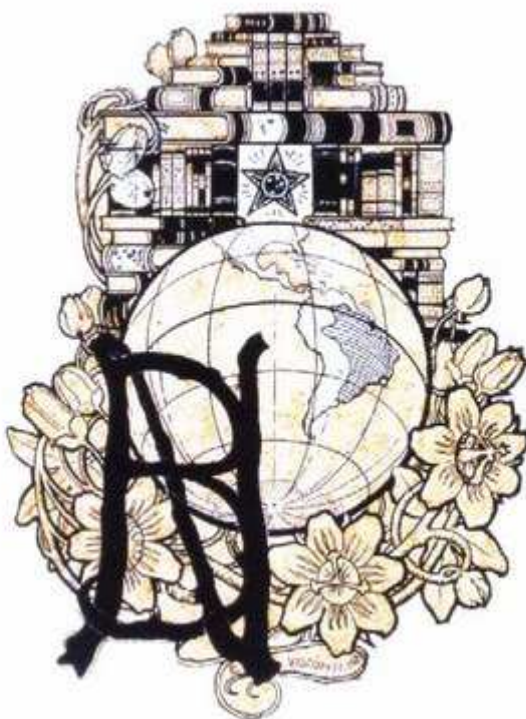


# Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa  
2009

# Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC

Analía Chernavsky



*A construção dos mitos e heróis do Brasil nos hinos esquecidos da Biblioteca Nacional*

2009

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	5
I. HINOS DO IMPÉRIO.....	9
1. Nascimentos de membros da família real / Dedicções aos monarcas .....	10
2. Independência do Brasil.....	15
3. Monarquia constitucional.....	19
4. Ascensão, sagração e coroação de Dom Pedro II.....	22
5. Guerra do Paraguai.....	26
6. Viagens do Imperador.....	36
7. Abolição .....	39
II. HINOS DA REPÚBLICA.....	42
1. Proclamação.....	43
2. Heróis nacionais .....	52
3. Bandeira nacional.....	63
4. IV centenário do Descobrimento.....	64
5. Centenário da Independência.....	72
6. Outros temas diversos.....	77
CONCLUSÃO.....	80
APÊNDICE.....	84

FONTES..... 88

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 92

## INTRODUÇÃO

O hino é um dos gêneros musicais mais antigos que conhecemos. Temos registros de sua existência desde a antigüidade clássica, onde eram utilizados com diversas finalidades, como, por exemplo, para narrativas épicas, para louvar os deuses, e como canto de encantamento, casamento ou lamentação<sup>1</sup>. A simplicidade da forma estrófica e o seu canto de cunho coletivo o caracterizaram durante séculos e, entre outros fatores, o fizeram sobreviver até hoje como um dos gêneros mais populares dentro do vasto repertório da música ocidental. Vários grupos e comunidades adotaram o hino como uma das principais formas para expressar admiração, respeito e apego, seja a alguém, a algo, ou a uma causa, uma crença, um ideal. Na liturgia cristã, por exemplo, os hinos são utilizados para homenagear e louvar a Deus e aos santos. Além disso, o *boom* dos nacionalismos, que irrompeu em praticamente todos os países do ocidente durante o século XIX, criou um campo extremamente fértil ao cultivo desse gênero, em suas facetas, aliás muito profícuas, cívica e patriótica.

À medida que as novas nações se afirmavam enquanto unidades políticas, e mais ainda, com a introdução de argumentos de natureza cultural e racial na justificativa das nacionalidades, tornavam-se mais necessários elementos simbólicos que representassem essa unidade<sup>2</sup>. As nações, na qualidade de comunidades imaginadas, como assinalou Anderson<sup>3</sup>,

---

1

□ ANDERSON, W.; MATHIESEN, T. J. *Verbete Hymn*. In: SADIE, S. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001. CD-ROM.

2

□ Hobsbawm explica que quase até 1900, Estado e nacionalismo se encontravam em oposição. A mudança ocorreu justamente na transição entre os séculos XIX e XX, período no qual a Europa foi palco de grandes movimentos migratórios, fato que ajudou a mobilizar sentimentos de xenofobia e racismo em suas populações. Mais precisamente, este autor localiza a “transformação do nacionalismo” entre os anos de 1870 e 1918. Nesse período, os Estados passaram a utilizar todo o seu maquinário para comunicar-se com seus habitantes e mobilizá-los em torno de uma causa “patriótica”. As escolas primárias, as administrações, o exército, etc., todas as suas instituições contribuía para essa identificação. Finalmente, o nacionalismo e o patriotismo de estado acabaram se fundindo, originando um movimento de características novas. Uma das principais diferenças desse nacionalismo com o nacionalismo verificado durante praticamente todo o século XIX foi o abandono da idéia da necessidade de um território de ocupação exclusiva para definir uma nação, o que fez com que surgissem novos nacionalismos que se apoiaram em sua identificação étnica e lingüística para justificar sua nacionalidade. Assim, a língua e a etnicidade passaram a ser distintivos nacionais obrigatórios, ao contrário do que acontecia na fase anterior. Além disso, os movimentos nacionalistas começaram a multiplicar-se por zonas anteriormente desconhecidas e em povos que até o momento só haviam sido interessantes para os folcloristas. Os distintivos étnicos acabaram se tornando tão importantes que a *raça* passou a ser associada (e confundida) freqüentemente com a *nação*, gerando, assim, os argumentos *nacionais/raciais*, tão importantes durante todo o século XX. Cf. HOBBSAWM, E. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000, pp. 130-135.

precisavam criar os seus símbolos, os distintivos que diferenciavam cada uma dessas unidades das demais. Dentro desse esforço produziram-se bandeiras, escudos, heróis, e, para homenageá-los, compuseram-se hinos<sup>4</sup>.

Nas ex-colônias americanas, onde a luta pela conformação das nações independentes culminou, quase sem exceções, na formação de estados republicanos, os hinos adquiriram uma função muito importante. A exaltação da nova nação acabou se confundindo, com frequência, com a exaltação da república, e os heróis da independência muitas vezes se transformaram nos próprios heróis do novo regime. O caso brasileiro representa uma curiosa exceção a essa regra. Em 1822, quando o Brasil se torna politicamente independente de Portugal, o máximo representante do governo português em terras brasileiras, o príncipe regente Pedro, se transforma no primeiro governante do novo império, sob o título de D. Pedro I. Diferentemente do que aconteceu no caso mexicano, no qual o império instituído em 1822 por Iturbide após mais de uma década de guerra pela independência, foi suplantado poucos meses depois pelo governo republicano<sup>5</sup>, no caso do Brasil, o império vingou, e acabou se estendendo por longas décadas.

“Como explicar a permanência, por quase sessenta anos, de uma monarquia rodeada de repúblicas por todos os lados?”<sup>6</sup>. Obter respostas para essa pergunta é o objetivo principal de Lilia Schwarcz em seu trabalho a respeito dos mecanismos de construção da memória de D. Pedro II e do Segundo Reinado. Esta historiadora estudou os meios de representação

3

□ De acordo com Anderson, devemos entender a *nação* como uma comunidade política *imaginada*, uma vez que qualquer comunidade na qual os seus membros, embora saibam da sua existência mutua, não se conheçam, só pode ser *imaginada*. Anderson lembra que o “raiar da era do nacionalismo” coincide com o “crepúsculo das modalidades religiosas de pensamento” e com o “crepúsculo do reino dinástico”. Isso não significa que este sentimento – o *nacionalismo* – tenha surgido para suplantare os anteriores, mas nos convoca a entendê-lo não como uma ideologia, pareada com o “liberalismo” ou o “fascismo”, mas como um sistema cultural amplo semelhante à “comunidade religiosa” ou ao “reino dinástico”. Pois esses dois sistemas, afirma Anderson, “[...] em seu apogeu, eram aceitos como verdadeiros quadros de referência, tanto quanto é, hoje em dia, a nacionalidade [...]”. Cf. ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989, p. 20.

