figura 4 – A descrição do lamento dos feridos em batalha é feita em uma passagem em adágio e tal condição é assinalada na partitura. Fonte: Acervo do autor

Por último, citemos “O Heroe Imperial”, descrito como um grande galope militar oferecido a Sua Majestade Imperial, o Senhor D. Pedro II por ocasião de seu feliz regresso (Figura 5). D. Pedro, avesso às armas e aos militares, não pode se furtar a participar de maneira mais presente nos esforços de guerra. Nesse período, passa a usar e deixa-se frequentemente retratar em uniforme militar, fato inusitado em sua iconografia. Mais que isto, empreende uma visita de revista às tropas até Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, divisa com Argentina. O galope era peça comum na época, vinda da Europa. A música apresentava fórmula de compasso em 2/4 e em andamento rápido. No caso em questão, estes requisitos estão presentes. Entretanto, há uma introdução na qual se verificam a mimetização de pelo menos dois sinais militares, seguidos de uma “Marcha dos Caçadores” (Figura 6). Ao final desta, há uma última apresentação de sinal marcial na dominante, preparando a apresentação do extenso galope em Sí bemol maior.

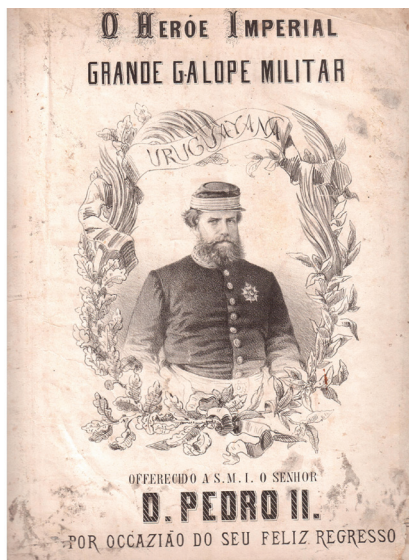


Figura 5 – Folha de rosto “O Heróe Imperial”, grande galope militar oferecido a Sua Majestade Imperial, o Senhor D. Pedro II por ocasião de seu feliz regresso. Fonte: Acervo do autor



Figura 6 – Marcha do Caçadores, trecho de “O Heróe Imperial”. Fonte: Acervo do autor

Convém salientar que este tipo de construção musical fortemente descritiva não era inédita na época. Dois exemplos da mesma época são reveladores. Trata-se do caso do “Gran Morceaux Militar” descritivo do ataque, cerco e tomada de Paris pelas tropas prussianas em 1870, composta por John Pridham (Figura 7). Esta obra descreve sistematicamente os diferentes eventos da luta entre Prussianos e Franceses no longo cerco de Paris durante o império de Napoleão III. Outro caso, muito semelhante, é a descrição musical da Batalha de Almoester, durante a guerra civil miguelista em Portugal, escrita por Henri Cramer, o conhecido pianista virtuose francês.



Figura 7 – Folha de rosto de “Gran Morceaux Militar descriptive of the siege, bombardment and entry of the German army into Paris” por John Pridham. Fonte: Acervo do autor



Segue a roda da história e a presença de música patriótica se faz chamar em toda a ocasião que um evento de modificação social de significado maior assim a requer. Assim, os próximos momentos são a Proclamação da República com sua necessidade de novos hinos, as comemorações de efemérides, como os 100 anos da Independência do Brasil e, neste recorte, o polêmico período da presença de Getúlio Vargas no poder. Certamente, outras manifestações de maior ou menor significação deram vazão à composição de música patriótica, mas este estudo pretende limitar-se a esses eventos marcantes da história pátria definidos dentro desse marco temporal entre a guerra do Paraguai e a primeira metade do século XX.

Com a proclamação de república e ao longo dos anos que seguem, surge a necessidade de fixar a condição de república com hinos que a objetifiquem. Trata-se de um período curto e discreto na representação musical se comparado com o movimento em torno da Guerra do Paraguai. As principais manifestações se limitam aos hinos. Há um primeiro hino republicano que surge em 1888, em plena monarquia, como resultado de um concurso idealizado por Silva Jardim. O hino escolhido tem a autoria de Ernesto de Souza e é publicado por Buschmann & Guimarães. Entretanto, o grande evento é o concurso proposto pelo governo provisório do Marechal Deodoro da Fonseca para um novo hino nacional. Vários hinos são apresentados e termina por vencer a música de Leopoldo Miguez com a letra básica de Medeiros e Albuquerque (Figura 8). O hino é logo esquecido e passa a ser chamado de Hino da Proclamação da República. Várias das outras obras concorrentes também são publicadas, muitas delas com melhor valor artístico do que a música de Miguez, como é o caso do Novo Hino Republicano de Gabriel. Giraudon, importante compositor e professor de música que foi professor de Henrique Oswald (Figura 9). Alberto Nepomuceno é outro conhecido compositor que participa, além de outros nomes menos visíveis atualmente, como Robert Joseph Kinsman Benjamin, mas não menos importante como agitador cultural, violinista envolvido na fundação do Club Beethoven no Rio de Janeiro em 1882. Sua contribuição ao concurso foi publicada pela editora de Arthur Napoleão. Na capa, a nova bandeira do país empunhada pela tradicional representação feminina da República, auxiliar na ligação entre os dois novos marcos pós-monárquicos (Figura 10).