4

□ Referindo-se tanto ao sentido religioso, quanto ao nacionalista, Hobsbawm destaca que “[...] os ícones, ou seja, símbolos visíveis como as bandeiras, ainda são os métodos mais utilizados para imaginar aquilo que não pode ser imaginado.”. Cf. HOBSBAWM, E. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. *Op. cit.*, p. 59.

5

□ ALAMÁN, L. *Historia de México*. México, DF: Ed. Luz, 1990, v. 5.

6

□ SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13.

simbólica utilizados pela monarquia brasileira, principalmente aqueles que envolvem o poder do monarca em seu papel de senhor da “justiça, ordem, paz e equilíbrio”, e que serviram para dar sustentação e durabilidade ao regime. Uma profusão de rituais, imagens, símbolos e hinos operam na construção de uma determinada memória de Pedro II e de outras personalidades da monarquia que ficaram cristalizadas como heróis da nação.

Depois de quarenta e oito anos de reinado, em 1889, D. Pedro II foi deposto e, imediatamente, estabelecido o regime republicano. A república precisava de heróis próprios, uma vez que até os heróis da independência, no caso brasileiro, evocavam o regime imperial recém destituído. José Murilo de Carvalho se dedicou ao estudo das disputas políticas e ideológicas que marcaram o processo de construção desse imaginário republicano<sup>7</sup>. Este historiador se pergunta: como teria se consolidado o novo regime? Não teria havido “[...] tentativas de legitimação que o justificassem, se não perante a totalidade da população, pelo menos diante de setores politicamente mobilizados? Em caso positivo, qual teria sido esse esforço, quais as armas utilizadas e qual o resultado?”<sup>8</sup>. José Murilo procura entender como o imaginário popular é recriado dentro dos valores republicanos. Esse imaginário, explica, se constitui e se expressa por meio de rituais, símbolos, alegorias, mitos etc., e sua manipulação é especialmente importante em momentos de mudança de regime, “em momentos de redefinição de identidades coletivas”<sup>9</sup>.

O hino cívico representa um dos elementos mais comumente utilizados pelos regimes políticos no estabelecimento desse imaginário. Entretanto, em seus estudos, Schwarcz e José Murilo não trabalharam especificamente com esse elemento, privilegiando outros tipos de fontes, como cartas, artigos de jornais, pinturas, bandeiras etc. Nesta pesquisa nos apoiamos em um corpus documental de mais de setenta hinos, todos pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional. Três foram os critérios aplicados na seleção do material. O primeiro diz respeito ao recorte temporal abarcado, fixado entre o início do Segundo Reinado e o final da

7

---

□ CARVALHO, J. M. de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

8

□ *Ibidem*, p. 9.

9

□ *Ibidem*, p. 11.

Primeira República<sup>10</sup>. No entanto, com o andamento da investigação, este recorte teve que ser ampliado alguns anos em relação ao período imperial, o que justifica a utilização de alguns hinos celebrando a abdicação de Pedro I e a maioria de seu sucessor. O segundo critério foi temático; foram utilizados somente hinos relacionados de alguma maneira a temas cívicos e/ou patrióticos. Como a nossa intenção era trabalhar com “hinos cívicos *esquecidos*”, o terceiro passo da seleção deu-se em função da não definição desses hinos como símbolos nacionais *oficiais*. Ou seja, foram excluídos da pesquisa o *Hino Nacional Brasileiro*, de Francisco Manuel e Osório Duque Estrada, o *Hino à Bandeira Nacional*, de Olavo Bilac e Francisco Braga, o *Hino à Independência*, de Evaristo da Veiga e Dom Pedro I, e o *Hino da Proclamação da República*, de Medeiros e Albuquerque e Leopoldo Miguez. O que não significa que documentos relativos a esses hinos não tenham sido utilizados no trabalho para iluminar questões referentes ao estudo dos “hinos esquecidos”.

Cabe ainda ressaltar que entendemos que os significados e valores de qualquer repertório musical, esteja ou não formado por hinos cívicos, devem ser buscados mais nas intenções dos compositores e na recepção do público a essas obras, do que na própria substância musical<sup>11</sup>. Por esse motivo, os hinos selecionados foram classificados tematicamente com a ajuda de dados fornecidos pela letra, título, dedicatória, portada e outros elementos extra-musicais presentes nos documentos. Assim, através de uma descrição bastante detalhada desse farto repertório de hinos e de outros documentos com ele relacionados – como crônicas e artigos de periódicos – este trabalho procura contribuir para uma melhor compreensão do processo de construção das simbologias e das memórias do Império e da República no Brasil.

---

10

□ Em 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder e, mais ainda, após o golpe de 1937, a composição e interpretação de hinos cívicos e canções patrióticas se tornou habitual e, em determinados contextos, como o escolar e o militar, se transformou em prática obrigatória. Por esse motivo, o volume de novas composições com essas características cresceu exponencialmente. A construção e reconstrução dos símbolos nacionais durante a República Nova, assim como o envolvimento de importantes nomes das letras e das artes nesse processo, foi tema de inúmeros e recentes trabalhos historiográficos. A própria construção da *nação* brasileira e, com ela, a necessidade de criação de símbolos e heróis *nacionais*, foi ressignificada pelas autoridades do país a partir da década de 1930, tornando-se questão de fundamental importância para a manutenção do regime. Sobre este assunto, conferir, por exemplo, LENHARO, A. *Sacralização da política*. Campinas/SP: Papyrus; Editora da UNICAMP, 1986.

11

□ DAHLHAUS, C. Nationalism and Music. In: *Between Romanticism and modernism: four studies in the music of the later nineteenth century*. Berkeley: University of California, 1989.



## I

## HINOS DO IMPÉRIO

Após o seu banimento, Pedro II doou sua coleção particular – formada por mais de 20 mil fotos, retratos, óleos, partituras, mapas etc. – a órgãos públicos de sua ex-corte; entre eles, à Biblioteca Nacional. Essa é a origem da Coleção Teresa Cristina Maria, que hoje compõe a porção mais antiga de seu acervo<sup>12</sup>. Na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da BN<sup>13</sup> encontramos doze hinos manuscritos pertencentes a esta coleção, quase todos dedicados a Dom Pedro II e a sua esposa. Em sua maior parte, são hinos em homenagem a aniversários dos integrantes da família real e a datas comemorativas do regime, como a coroação do imperador, por exemplo. Além disso, encontramos hinos dedicados à louvação e à glorificação de valores individuais dos monarcas, exaltando as qualidades guerreiras de Pedro II, sua sabedoria, serenidade, justiça etc.

Na DIMAS<sup>14</sup> também encontramos obras pertencentes à Coleção Império<sup>15</sup>, das quais selecionamos dezessete hinos, todos impressos, em versões para piano e voz. Em relação à temática abordada, neste conjunto, distinguem-se dois grupos majoritários. O primeiro segue a mesma orientação dos hinos da Coleção Teresa Cristina Maria: são hinos de louvor ao imperador e aos demais membros da família real. O segundo grupo, mais numeroso, está

12

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 32. A Biblioteca Nacional disponibiliza a seguinte explicação a respeito desta coleção: “Doada em 1891 pelo ex-Imperador D. Pedro II com o desejo expresso de que conservasse o nome da Imperatriz. É composta de 48.236 volumes encadernados e inúmeras brochuras, sem contar folhetos avulsos, fascículos de várias revistas literárias e científicas, estampas, fotografias, partituras musicais e mais de mil mapas geográficos impressos e manuscritos. Dão cunho especial a essa importante coleção, a maior recebida pela biblioteca em todos os tempos, as numerosas dedicatórias autografadas dos autores ao Imperador e à Imperatriz.”. Disponível em: [http://www.bn.br/portal/index.jsp?nu\\_pagina=11](http://www.bn.br/portal/index.jsp?nu_pagina=11). Acessado em: 20/05/2010.