Figura 8 – Folha de rosto de uma edição do Hino da Proclamação da República de Leopoldo Miguez. Note-se as duas bandeiras da nova república. Fonte: Acervo do autor



Figura 9 – Folha de rosto da partitura de uma das diversas composições que participação do concurso vencido por Leopoldo Miguez. A letra é a mesma do poema de Medeiros e Albuquerque. A música é do importante compositor e professor de música de Gabriel Giraudon. Fonte: Acervo do autor



Figura 10 – Folha de rosto da partitura do hino proposto por Robert Joseph Kinsman Benjamin ao concurso vencido por Leopoldo Miguez. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

Discretamente ligado às questões de proclamação está o Hino à Bandeira, de 1906, escrito por Francisco Braga sobre versos de Olavo Bilac (Figura 11). Convém recordar que a primeira bandeira da república era baseada no desenho da bandeira americana e foi usada por não mais que quatro dias. Um novo desenho foi proposto, baseado na mesma bandeira do império substituindo-se as armas do império no ponto central por um globo azul com as estrelas do nosso hemisfério e o dístico positivista “ordem e progresso”. Consta que a intensão de propor um hino à bandeira foi a de fixar a nova bandeira como símbolo da república, uma vez que a população ainda tinha a bandeira do império como uma referência simbólica.



Figura 11 – Folha de rosto de uma edição do Hino à Bandeira de Francisco Braga. Fonte: Acervo do autor.

Fixando-se a república com todas as suas complexas relações internas e externas, havia necessidade de expressar o Brasil como nova nação. A família imperial fora banida e o acervo do Paço de São Cristóvão leiloado para, de vez, desfazer a presença dos Bragança no novo país. No sentido de promover o país externamente, a participação marcante do Brasil na Exposição Colombiana de Chicago, em 1893, foi momento de glória. Já no século XX, as comemorações do centenário da independência do Brasil, em 1922, se constituíram em outro evento de relevo para consolidar a república e, como de bom alvitre, a música se faz presente. A exposição internacional na Praia Vermelha teve importante agenda de concertos, mas a publicação de obras musicais tendo a efeméride como motivo não foi das mais criativas. Possivelmente escrita para o evento, temos a indicação da apresentação de uma Marcha de Elpidio Pereira, compositor maranhense com formação francesa. Encontra-se também, uma obra de B. M. Roxo, "Independência ou Morte", marcha patriótica publicada por Compassi e Camin em São Paulo. A partitura é para piano contendo a letra e há uma indicação na quarta capa de uma versão para piano e orquestra. A portada representa

o Museu do Ipiranga tendo sobre seu edifício uma representação etérea do quadro de Pedro Américo “Independência ou Morte” (Figura 12). O texto é, certamente, vibrante e recorre ao esquema de refletir os valores do país, Termina por referendar a constante visão de que a morte pela pátria não é morrer. Tal afirmativa, pelo menos no seu contexto histórico, parece ausente, uma vez que, naquele momento, o Brasil não se encontrava em fase bélica interna ou externa:

Marchae soldados  
Do meu Brazil  
Peitos a ardentes  
De amor viril...  
Luctae p’ra o nosso sacro pendão  
Quem cahe por elle não morre, não.

Esse compositor é mencionado por Veiga (s.d) no texto Impressão Musical na Bahia dentro do projeto do Núcleo de Estudos Musicais (NEMUS) da Universidade Federal da Bahia, ainda que não confirme que seja um compositor oriundo daquele estado.

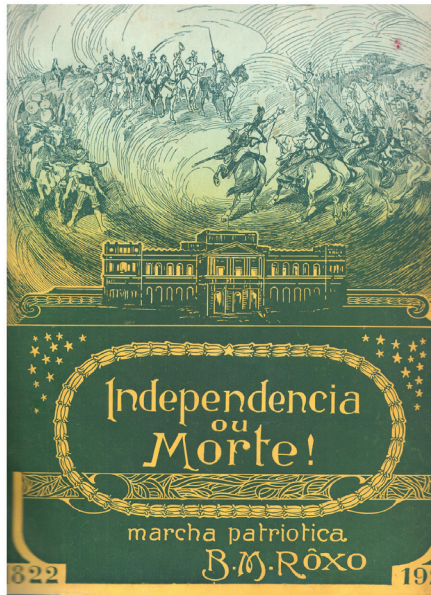


Figura 12 – Folha de rosto de “Independência ou Morte” com música de B. M. Roxo. Junto ao desenho do Museu do Ipiranga há uma informação de que o edifício será inaugurado durante as festividades do centenário da independência do Brasil, Fonte: Acervo do autor.



Ao final deste percurso, chega-se ao período talvez mais profícuo e emblemático da música patriótica, a Era Vargas. Nele se fundem a presença marcante do político Getúlio Vargas e a coincidência da afirmação técnica e ideológica de um dos mais importantes compositores brasileiros, Heitor Villa-Lobos. Nesse sentido, uma curta resenha da época de Vargas se faz necessária para melhor contextualizar a música patriótica desse período.