13

□ A partir deste momento, nos referiremos à Biblioteca Nacional apenas como BN.

14

□ A partir deste momento, nos referiremos à Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional apenas como DIMAS.

15

□ Esta denominação alude ao código de localização dessas obras, que se inicia com a palavra “IMPERIO”.

formado por hinos dedicados ao relato da guerra e da vitória das tropas brasileiras no Paraguai.

Por fim, no acervo de Obras Raras da BN foram encontradas algumas letras de hinos mais antigos, da primeira metade do século XIX, todos impressos, em geral, dedicados a eventos ocorridos durante o Primeiro Reinado e o período regencial.

Para sistematizar a nossa análise, dividimos os hinos do Império em sete grupos temáticos diferentes: 1º. Nascimentos de membros da família real e dedicações aos monarcas, 2º. Independência do Brasil, 3º. Monarquia constitucional, 4º. Ascensão, sagração e coroação de Dom Pedro II, 5º. Guerra do Paraguai, 6º. Viagens do Imperador, 7º. Abolição. A continuação, apresentamos uma descrição sumária dos hinos que compõem cada um desses grupos.

### **1. Nascimentos de membros da família real / Dedicções aos monarcas**

Como foi dito anteriormente, grande parte das obras pertencentes à Coleção Teresa Cristina Maria foram escritas para celebrar nascimentos e aniversários dos membros da família real. Além disso, durante os longos anos do Segundo Reinado, existiram diversos músicos e poetas, profissionais ou amadores, que compuseram hinos de louvação e glória em dedicação ao monarca. De acordo com Schwarcz, para entender a sociedade da corte devemos “[...] entrar na lógica da realeza, de uma vida que gira em torno do rei e de um tipo de expediente que pressupõe uma exposição e afirmação constantes”<sup>16</sup>. Estes hinos foram todos compostos por pessoas permeáveis ao círculo da corte. Portanto, se inscrevem nessa lógica, e a louvação à família real e aos eventos especificamente relacionados com os seus membros é seu principal objetivo. Assim, glorificando e mitificando essas personagens, participam ativamente da construção da imagem e da tradição da monarquia.

Praticamente todas as peças deste grupo temático foram escritas para voz solista e piano ou para voz solista, coro e piano. No caso do *Hino em aplauso do faustíssimo dia do aniversário natalício de S. M. a Imperatriz do Brasil*<sup>17</sup> e do *Hino ao venturoso nascimento de*

---

16

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 27.

17

□ DIMAS, MS/S-VI-h/VII-VIII.

*Sua Alteza Imperial*<sup>18</sup>, as linhas vocais apresentam características virtuosísticas, exigindo do executante preparo especializado. Metade das obras do grupo são impressas, metade manuscritas. Todas estão em tonalidade maior, como se espera de hinos de festa e louvação. Além disso, exceto o *Hino ao venturoso nascimento...*, que possui música diferente para cada estrofe de texto, os demais hinos seguem a estrutura tradicional, com repetição da mesma melodia para cada estrofe, sendo que as estrofes são intercaladas por um estribilho que se repete sempre.

As partituras destes hinos nos trazem muitas informações extra-musicais, inclusive em relação à identidade de seus autores. Vejamos, por exemplo, o *Hino em aplauso do faustíssimo dia...*, que traz um belíssimo suporte em papel ornamentado a cores. Pelos dados da portada, sabemos que foi composto em 1848 para o aniversário da imperatriz Teresa Cristina (14 de março), por Possidonio Antonio Alves (letra) e Eleutério Feliciano de Sena (música). Em relação ao autor da letra, Cury nos informa que se trata de um dos primeiros taquígrafos parlamentares do Brasil, e que atuou na época da primeira Assembléia Constituinte do país, em 1823<sup>19</sup>. Feliciano de Sena, por seu lado, era anunciado como professor de música na corte entre os anos de 1855 e 1867<sup>20</sup>.

Também em homenagem a Teresa Cristina, o *Hino dedicado a S. M. a Imperatriz do Brasil no seu feliz natalício*<sup>21</sup> foi composto quatro anos após o primeiro, em 1852. Publicado em um dos primeiros números do *Jornal das Senhoras*<sup>22</sup>, tem autoria da própria diretora do jornal, Joana Paula Manso de Noronha.

---

18

□ DIMAS, MS/N-VI-3.

19

□ Cf. CURY, W. “3 de maio: dia nacional do taquígrafo”. Disponível em: <http://www.taquiografia.emfoco.nom.br/historiadataquiografia/diadataquiografo.pdf>. Acessado em: 25/05/2010.

20

□ DUPRAT, R. (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira – Erudita*. São Paulo: Publifolha, 2000.

21

□ DIMAS, IMPERIO/S-I-24.

22

□ Joelma Varão Lima explica: “O *Jornal das Senhoras*, periódico semanal, foi publicado no século XIX durante três anos consecutivos, de 1852 a 1855, e seus exemplares se encontram disponíveis para consulta na Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Esse periódico foi o primeiro jornal feminino no Rio de Janeiro, ou seja, o primeiro periódico escrito por mulheres e direcionado para o público feminino. Contava com seções de Moda, Belas Artes, Teatro e Crítica, além de espaços dedicados a partituras de piano e a romances que eram publicados em forma de folhetins, como a ‘Dama das Camélias’, de Alexandre Dumas.”. Cf.

O último hino em homenagem à imperatriz que encontramos neste grupo, o *Hino dedicado a S. M. a Imperatriz do Brasil*<sup>23</sup>, é do editor, impressor e escritor Francisco de Paula Brito e do músico italiano Antonio Tornaghi, autor de modinhas e de uma série de adaptações de temas de óperas. A ágil melodia, cheia de *apoggiaturas* e de outros recursos utilizados no *bel canto*, evidencia o estilo italiano, muito em voga na produção musical do momento<sup>24</sup>.

Mas mudemos de homenageada. O *Hino ao venturoso nascimento de Sua Alteza Imperial*<sup>25</sup> foi composto para o nascimento da princesa Isabel, pelo português Francisco de Sá Noronha, “rabeça particular da câmara de S. M. I.”, “compositor da música do Trajano” e “vaudevillista do Teatro de S. Tereza”<sup>26</sup>, e por J. N. de S. S., ou melhor, Joaquim Norberto de Souza Silva, poeta e romancista brasileiro e presidente do IHGB entre 1886 e 1891. A letra narra a chegada da princesa, “anjo da inocência”, que desce à terra como um “símbolo de união, de glória e felicidade e paz para a Nação”. Antes mesmo do nascimento, príncipes e princesas deviam ser caracterizados com imagens condizentes com sua posição. Neste hino, vemos anunciados atributos que acompanharão a descrição da princesa até o final da sua vida. Destaca a divinização da protagonista, recurso que também estará presente em outras obras

LIMA, J. V. “Jornal das Senhoras: olhares femininos sobre a urbanização na corte”. IN: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP - USP. São Paulo, 8 a 12 de set. de 2008, p. 1. Cd-Rom.

23

□ DIMAS, IMPERIO/N-VII-54.