Com vistas à criação de um verdadeiro estado nacional, vem Getúlio Vargas, advogado, político e militar gaúcho, romper, com a revolução de 1930, a hegemonia entre São Paulo e Minas Gerais na alternância da presidência da república. Vencendo as forças contrárias, Getúlio moderniza, industrializa e dá uma nova visão nacionalista ao país, em bases populistas. Descontentes por serem relegados a uma posição secundária, os paulistas realizam uma verdadeira revolução dentro da revolução em 1932, mas saem novamente derrotados. Getúlio termina por chamar uma assembleia constituinte que lega ao país um nova e muito liberal constituição, o que resulta em eleições vencidas por Getúlio para um mandato que dura de 1934 até 1937. As insatisfações intestinas levam Getúlio a um golpe dentro do governo, instituindo o que se chamou de Estado Novo, que durou de 1937 até 1945, quando é deposto. Este período, ditatorial e fortemente influenciado pela ideologia fascista, trouxe uma afirmação das classes dominantes, fixando sua identidade política, mas construindo um desenvolvimento econômico que teve repercussão até o final do século XX (JAMBEIRO, 2004, p. 10). De interesse ao tema deste artigo, deve-se ressaltar que a cultura era considerada um instrumento de organização política e disseminação ideológica. Assim, tornou-se mister instrumentar a estrutura do Estado com aparatos culturais com vistas à produção e publicização da ideologia do Estado Novo na sociedade (JAMBEIRO, 2004, p. 12). Com o final da segunda guerra mundial, desacreditado, Getúlio é deposto e um novo ciclo político se inicia. O político se retira a um exílio voluntário em São Borja, no Rio Grande do Sul. Aceita concorrer ao senado, e vence, na Assembleia Constituinte de 1946, mas lá faz seu último discurso em 1947, retirando-se para sua estância sulina. Entretanto, nas eleições de 1950, Getúlio retorna vitorioso e reassume a presidências para um período democrático de governo, de onde sai apenas com seu suicídio em agosto de 1954.

No período Vargas, Villa-Lobos já era um compositor reconhecido e se encontrava em plena capacidade criativa. Após suas viagens à Paris, Villa-Lobos retorna ao Brasil e concentra suas atividades em São Paulo, estado

que tinha lhe proporcionado a chance dos estudos na França através do apoio privado de Arnaldo Guinle e seu irmão. Com a firme indisponibilidade desses mecenas em continuar a lhe financiar, Villa-Lobos volta-se para um olhar nacional e perscruta a possibilidade de apoio estatal. Júlio Prestes, governador de São Paulo antes da revolução de Vargas, interessa-se por um projeto educador de Villa-Lobos e o condiciona à sua eleição. A revolução de 1930 coloca Getúlio no poder. Marcante nesse quadro é o hino que o compositor escreve para Julio Prestes e que, com o novo cenário, modifica ligeiramente a letra para tornar-se o hino da vitória de Vargas (NEGWER, 2009, p. 191).

A participação de Villa-Lobos na ideologia nacionalista de Vargas já foi extensivamente relatada e discutida (GUERIOS, 2003; NEGWER, 2009). Para ilustrar esta relação selecionou-se uma obra emblemática desse período, ainda que desconhecida – o Hino Revolucionário – Brasil Novo. Curiosamente, esta obra foi interpretada em São Paulo, e não notícias de outras apresentações, em um dos eventos da “Exortação Cívica” conforme proposto ao interventor João Alberto Lins de Barros, sensível à música, pois que música era, e às ideias de Villa-Lobos na educação musical e na formação cívica da população. Visitando-se a capa da edição impressa dessa obra, verifica-se um conjunto de povo e soldados em potencial demonstração de vigor cívico revolucionário (Figura 13). Desta ilustração pode-se, pelo menos, tecer dois comentários. Primeiramente, uma certa semelhança da proposta gráfica com a estética do realismo soviético que imperava na época. Neste caso, uma interpretação mais concreta se apresenta difícil pela falta de informações do contexto da produção desta capa, isto é, qual artista a produziu? Por encomenda de quem? Villa-Lobos participou desta decisão ou foi uma iniciativa isolada do editor? Houve participação ativa nessa manifestação gráfica por parte do governo de João Alberto? Em segundo lugar, chama a atenção uma demonstração de opressão e martírio nas feições faciais dos circunstantes, o que, em princípio, não se coaduna com um hino feito para o poder vigente e não contra esse poder. De fato, diferentemente da proposta altruísta e vigorosa do realismo soviético, os traços desse desenho lembram o realismo sofrido das figuras sociais de Candido Portinari e alguma semelhança do que se consolidaria mais adiante com o neo-realismo português (PÁSCOA, 2006).