24

□ Esta obra pertence à grande coleção de hinos publicados pela casa impressora Narciso & Arthur Napoleão. Como informa a portada do documento, os hinos publicados dentro dessa coleção foram os seguintes: 1. Hino Nacional Brasileiro, 2. Hino da Independência, 3. Hino de D. Pedro 1º, 4. Hino do dia 7 de setembro, 5. Hino à S. M. a Imperatriz, 6. Hino à S. M. o Conde D’Eu, 7. Hino à mocidade acadêmica, 8. Hino acadêmico (novo), 9. Hino de guerra, por F. M. da Silva, 10. Hino de guerra, às armas!, 11. Hino patriótico, por E. do Lago, 12. Hino patriótico, às armas!, 13. Hino patriótico dos artistas brasileiros, 14. Hino à Guarda Naval – Vitória ou morte!, 15. Hino O Guaicuru, aos Voluntários da Pátria, 16. Hino dos voluntários, 17. Hino dos voluntários baianos, 18. Hino Paissandu, 19. Hino Rataplan dos voluntários, 20. Hino de vitória, 21. Hino maçônico, 22. Hino de férias, 23. Hino dos reis, 24. Hino La Bandeira Italiana, 25. Hino à Camões (a 2 e a 4 mãos, por C. Gomes), 26. Hino à Carlos Gomes, 27. Hino Felicitação de Portugal ao Brasil, 28. Hino Marselhesa, 29. Hino de D. Maria 2ª, 30. Hino de D. Pedro V, 31. Hino de D. Luiz 1º, 32. Hino de D. Fernando, 33. Hino de D. Pedro, 34. Hino da Carta Constitucional, 35. Hino do Marechal Saldanha, 36. Hino patriótico, 37. Hino Constitucional 1820, 38. Hino do Minho – Maria da Fonte, 39. Hino popular, 40. Hino da restauração de Portugal, 41. Hino à mãe de Deus, 42. Hino dos sete infantes de Lara. No acervo da BN encontramos alguns dos hinos publicados dentro dessa coleção.

25

□ DIMAS, MS/N-VI-3.

26

□ Dados retirados da portada da obra.

dedicadas a membros da família real. Embora no Brasil os monarcas não fossem confundidos com deuses, eles eram parte do ritual do poder e objeto de culto e admiração de seus súditos.

O *Hino em aplauso ao nascimento e batismo da sereníssima princesa D. Isabel Christina*<sup>27</sup>, também composto em homenagem ao nascimento da princesa Isabel, foi cantado no quartel do corpo municipal permanente da corte, na presença dos mesmíssimos imperador e imperatriz, quando dos festejos organizados em função de dito nascimento. Neste caso, o documento não traz nenhum dado a respeito da identidade do(s) compositor(es), mas a riqueza da encadernação e os caprichosíssimos desenhos a cores nas margens de todas as páginas do manuscrito revelam a sua origem cortesã.

Por outro lado, não sabemos com certeza a quem está dedicado o *Hino ao faustíssimo nascimento de sua alteza, o Príncipe Imperial*<sup>28</sup>. Sabemos apenas que foi composto para “ser cantado por meninas na reunião extraordinária e solene do conselho da Imperial Sociedade Amante da Instrução”<sup>29</sup>. Não traz o nome do autor, mas a marca do editor, “Typ. de M. A. da Silva Lima”, situa a obra em meados do século XIX. Também sabemos que em julho de 1845, a Imperatriz Teresa Cristina recebeu o título de protetora de dita Sociedade, e que em 1846, os sócios da Sociedade Amante da Instrução passaram a dedicar-se à educação de meninas pobres e órfãs, fundando o Colégio das Órfãs<sup>30</sup>. Mesmo referindo-se ao nascimento de um príncipe, no masculino, o hino poderia estar dedicado a alguma das duas princesas, Isabel ou Leopoldina. Contudo, também é possível que tenha sido composto em homenagem a algum outro filho do casal Pedro II e Teresa Cristina que não vivera longo tempo após parto.

Na Coleção Teresa Cristina Maria também temos dois hinos marciais dedicados ao Imperador. O *Marcial Hino*<sup>31</sup> foi oferecido a Pedro II pela Sociedade Particular Dramática

27

□ DIMAS, MS/A-I-hc/A-VII-VIII.

28

□ BN, OR 84, 5, 13, n. 4b.

29

□ Dados retirados da portada da obra.

30

□ Cf. site oficial da Sociedade Amante da Instrução. Disponível em: <http://www.sociedadeamante.org.br>. Acessado em: 26/05/2010.

31

□ DIMAS, MS/A-I-h/A-VII-VIII.

Recreio e Instrução, em seu “segundo oitavário natalício”. Não temos nenhum dado a respeito de sua autoria. Trata-se de uma peça simples em rica encadernação, com introdução e três estrofes seguidas de estribilho, escrita para voz solista, coro a duas vozes e piano. Chama a atenção a “falta de marcialidade” do seu texto. No estribilho, vivas a Pedro, à independência e à “sábua Constituição”, e o destaque da “etérea união” promovida “do Sul ao Norte” do país pela monarquia. O outro hino marcial encontrado nessa coleção, intitulado *Hino Marcial dedicado a S. S. I. Imperiais*<sup>32</sup>, foi composto pelo general Augusto Cesar de Sampaio. Além da partitura para canto e piano, encontramos uma redução do hino para piano solo. Através da letra, da qual só conhecemos três versos – “Já da glória / oh tempo, oh pátria / conduzir-te à liberdade” – não obtemos indicações nem da existência de uma temática específica neste hino, nem da época na qual fora composto.

O *Hino Patriótico*<sup>33</sup>, de J. J. Teixeira<sup>34</sup>, é outro hino marcial dedicado ao imperador Pedro II. Marcial porque, além da sua letra incitar à guerra de forma explícita, reforça essa idéia com o andamento em “Tempo de Marcha” e com as indicações para a execução com clarins, corneta e rufo de tambores. Em uma obra para voz solista, coro uníssono e piano e na tonalidade de fá maior, Teixeira Junior destaca as desavenças entre o Império do Brasil e o governo inglês. A letra do hino não traz indicações muito detalhadas a respeito desses desentendimentos. Duas estrofes se destacam; a segunda, com o texto “Franqueamos nossos portos / aos navios do Bretão / não se contenta com ouro, contra nós volta o canhão”, e a terceira, onde se diz que o inimigo “Como selvagens nos trata / a dar leis aqui se apronta, pois bem, selvagens briosos, lavemos com sangue a afronta”. Pelo autor e pela edição, datada de meados do século XIX<sup>35</sup>, acreditamos que esta letra pudesse estar se referindo a dois temas

32

□ DIMAS, MS/S-IX-1.

33

□ DIMAS, IMPERIO/M-II-43.

34

□ Poderia tratar-se de Joaquim José Teixeira Junior. Teixeira Junior, nascido no Rio, estudou em Paris, onde bacharelou-se no curso de Letras, e na Faculdade de Direito de São Paulo, obtendo o título de Bacharel em Direito. Posteriormente, elegeu-se como deputado na corte. Cf. CARNEIRO, Z. de O. N. *Cartas Brasileiras (1808-1904): um estudo lingüístico-filológico*. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Lingüística Histórica. Campinas, 2005, p. 122.

35

□ A edição é do “Estabelecimento Musical de Raphael Coelho Machado”.

diferentes. Por um lado, às crises geradas pela pressão abolicionista da Inglaterra, principalmente na década de 1850 após a aprovação da lei conhecida como Bill Aberdeen, que proibia o tráfico de escravos entre a África e a América, dando poderes à armada inglesa para apreender os navios negreiros que trafegavam entre esse continentes. Por outro, cabe também a possibilidade de que o autor estivesse se referindo às querelas entre brasileiros e ingleses ocorridas entre 1860 e 1865, e que ficaram conhecidas como *questão Christie*<sup>36</sup>.

## 2. Independência do Brasil

O *Hino da Independência do Brasil*<sup>37</sup> que encontramos na Coleção Império não é o conhecido hino composto por Pedro I sobre a letra de Evaristo da Veiga. Trata-se, segundo os dados da portada da obra, do “único [hino] cantado nas primeiras festas públicas que tiveram lugar depois do grito do Ipiranga, a 7 de Setembro de 1822”, com a conhecida poesia de Evaristo da Veiga, mas com música de Marcos Portugal. Para justificar essa afirmação, entre a portada e a partitura propriamente dita, a edição traz uma página com a seguinte “notícia histórica”:

“Pela primeira vez, nestes últimos tempos, é publicado *integralmente*, com a música do insigne maestro português Marcos Portugal, o *Hino da Independência*, composto por Evaristo Ferreira da Veiga, a 16 de Agosto de 1822 (vinte e um dias, portanto, antes do grito do Ipiranga) sob o título *Hino Constitucional Brasiliense*. Evaristo tinha então 23 anos de idade incompletos.

A poesia aqui publicada é cópia exata do autógrafo de Evaristo, existente no Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil.

36

□ Schwarcz aponta que “William Dougall Christie, representante da Inglaterra na corte brasileira desde 1860, criou vários impasses diplomáticos durante sua estada no país. Chocou-se com o Gabinete Caxias, por haver subtraído à ação da justiça brasileira alguns tripulantes de uma fragata inglesa surta no Rio de Janeiro. Depois, ainda em 1861, divulgou outro incidente, dessa feita provocado pelo naufrágio, na costa do Rio Grande do Sul, da barca *Prince of Wales*, e seu saque subsequente. Para piorar, no ano seguinte, três oficiais ingleses que andavam bêbados pelas ruas da corte, foram presos por desacato à polícia, ato que foi entendido por Christie como um ultraje à Inglaterra. Como represália ordenou que o comandante da esquadra britânica no Rio de Janeiro bloqueasse o porto, impedindo a chegada dos navios brasileiros, o que quase causou um grave problema internacional e por pouco não levou a uma crise com a Grã-Bretanha. Cf. SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 296.

37

□ DIMAS, IMPERIO/BG-III-38.

A música *atribuída* a Pedro I só apareceu posteriormente à de Marcos Portugal e às primeiras festas da nossa Independência. Adaptada, porém, à poesia de Evaristo, melhor, composta expressamente para ela, foi também esta última música cantada oficialmente, mas, posteriormente, como ficou dito.

A música de Marcos Portugal tem, portanto, *precedência histórica* e, cremos, que *preeminência artística: é original*.

Este é que é o Hino verdadeiro da Independência do Brasil, cantado oficial e não oficialmente, logo depois do fato da fundação do Império e da separação, a 7 de Setembro de 1822.”<sup>38</sup>

De acordo com Octavio Tarquinio de Souza, principal biógrafo de Evaristo da Veiga, os versos do poeta teriam sido cantados nas ruas da cidade em 1822, ao som de duas diferentes melodias, uma de Marcos Portugal, outra do príncipe Pedro<sup>39</sup>. Mas nem o biógrafo, nem o biografado, neste texto, declaram alguma preferência por qualquer uma das melodias. Com introdução, dez estrofes, estribilho e final, este *Hino da Independência do Brasil* está escrito para voz solista, coro uníssono e piano, em si bemol maior e andamento “Maestoso”. Nesta obra, a melodia vocal se apresenta com maiores dificuldades de execução do que no hino oficial, apesar da extensão não superar um intervalo de nona. Mas, provavelmente, não fora este o principal motivo que levou à oficialização da melodia composta por Pedro I. A unificação das identidades do “proclamador” da Independência e do compositor do hino em homenagem a este evento possuía valor simbólico inigualável. Nem Marcos Portugal, que fora professor de música do próprio príncipe Pedro e mestre-de-capela da Capela Real<sup>40</sup>, conseguiu contornar essa realidade<sup>41</sup>.

---

38

□ Os grifos são originais.

39

□ SOUZA, O. T. de. *Evaristo da Veiga*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1939.

40

□ MARIZ, V. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, pp. 34-36 e 78.

41

□ Souza nos conta que para afirmar a heroicidade do príncipe Pedro, por longos anos fora-lhe imputada também a autoria da letra do *Hino da Independência*. De acordo com este autor: “Os corpos militares da guarnição do Rio cantavam ‘Brava Gente Brasileira’ e o Hino nacional; cantava-os o povo nas ruas. No momento, e não sem razão, o herói máximo da Independência era o Príncipe D. Pedro; e muito naturalmente, para logo se emprestou a autoria da letra do ‘Brava Gente Brasileira’ ao próprio Príncipe, já que lhe compusera



A respeito dos versos do *Hino Constitucional Brasiliense*, que teriam se transformado na letra do *Hino da Independência*, Ilmar Mattos destaca que estes cantavam a constituição de um corpo político independente, como vemos nos versos “ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil”, sublinhavam uma individuação, a “Brava Gente Brasileira” e, conseqüentemente, proclamavam o fim do Reino Unido e a fratura da “Gente portuguesa”. Além disso, aponta Mattos, esses versos propunham uma relação irreversível entre Liberdade e Constituição. Segundo este historiador,

“A cultura política do constitucionalismo conformava a figura de Evaristo da Veiga. A defesa intransigente da Constituição era entendida como a condição para a existência da Liberdade e da Independência; ela se convertia no principal mecanismo jurídico-político para limitar o poder do Estado, por meio da separação entre poder e direito, uma vez que o direito deixava de ser entendido como uma manifestação do poder para se converter na forma de limitá-lo. Os versos do Hino Constitucional Brasiliense o revelavam; e não por outra razão passariam a ser identificados como o Hino da Independência algum tempo depois.”<sup>42</sup>

Após a independência, a problemática em torno das relações entre liberdade e Constituição ganhou força; as duas pontas do embate passaram a ser, então, a monarquia brasileira e a Constituição. É por esse motivo que nos primeiros anos após 1822 surgiram alguns hinos versando a respeito da monarquia constitucional. Trataremos desses hinos mais adiante. Voltemos, por ora, aos hinos sobre a independência.

Na nossa seleção temos dois hinos compostos pouco tempo depois da proclamação. O primeiro, o *Hino oferecido a S. M. I.*<sup>43</sup>, foi composto em abril de 1823 por Silvestre Antunes

---

uma música. Por modéstia, por timidez, certamente por patriotismo, para não diminuir a auréola romântica de D. Pedro, o verdadeiro autor da letra do ‘Brava Gente Brasileira’ se deixou ficar quieto, indiferente à glória. Os anos se passaram e muita gente aceitou como sendo de Pedro I a letra do hino famoso [...]”. Ainda segundo este autor, foi somente em 1833, dois anos após a abdicação do imperador, que Evaristo da Veiga teria reivindicado a autoria da letra do hino. Cf. SOUZA, O. T. *Op. cit.*, pp. 35-36.

42

□ MATTOS, I. R. de. “Construtores e herdeiros: a trama dos interesses na construção da unidade política”. In: *Almanack Brasiliense*. IEB-USP, n. 1, maio de 2005, pp. 10-11.

43

□ DIMAS, M784.7/S-I-11.

Pereira da Serra, na época, cônego da Sé do Pará. Silvestre Antunes dirigira a última edição do periódico *O Paraense* (1823), que denunciava o domínio português no território do Pará inclusive após a independência, à qual esta província somente acabou aderindo formalmente em agosto de 1823<sup>44</sup>. Trata-se de uma obra simples, com uma melodia introdutória seguida por uma melodia estrófica, que se repete onze vezes acompanhando as variações da letra. É o único hino manuscrito deste grupo temático. O segundo hino não está datado, mas como foi publicado na *Mulher do Simplicio*, primeira revista feminina dirigida pelo já nosso conhecido Paula Brito, sabemos que foi impresso entre 1832 e 1846<sup>45</sup>. Trata-se do *Hino à Independência do Brasil e a S. M. I. o senhor D. Pedro 2<sup>o</sup>*<sup>46</sup> e foi encontrado na seção de Obras Raras da BN.