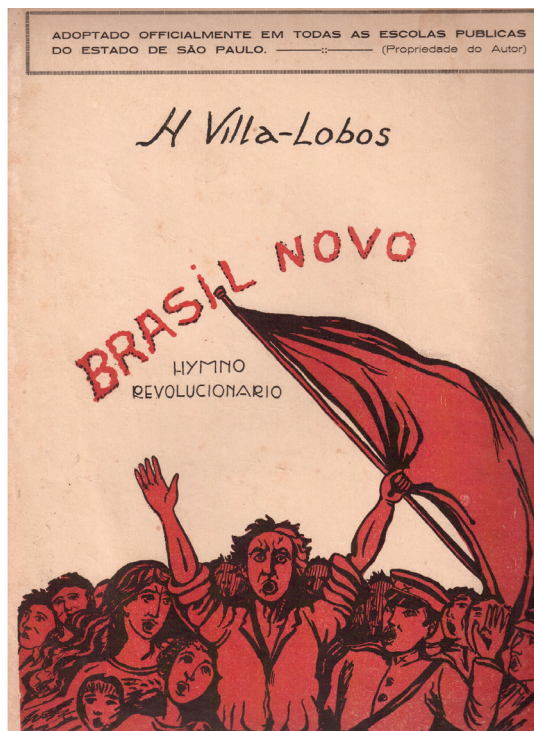


Figura 13 – Partitura de “Hino Revolucionário” de Heitor Villa-Lobos. Fonte: Acervo do autor

Com as dificuldades políticas do período provisório, Vargas termina por fechar o regime e estabelece o Estado Novo, de caráter fascista e ditatorial. Na mesma senda, a música se torna elemento fundamental para a glorificação da ideologia nacionalista e progressista dentro da visão de Vargas. Os intelectuais, em geral, deveriam servir a este propósito. Aqueles que se opunham eram repreendidos na medida de sua ação contrária. Mario de Andrade se afasta do poder, Graciliano Ramos, entre outros sofre as agruras da repressão ao ser condenado à prisão e Villa-Lobos serve-se do sistema e a ele serve. Há uma relação clara entre a proposta de Vargas e os ditames do fascismo de Mussolini. A economia responde da mesma forma tanto na Itália como no Brasil. Os métodos de manipulação cultural são semelhantes. Neste sentido, uma análise iconográfica das capas de partituras de música patriótica da Itália desse período de Mussolini são bem mais fortes e diretas (Figura 14).





Figura 14 – “Balilla – inno dei fanciulli fascisti”. A música teve papel relevante na difusão e apoio ao modelo fascista de Mussolini. Fonte: Acervo do autor.

A exaltação das figuras públicas brasileiras no poder, certamente, não era novidade. O presidente Wenceslau Brás, com mandato entre 1914 e 1918, teve sua pessoa enaltecida em música pelo compositor P. Nimac (Figura 15), com a publicação de uma partitura elegante, de papel de alta qualidade e cuidada foto do presidente na capa;

Entretanto, salvo melhor investigação, a figura de Getúlio Vargas foi amplamente cortejada pela música. Seja para enaltece-lo ou para criticá-lo, Vargas foi alvo de inúmeras produções musicais. Na intenção de criar o mito e fixar sua ideologia, importantes compositores colocaram sua boa música ao serviço do líder. Do lado contrário, identificam-se outras tantas manifestações, dentro das possibilidades que o sistema repressivo permitia. Esta segunda vertente está bem documentada em literatura própria, principalmente no período da ditadura do Estado Novo (CABRAL, 1975; SEVERIANO, 1983). Resta apresentar um conjunto de manifestações musicais que, direta ou indiretamente de forma oficial, prestaram-se a construir uma imagem de líder por meio da música.

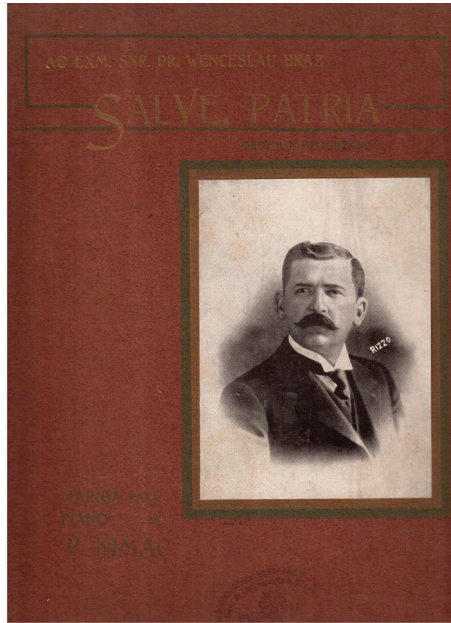


Figura 15 – Marcha de P. Nimac “Salve Pátria” enaltece a figura do presidente Wenceslau Brás em cuidada edição com retrato do homenageado.

Fonte: Acervo do autor.

Marchas, valsas, hinos e outras manifestações prestaram-se a este papel identificador e mitificador da figura de Vargas. As edições das partituras revelam em suas capas, com insistente frequência, a figura do líder, geralmente em visão de perfil. A presença das cores nacionais, nas partituras coloridas, é uma constante. Variados eventos são motivo para a criação de músicas e sua publicação com capas atrativas. O natalício do presidente é comemorado pelo Sindicato dos Empregados do Comércio de São Paulo através de uma marcha-hino composta por José Raymundo Marrocco intitulada “Salve 19 de Abril” (Figura 16). J. Antão Fernandes, com letra de A. Nogueira Braga propõe uma marcha patriótica que leva o nome completo do presidente (Figura 17). João Sépe não se furta a compor, em 1931, um hino intitulado “Brasil Unido”, cuja letra enaltece a união patriótica do país. Radamés Mosca escreve uma “exortação cívico-nacional” à duas vozes que, como no caso de Antão Fernandes, leva o nome do presidente. A partitura apresenta uma imagem oficial de Getúlio (Figura 18).