Nos textos escritos por Evaristo da Veiga, Silvestre Antunes e Paula Brito, todos datados da primeira metade do século XIX, Dom Pedro I, o “proclamador”, é cultuado como o único herói da independência. Entretanto, cabe fazer uma breve observação à respeito desse culto. Enders explicou como foi complicada a reabilitação da figura do primeiro imperador do Brasil após a sua apressada renúncia ao trono<sup>47</sup>. Foram necessárias algumas décadas e várias gerações de políticos para soerguer a sua imagem. Em 1854, relata esta autora, um grupo formado por membros do IHGB – entre eles Joaquim Norberto de Sousa Silva e Manoel de Araújo Porto Alegre – e políticos da capital, conseguiu aprovar uma moção para a construção de uma estátua equestre de D. Pedro I. Esse fato representou uma grande vitória para o

44

□ Alguns anos depois, Silvestre Antunes também teria se envolvido em episódios que acabaram deflagrando o movimento conhecido como cabanagem, que lutava pela independência da província paraense do Império do Brasil. Cf. VELOSO, M. do S. F. “A ferro e fogo: conflitos no primeiro século da imprensa paraense”. In: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba, PR, 4 a 7 de setembro de 2009, pp. 6-8.

45

□ De acordo com Gisele Gomes, deste periódico “[...] foram impressos ao todo quarenta e cinco exemplares e um suplemento entre os anos de 1832 e 1846. Nas quase duas décadas de atividades, a impressão de *A Mulher do Simplicio* ficou a cargo de três tipografias – Typografia de Thomas B. Hunt & CA, Typografia de Lessa & Pereira e Typografia Imparcial de Brito [...]. Cada exemplar tinha o custo de 80 réis e número de páginas variando entre 8 a mais de 30. Numerosas também foram as lojas incumbidas por sua venda: a do Tribuno e as dos senhores Baptista, Paula Brito, Pierre Blancher, Laemmert e Albino”. Cf. GOMES, G. A. *Entre o público e o privado: a construção do feminino no Brasil do oitocentos, 1827-1846*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora para a obtenção do título de Mestre em História. Juiz de Fora, 2009, p. 30.

46

□ BN, OR 88, 4, 10, n. 28.

47

□ ENDERS, A. “O Plutarco Brasileiro’: a produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 25, 2000, pp. 56-58.

movimento em pró da restauração da imagem do imperador. Entretanto, requereram-se ainda vários anos e um longo processo de legitimação para lograr a construção dessa estátua<sup>48</sup>.

O *Sete de Setembro*, último hino deste grupo temático, já pertence ao período de transição do regime monárquico para o republicano, uma vez que foi publicado na *Gazeta da Tarde* em 7 de setembro de 1888<sup>49</sup>. Possui dez longas e pomposas estrofes da autoria de Félix da Cunha, poeta, advogado e político gaúcho de tendências liberais. Conhecendo as inclinações do autor, pouco chama a atenção a ausência completa do nome de Pedro I ao longo de toda a letra do hino. Em contraposição, “os velhos soldados das lutas que deram vitórias às legiões liberais” e os “feitos heróicos dos mártires santos” (entenda-se Tiradentes) são apresentados como os responsáveis pela libertação do povo brasileiro. De acordo com José Murilo de Carvalho, “A luta entre a memória de Pedro I, promovida pelo governo, e a de Tiradentes, símbolo dos republicanos, tornou-se aos poucos emblemática da batalha entre Monarquia e República [...]”; e, depois da proclamação, da batalha entre correntes republicanas distintas<sup>50</sup>. A solução foi, de certo modo, conciliatória. Se Tiradentes acabou sendo escolhido como o herói, por excelência, da República, no panteão da independência, Pedro I continuou e continua ocupando o posto principal.

### 3. Monarquia constitucional

Alguns políticos que haviam apoiado a independência do Brasil, como José Bonifácio, por exemplo, defendiam que a monarquia constitucional era o único sistema capaz de conservar a união e a solidez do território imperial<sup>51</sup>. Além disso, como foi dito

---

48

□ A festa de inauguração da estátua equestre de Pedro I representou um grande espetáculo de legitimação. Enders conta que “[...] a praça da Constituição foi enfeitada com construções efêmeras e simbólicas. Um templo dórico coroado por uma alegoria da Religião *fazpendant* com um arco do triunfo. Um gigantesco quiosque abriga os 242 músicos e 653 componentes do coro que interpretam o Te Deum de Neukomm sob a batuta do maestro Francisco Manoel. Os hinos, as salvas de artilharia, as coroas de flores, os discursos e as luzes fazem desse dia um momento inesquecível [...]. A multidão é convidada a participar da festa decorando as casas e as ruas. Ela também é instruída pela distribuição de libretos e de panfletos que acabam de heroizar dom Pedro I, libertador e legislador dos dois mundos, e de difundir a versão oficial da Independência [...]”. Cf. ENDERS, A. *Op. cit.*, p. 57.

49

□ *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, sexta-feira, 7 de setembro de 1888.

50

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, pp. 60-61.

51

anteriormente, ao separar o poder do direito, a Constituição passava a representar o principal mecanismo jurídico-político para limitar o poder do Estado. Após longas e acirradas disputas entre radicais e conservadores, fechamento da Assembléia Constituinte, perseguição aos opositores e nova redação a portas fechadas, pouco mais de um ano após a Independência, em 25 de março de 1824, Dom Pedro I outorgava a primeira Constituição ao Brasil.

Pelo menos até o final do período regencial, o juramento do imperador à Constituição serviu à elite liberal como garantia de liberdade. Na seção de Obras Raras da BN encontramos dois hinos dedicados ao aniversário do juramento. Ambos são da autoria de Paula Brito. O *Hino ao dia 25 de março*<sup>52</sup> foi dedicado pelo autor “às senhoras brasileiras” e, por isso mesmo, publicado na revista *A mulher do Simplício*. Possui doze rimadas estrofes – nas quais a palavra *constituição* vem com todas as letras maiúsculas – sucedidas sempre pelo seguinte estribilho:

“Festejemos, Fluminenses,  
Este dia tão sagrado:  
Sustentar as leis e a pátria  
É dever do filho honrado”

Já o *Hino oferecido à mocidade brasileira, no dia 25 de Março de 1831*<sup>53</sup> homenageia o último aniversário do juramento celebrado por Pedro I, que aconteceu em meio à crise gerada com a “Noite das Garrafadas” e a várias manifestações críticas ao imperador. O autor mantém o mesmo estribilho do hino anterior, mas apresenta dez novas estrofes, nas quais continua insistindo no compromisso da monarquia com a Constituição, defendendo que “Homens livres não se curvam ao tirano despotismo” e ordenando o fim dessa “infame caterva que idolatra o despotismo”.

É nesse contexto que começam a ser ouvidas algumas vozes em favor da abdicação do imperador. Um exemplo dessa posição ficou estampado no *Hino de Pedro II*<sup>54</sup>, assinado

□ MATTOS, I. R. de. *Op. cit.*, p. 11.

52

□ BN, OR 84, 5, 16, n. 4.

53

□ BN, OR 88, 4, 11, n. 2.