Figura 16 – Marcha-hino composta por José Raymundo Marrocco - “Salve 19 de Abril”. Fonte: Acervo da Banda Carlos Gomes de Bocaina, SP



Figura 17 – Marcha de J. Antão Fernandes, com letra de A. Nogueira Braga Fonte: Acervo do autor.



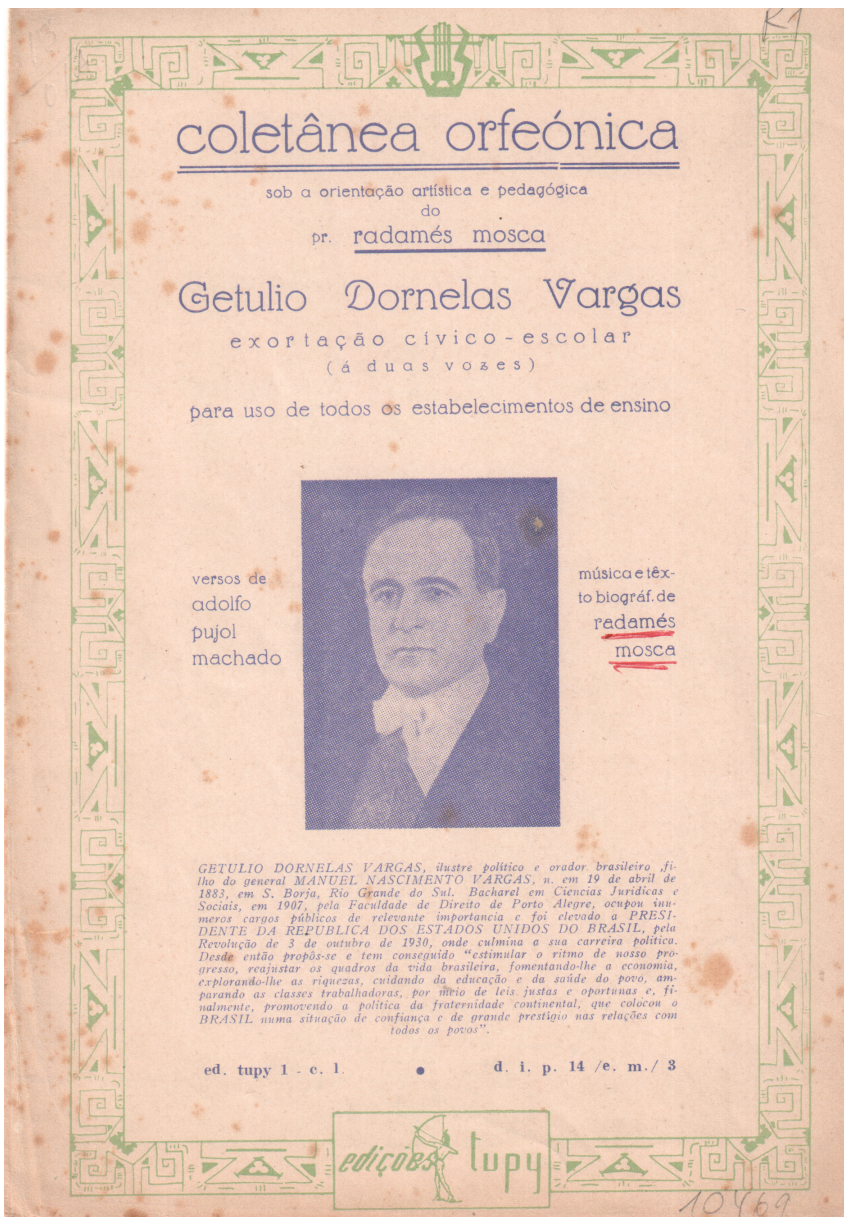


Figura 18 – Exortação cívico-nacional escrita por Radamés Mosca em homenagem ao presidente. Fonte: Acervo do autor

Figura importante no início das intenções nacionais de Getúlio foi João Pessoa, político paraibano que concorreria às eleições como vice-presidente na chapa de Getúlio. Seu assassinato, em Recife foi o desencadeador da Revolução de 1930 que depôs Washington Luiz e coloca Getúlio no poder. João Pessoa Cavalcanti era o presidente da província da Paraíba e, após sua morte, a capital recebe seu nome. O nome de João Pessoa, sua associação com Getúlio, é lembrado na dedicatória de uma marcha canção intitulada “Alvorada Liberal” e cuja capa da partitura o figura de Getúlio se sobrepõe a um fundo de listras verdes e amarelas (Figura 19). A composição é do importante compositor rio-grandense Roberto Eggers. A morte do líder nordestino é lembrada em uma marcha patriótica do profícuo compositor Eduardo Souto, cuja introdução rememora células rítmicas do Hino Nacional (Figura 20 a e b).

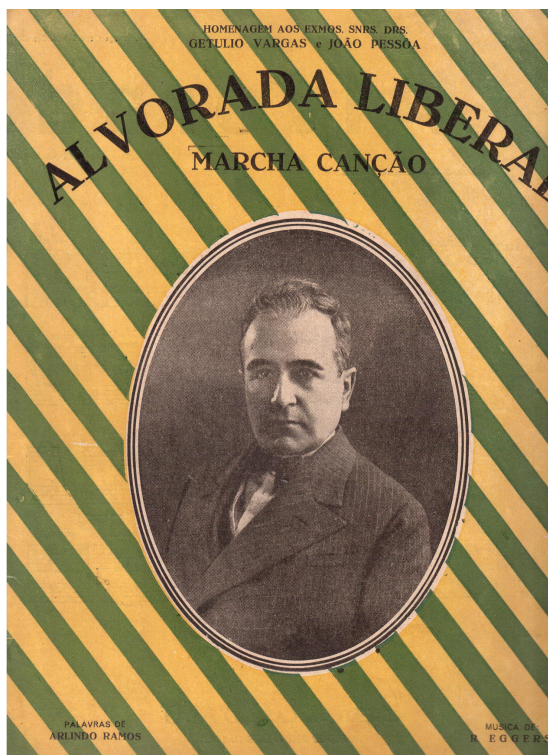


Figura 19 – “Alvorada Liberal” tem música de Roberto Eggers, importante compositor ativo no século XX em Porto Alegre.  
Fonte: Acervo do autor.



**Hino a João Pessoa**  
Marcha Patriótica

Versos de **Oswaldo Santiago**

PIANO

INTROD. Só para

Tempo de marcha

acabar Para seguir CANTO

FIM

Figura 20 – (a) Marcha patriótica de Eduardo Souto homenageando João Pessoa (b). Introdução da marcha. Fonte: Acervo do autor

Com a instalação do Estado Novo, em 1937, Getúlio Vargas se torna senhor absoluto do poder e um regime ditatorial é organizado. Novamente a música vem em auxílio da fixação de sua ideologia, agora direcionada e vigiada com maior cuidado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P). Representação máxima desta fase é a presença de um Hino ao Estado Novo do Brasil com música do maestro Paulino Martins Alves, também músico militar e que teve importante atividade como docente e regente em cidades do Paraná, particularmente em Ponta Grossa, e Santa Catarina. Na partitura a figura de Vargas é novamente massiva ao ocupar toda a extensão da portada. O caráter militar, com sua tópica, que remonta aos modelos do século XIX como visto no início deste estudo, estão presentes nesta obra (Figura 21 a e b).



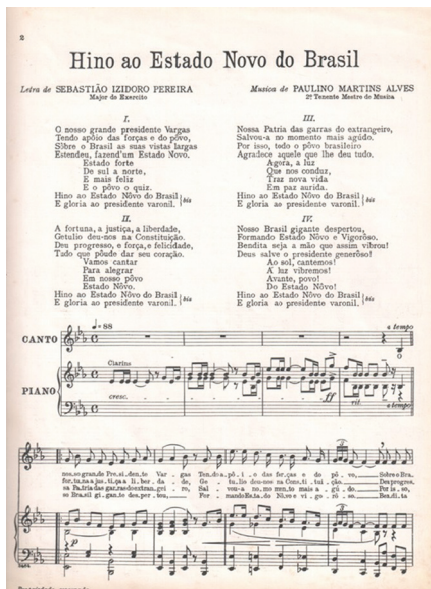


Figura 21 – (a) A instalação do Estado Novo foi motivo de nova leva de composições atendendo à nova situação política. (b) O modelo do sinal militar retorna nesta obra, similar ao que se usava comumente nas músicas patrióticas do século XIX. Fonte: Acervo do autor

Neste contexto de pátria única e unida, a exaltação de vultos presentes e passados junto ao de Vargas é uma estratégia de afirmação de sua capacidade de liderança. Assim, na “Canção do Aviador”, com música de Lauro Moreira, a capa da partitura, além das cores pátrias, trás uma ligação do tema aeronáutico à figura de Vargas presença do mítico Santos Dumont e do Ministro da Aeronáutica, Salgado Filho (Figura 22).

Reforçando a necessidade de aceitação do novo estado, a Domingos Blanco apresenta um hino intitulado “Brasil Novo”, com música ativa e impositiva, cujo texto de Leonidas Baptista Cepelos reafirma que “Brasil, estado novo! Brasil, de um grande povo! Nos te faremos imortal (Sob o pendão de um nobre belo e esplendido ideal)”. Assim, segue o texto sublinhando o novo e o estado novo (Figura 23).



Figura 22 – “Canção da Aeronáutica” de Lauro Moreira. Fonte: Acervo do autor.