54

por Saturnino de Souza e Oliveira. A peça, com oito estrofes e estribilho, escrita antes da abdicação de Pedro I, se refere ao “príncipe amável” cuja “candura, e inocência / um terno interesse inspira / na generosa Nação / que elevar-te à glória aspira”. Para a felicidade do autor do hino, não foi necessário esperar muito tempo para concretizar essa aspiração. No dia 7 de abril do mesmo ano de 1831 Pedro I renunciou ao governo brasileiro, abdicando em favor de seu filho, ainda menor de idade, o príncipe Pedro de Alcântara, futuro Dom Pedro II. O *Hino oferecido à briosa nação brasileira por ocasião do dia 7 de abril de 1831*<sup>55</sup> apresenta um texto curto, com seis estrofes e um estribilho, que destaca a diferença entre o Pedro “que hoje enfim dos deixa / esgotado astuto ardil, / o coração do Brasil / mais não pode escravizar”, e o “Pedro brasileiro / longe d’ele o despotismo, / o nosso patriotismo / ha de agora vegetar”. De acordo com os dados impressos ao final da obra, o texto fora escrito “pelo autor do Hino Constitucional, que se cantou a 25 de Março do Corrente ano [de 1831] na Vila do Pátio do Alferes.”. Esta menção faz referência, nada mais e nada menos, ao *Hino oferecido a mocidade brasileira, no dia 25 de Março de 1831* que acabamos de comentar e que, como vimos, é da autoria de Paula Brito.

Outro hino que ainda festeja a monarquia constitucional, mas neste caso dentro do contexto das revoltas separatistas que irromperam durante o período regencial, é o *Hino marcial*<sup>56</sup>, dedicado “aos bravos baianos, leais defensores do trono constitucional e da religião de nossos maiores”. Não conhecemos a sua autoria, mas sabemos que foi publicado no Rio de Janeiro em 1838. Sua letra, marcial como indica o título, se refere à revolta da sabinada e à necessidade de se castigar os “traidores, ímpios” separatistas que obraram contra o Império e seus valores. Por isso conclama os baianos às armas, para “requer[er] desagravo, custe embora a vida” e garantir o triunfo “do Império a união, o altar, o trono, a constituição”.

---

□ BN, OR 88, 4, 10, n. 33.

55

□ BN, OR 88, 5, 16, n. 3.

56

□ BN, OR PM, 3, 408.

#### 4. Ascensão, sagração e coroação de Dom Pedro II

Segundo Lilia Schwarcz, a antecipação da maioria de Pedro II transformou-se rapidamente de manobra política em caminho para a “salvação nacional”<sup>57</sup>. Em 1840 o Partido Liberal fundara o Clube da Maioridade, para dar plataforma política a esse projeto. Mas, de acordo com a historiadora, a essa altura os próprios políticos governistas acreditavam que o modelo eletivo das regências encontrava-se esgotado e começavam a pensar que o Império sairia fortificado com o golpe da maioria. Desse modo, acreditavam, poderiam ser mantidas a unidade e a continuidade políticas.

Embora nem liberais, nem conservadores se lembrassem de considerar a capacidade de liderança de um rapaz de catorze anos, o projeto foi levado adiante. Segundo Schwarcz, “Mais uma vez era o símbolo que se impunha à pessoa. Era a representação e o prestígio da instituição que deveriam ‘salvar a nação’”<sup>58</sup>. Essa mensagem fica mais do que evidente no *Hino à maioria de S. M. o I.*<sup>59</sup>, do liberal Paula Brito. Este texto também foi publicado n’*A Mulher do Simplício*, mais especificamente no número 64 da revista. Possui oito estrofes, todas terminadas com o verso “Triunfa a – Maioridade” e sucedidas pelo seguinte estribilho:

“Só Pedro e Constituição  
Ao Brasil podem salvar:  
Quem governa aos dezoito anos,  
Pode aos quinze governar”

Em 23 de julho de 1840 decretou-se a maioria do imperador. Passados exatamente um ano e um dia dessa data, em 24 de julho de 1841, encerravam-se os nove dias das festividades organizadas para o evento de sua sagração e coroação. Na Coleção Teresa Cristina Maria encontramos alguns hinos compostos especialmente para essa ocasião, mas não sabemos se foram efetivamente executados durante as festividades. O evento – ou

57

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, pp. 67-68.

58

□ *Ibidem*, p. 68.

59

□ BN, OR 99 A, 21, 6.

espetáculo, como prefere Schwarcz – foi planejado em seus mínimos detalhes, para “[...] ser mesmo ‘memorável’, no sentido de imprimir uma memória; fazer guardar, por meio do ritual, o novo início de uma história cívica e nacional”<sup>60</sup>. A importância e suntuosidade com a qual foi revestido este evento explicam o porque dos hinos compostos para esse fim apresentarem tamanha variedade e complexidade musical. Alguns, inclusive, possuem partes corais e orquestrais, como, por exemplo, o *Hino à coroação*<sup>61</sup>. Neste caso, o dado não surpreende, uma vez que a música deste hino fora composta por Francisco Manuel da Silva, o mesmo do *Hino Nacional*. Respeitável professor de música na corte, Francisco Manuel foi mestre da capela real, compositor da Imperial Câmara e, em 1841, sob o patrocínio do governo imperial, fundou o Conservatório de Música do Rio de Janeiro. O *Hino à coroação* foi composto para uma voz e orquestra, formada por 2 violinos, viola, flauta piccolo, oboé, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, trompete, 2 trombones, baixo, tímpano, bumbo e pratos. A estrutura é simples, com introdução e quatro estrofes seguidas de estribilho, em *Tempo di marcia*. O autor da letra é João José de Souza e Silva Rio, novelista e poeta, que divulgou diversas de suas obras através dos folhetins que ocupavam as páginas dos jornais da época.

Também pertencente à Coleção Teresa Cristina Maria, o *Hino à saagração e coroação de S. M. I. o Se.r D. Pedro II*<sup>62</sup> é outro exemplo de maior rebuscamento musical. Está escrito para voz solista, coro a três vozes iguais e piano. Os autores são Lourenço Lopes e Pecegueiro, que escreveu a letra, e Luigi Maria Vaccani. Este maestro chegara à Corte em 1831 e, de acordo com Ayres de Andrade, teria sido aluno de Mercadante<sup>63</sup>. Buscando a sonoridade do *bel canto* italiano, Vaccani imprimiu tintas virtuosísticas às linhas vocais deste hino. No final, depois do estribilho, a partitura traz a seguinte indicação: “Repita-se de um sinal a outro até acabar as 18 estrofes, e segue-se na palavra Fine.”. Sobre a música está escrita a letra da primeira estrofe e do estribilho, mas o texto das demais supostas dezessete

60

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 71.

61

□ DIMAS, MS/S-I-3.

62

□ DIMAS, MS/V-V-1.

63

□ ANDRADE, A. de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 244.

estrofes não consta no documento. Na letra, o destaque, mais uma vez, é dado à “liberal Constituição” com a qual “reina Pedro no coração” de todos os brasileiros.

De acordo com Schwarcz, ainda que Pedro II fosse assumir o trono como um monarca constitucional, o governo regencial julgou necessária a sacralização do ato da coroação, como uma forma de expor a grandiosidade da monarquia e criar uma tradição. É importante lembrar que foi durante o período dos monarcas absolutos europeus que acabaram de homogeneizar-se os rituais que envolvem a realeza, afirmando-se a sagração e a hereditariedade. A hereditariedade, explica esta autora, “[...] garantia a mística do corpo santo dos reis, oficializada pelo ritual de sagração, que dramatizava e dava visibilidade à sacralidade do monarca.”<sup>64</sup>. Ainda segundo Schwarcz, na corte...

“Sempre se dissera que d. Pedro deveria reinar como seu parente Luís Filipe de Orleans, que ao se aliar à burguesia e jurar a Constituição ficou conhecido como um monarca-cidadão. Mas a sagração estava mais para o modelo napoleônico, ou era antes uma recuperação dos mais requintados rituais das monarquias européias do que uma exaltação de ‘modernidade’.”<sup>65</sup>

A nomeação de *templo* dada à parte do edifício onde se instalaria Pedro II depois de coroado, remetendo à idéia de um culto religioso, é um bom exemplo das ações que constituíram esse processo de sacralização, destaca Schwarcz. As comemorações custaram uma fortuna aos cofres públicos, mas os custos eram justificados “[...] pela própria natureza dos estados monárquicos: a suntuosidade do ritual é um elemento básico para sua manutenção e impregna a cultura local”<sup>66</sup>.