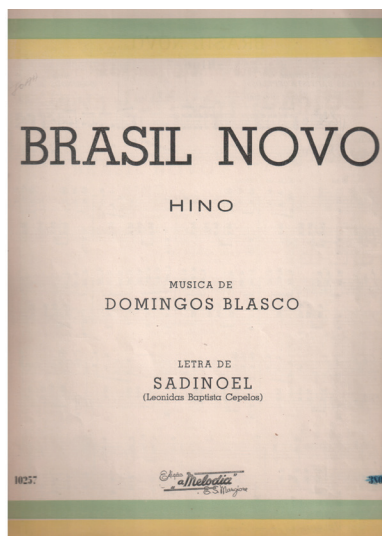


Figura 23 – “Brasil Novo” de Domingos Blanco. Fonte: Acervo do autor

Durante a vigência do Estado Novo a Segunda Guerra Mundial se instala e se propaga na Europa e no Pacífico. Em 1942, Getúlio Vargas inicia a participação do Brasil neste evento bélico, afastando-se de suas ligações com o eixo e aproximando-se dos Estados Unidos e aliados. A música contribuiu para este guinada e uma série de partituras são compostas para enaltecer a



participação dos jovens soldados brasileiros no campo de batalha. A marcha cívica e patriótica de Nássara e Frazão “Sabemos Lutar” é paradigmática em demonstrar a capacidade dos nossos soldados em participar dos eventos bélicos no exterior. A capa da partitura reafirma esta condição de capacidade técnica e moral (Figura 24). Uma “Canção do Estudante” sela as relações de Vargas com a União Nacional dos Estudantes (UNE) neste momento de mobilização nacional. A partitura, em sua composição gráfica da capa, não deixa dúvida dessa congregação da juventude estudantil em torno da figura patriarcal do presidente (Figura 25). O sempre profícuo Eduardo Souto compõem um canção ressaltando a movimentação militar em torno das tradicionais manobras de Sycan em obra que leva o mesmo nome. A capa representam magistralmente o brio e a organização de tais eventos preparatórios (Figura 26). Em “Bandeirantes do Brasil”, Aricó Junior utiliza tópicas militares para um chamada à glória militar e à necessidade de mobilização em obra que ele intitula marcha-hino (Figura 27). No mesmo ano, Villa-Lobos associa-se à letra de Gustavo Capanema e apresenta um “Hino à Vitória” dedicado ao Presidente Getúlio Vargas, guia da juventude brasileira. A música é complexa e o texto conclama a vitória que se espera de um povo bravo e com boa liderança (Fig. 28 a, b).



Figura 24 – Frontal da marcha cívica e patriótica de Nássara e Frazão “Sabemos Lutar”. Fonte: Acervo do autor





Figura 27 – Em “Bandeirantes do Brasil”, Aricó Junior utiliza tópicos militares para uma chamada à glória militar. Fonte: Acervo do autor

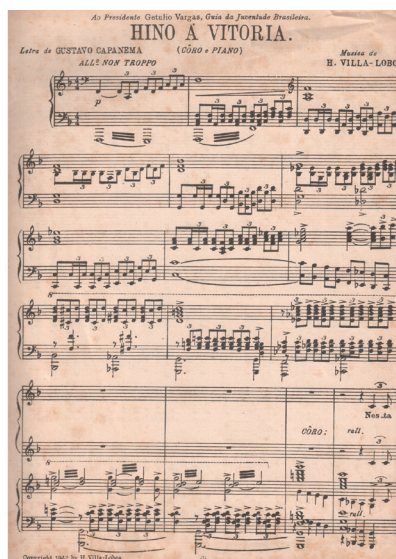
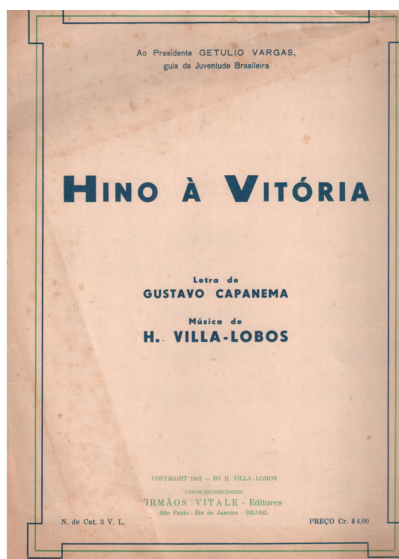


Figura 28 – “Hino à Vitória” de Heitor Villa-Lobos com letra do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema (a). A música de Villa-Lobos é complexa para suas intensões (b). Fonte: Acervo do autor

## Considerações finais

A música patriótica é parte integrante e necessária das nações. Fazem uso dela as gerações que estão no poder, seja forma ou informal. Musicalmente, verifica-se que formalmente ela se constitui em fórmulas de compasso 2/4 ou 4/4, com caráter marcial, vigoroso e andamento brilhante. Os gêneros se alternam ou misturam-se entre marchas e hinos.

O texto, sempre importante e marcante em sua mensagem, e enaltece a pátria. No caso do período da segunda guerra mundial, esses textos pretendem afirmar o Brasil como potencia, expor sua capacidade técnica de combatente e enaltecer o valor da morte pela pátria, concluindo essas ações em torno do líder que está no poder. Há certamente uma reafirmação do civismo. Isto é particularmente marcante na Era Vargas, prepondera a mitificação e a objetificação de Getúlio Vargas - Vargas é o líder e guia e as dedicatórias nas portadas das partituras reforçam teatralmente esta condição.

A iconografia das capas de partituras é eloquente em contribuir para esses princípios norteadores da ideologia vigente, independentemente do líder. Assim, temos a marcação da figura do herói (D. Pedro II, Caxias, Getúlio Vargas, etc.), a descrição do evento temático da obra (a bandeira, o soldado, o exército, o novo estado, etc.). O conteúdo alegórico representativo do Brasil como nação (o mapa, suas cores, sua bandeira) complementado por adornos secundários: águias, flores, o céu, monumentos.

Há que se considerar que, no período em estudo, a partitura impressa era importante meio de veiculação direta da produção musical, pois inexistiam os meios rápidos e abrangentes de divulgação, como na atualidade. Mesmo com o advento do rádio ela continua e amplia seu papel de divulgação e circulação da obra musical. Em ambas as situações, o conteúdo gráfico da partitura tanto serve ao objetivo de promover sua venda e suas apropriação, como bem nos afirma Benedito (2015) que “a utilização da iconografia desempenhava um importante papel de sedução nas partituras editadas”, tanto como divulgar e fixar mensagem proposta por seu articulador.

A análise preliminar desse conjunto de partituras indica que este gênero tem estreita relação com o as características do momento político e suas relações de propagando com o poder vigente. Confirma-se que a produção musical, através dos tempos é um reflexo do ambiente social em que se inserem os compositores.

## Referências

- ANDRESEN, Lee. *Battle Notes: Music of the Vietnam War*. Wisconsin: Savage Press, Superior, 2000.
- BENEDITO, Celso José Rodrigues. O acervo de Victor Sant'Ângelo e sua Orquestra: um Baile Iconográfico EMUS-UFBA in *“Iconografia, Música e Cultura: relações e trânsitos” - Anais 3º CBIM* p. 451)
- BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação 2 volumes. (Dissertação de Mestrado em Musica) UNESP, São Paulo, 20067.
- CABRAL, Sérgio. Getúlio Vargas e a Música Popular. In: *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.
- CARVALHO, Vinicius Mariano de. *Observações acerca da música militar na Guerra do Paraguai*. Centro de Pesquisas Estratégicas Paulino Soares de Souza, Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://www.ecsbdefesa.com.br/defesa/fts/MMGP.pdf>
- CHERNAVSKY, Analia. *A construção dos mitos e heróis do Brasil nos hinos esquecidos da Biblioteca Nacional*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa - FBN/MinC, 2009. p. 80. Disponível em: [https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/construcao-mitos-herois-brasil-nos-hinos-esquecidos//analia\\_chernavsky.pdf](https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/construcao-mitos-herois-brasil-nos-hinos-esquecidos//analia_chernavsky.pdf)
- FARMER, Henry George. *The rise and development of military music*. London: W. Reeves, 1912, p. 8.
- GRIFFEATH, Kristin. *War sirens: how the sheet music industry sold World War I*. Thesis in Musicology Presented to the Faculty of the University of Missouri-Kansas City in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Music, 2011
- GIER, Christina. Gender, Politics, and the Fighting Soldier's Song in America during World War I. *Music & Politics* 2, Number 1 (Winter 2008),
- GUEIROS, Paulo Renato. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. 265 p.
- HEILMAN, Jason Stephen. *O du mein Österreich: Patriotic Music and Multinational Identity in the Austro-Hungarian Empire*. Doctor of Philosophy in the Department of Music in the Graduate School of Duke University. 2009. 265p.
- JAMBEIRO, Othon et al. *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação* [online].



Salvador: EDUFBA, 2004. 191 p.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 317 p.

NERY, Rui. Do Entusiasmo Patriótico à Tragédia das Trincheiras: A I Grande Guerra nas Letras do Fado de Lisboa”, in Fernanda Rollo, ed., *Actas do Congresso Internacional War and Memory* (Lisboa, ed. prevista para 2012);

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros Páscoa. A posição social do artista no movimento Neo-realista em Portugal: artigos de Júlio Pomar e Lima de Freitas na Revista Vértice nas décadas de 40 e 50. ABORE, *Revista Eletrônica da Escola Superior de Artes e Turismo* – UEA. n. 2/06, 2006.

REIS, Mercedes de Moura. *A música militar no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Imprensa Militar, 1952, 97p.

SANTOS, Andrea Carvalho dos. O teatro da guerra: o engajamento da plateia no teatro brasileiro durante a guerra do Paraguai (1864-1870). *Anais do XVII Encontro de História da Anpub* – Rio. UFRRJ, Campo Nova Iguaçu, 2014. Disponível em: [http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1465593286\\_ARQUIVO\\_ANDREACARVALHODOSSANTOSANPUHTEXTO2016DOC.pdf](http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1465593286_ARQUIVO_ANDREACARVALHODOSSANTOSANPUHTEXTO2016DOC.pdf)

SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a Música Popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1983

VEIGA, Manuel. Impressão musical na Bahia. [s.d] Disponível em: <http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>