O próximo hino composto para a coroação de Pedro II tem autoria do italiano Joseph Fachinetti<sup>67</sup>. Como a maioria dos hinos deste grupo temático, possui estrutura simples, com

64

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 29.

65

□ *Ibidem*, p. 73.

66

□ *Ibidem*, p. 78.

67

□ Fachinetti mereceu um longo estudo realizado pelo famoso musicólogo Jaime Diniz. Cf. DINIZ, J. *Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.



introdução e doze estrofes seguidas de estribilho. Fachinetti chegara ao Recife em 1839 oferecendo-se como mestre de contraponto e canto. Além disso, era compositor e regente de orquestra e flertava com a poesia. O *Novo hino à feliz coroação de Sua Majestade o Senhor D. Pedro Segundo*<sup>68</sup>, escrito para voz solista, coro a duas vozes e piano, teria sido composto, segundo os dados da portada da obra, para o próprio 18 de julho de 1841, dia da coroação. Entretanto, não foi esta a única vez que Fachinetti prestou homenagens ao imperador. No dia 2 de dezembro de 1858, o italiano publicou em sua língua natal, no “a pedidos” do *Diário de Pernambuco*, um soneto em homenagem ao aniversário de Pedro II, sob o título: “Nel fastissimo giorno 2 dicembre 1858 a felice natalizio del molto alto e molto potente signor Dom Pietro Secondo Imperatore Costituzionale e Defensore Perpetuo Del Brasile”.<sup>69</sup>

O último hino dedicado à coroação que encontramos na Coleção Teresa Cristina Maria é o *Hino F. O. D. a S. M. I e C. o Senhor D. Pedro 2º*<sup>70</sup>. Foi composto em homenagem ao dia 23 de julho de 1841, primeiro aniversário da antecipação da maioridade de Pedro II e o dia em que, como nos informa a portada desta obra, na Catedral da Bahia “solenizou-se o majestoso ato de Sua Coroação e Sagração”. A letra foi escrita por Paulo José de Mello e Azevedo Brito, na época, presidente da mesma província, e a música, posta para voz solista, coro a duas vozes e orquestra (2 violinos, violoncelo, contrabaixo, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 trompetes, tímpano e bumbo), é da autoria de Domingos da Rocha Mussurunga, professor de música no Liceu Provincial da Bahia, e figura proeminente entre os compositores brasileiros da primeira metade do século XIX.

Se, por um lado, Mussurunga, entrava para a memória da música brasileira graças às suas composições sacras, por outro, João Francisco Leal, autor do último hino deste grupo – intitulado *Deus! Salve a Pedro!...*<sup>71</sup> – ficava conhecido, na corte, como um aplicado compositor de modinhas. Pesquisas recentes revelaram que Leal era um tenor de origem

68

□ DIMAS, MS/F-IV-h/A-VII-VIII.

69

□ SILVA, J. A. S. da. *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006, p. 181.

70

□ DIMAS, MS/M-XIV-h/A-VII-VIII.

71

□ DIMAS, IMPERIO/L-I-33 [24].

portuguesa que viveu no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, como atesta a sua “Coleção de Modinhas de Bom Gosto”, publicada em 1830 e preservada no acervo da Biblioteca Nacional<sup>72</sup>. Embora não conheçamos a data de composição de seu hino, sabemos que ele foi impresso no Rio de Janeiro e que sua letra o situa dentro da temática da coroação de Pedro II. Está escrito para uma voz e piano e tem estrutura formada por uma introdução, quatro vezes o estribilho seguido por uma estrofe (neste caso há uma inversão, o estribilho vem antes da estrofe) e, para terminar, mais uma vez o estribilho seguido do final. O texto é uma espécie de oração, na qual se suplica pela salvação do imperador e pela sua imortalidade, e se pede a Deus que “Ihe conceda raro talento” para manter-se firme no trono. Não sabemos se as preces de Leal ajudaram a firmar a estabilidade da monarquia brasileira, mas as comemorações realizadas por ocasião da sagração e coroação de Pedro II com certeza foram decisivas, pois “[...] representaram um momento central para a afirmação de um passado real, uma tradição imperial que até parecia consolidada e próspera [...]”<sup>73</sup>. Após a realização do evento, tinha-se a impressão de que todas as dificuldades políticas atravessadas no período regencial haviam sido soterradas pela imponência do ritual.

## 5. Guerra do Paraguai

Vários autores consideram a Guerra do Paraguai como o momento auge do Império em termos de popularidade. O envolvimento pessoal do monarca no conflito rendeu um traço guerreiro a sua imagem, que até o momento estava associada somente à cultura e às artes, e conferiu-lhe a alcunha de “voluntário número um”. No acervo da DIMAS temos vários hinos consagrados ao tema da guerra, especialmente dentro da coleção Império. *O primeiro voluntário da pátria*<sup>74</sup>, dedicado a Pedro II, foi publicado em 1865, e o produto de sua venda

---

72

□ Informação disponível em: [http://2009.campinas.sp.gov.br/noticias/?not\\_id=1&sec\\_id=&link\\_rss=http://2009.campinas.sp.gov.br/admin/ler\\_noticia.php?not\\_id=12987](http://2009.campinas.sp.gov.br/noticias/?not_id=1&sec_id=&link_rss=http://2009.campinas.sp.gov.br/admin/ler_noticia.php?not_id=12987). Acessado em: 28/05/2010. Conferir também ALFERES, S. A. *“Coleção de Modinhas de Bom Gosto” de João Francisco Leal: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical*. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Música. Campinas, 2008.

73

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 84.

74

□ DIMAS, IMPERIO/M-II-28.

oferecido ao “Asilo dos Inválidos da Pátria”<sup>75</sup>. O caridoso autor do hino é J. A. A. Albernaz, compositor desconhecido, a respeito do qual não encontramos qualquer referência na literatura. A peça foi escrita para voz solista, coro uníssono e piano, e possui apenas duas estrofes e estribilho. A estrutura é invertida, com o estribilho seguido de cada uma das estrofes, emoldurada com introdução e final. No primeiro compasso, a partitura traz indicações da execução da *chamada* para o início da música com “corneta pistão”, instrumento freqüentemente afinado em si bemol, fato que acabou definindo a tonalidade da peça (si bemol maior)<sup>76</sup>.

Também em homenagem aos “voluntários”, temos o hino *Os voluntários cachoeiranos*<sup>77</sup>, “oferecido ao heróico e distinto batalhão de cachoeiranos voluntários da pátria por ocasião da sua partida para a margem do Prata”<sup>78</sup>. Este batalhão embarcou em 10 de março de 1865 com destino à capital da Bahia e, em seguida, para o Rio de Janeiro, onde se uniria às demais tropas rumo à fronteira sul do Império<sup>79</sup>. Os autores do hino, ambos naturais da cidade de Cachoeira, são Aristides Augusto Milton (letra) e José de Souza Aragão (música). O primeiro, político de carteirinha, formou-se em direito no Recife e filiou-se ao Partido Conservador, ficando conhecido pela sua atuação na imprensa baiana e pernambucana. O segundo foi violonista, professor de piano, regente e modinheiro famoso, deixando composta uma coleção de pelo menos cem modinhas<sup>80</sup>.

75

□ Dados retirados da portada da obra.

76

□ Na nossa seleção de hinos (e nos hinários, em geral), as tonalidades de fá maior e si bemol maior são as mais utilizadas. Isso se deve ao fato de que a maioria destas obras, apesar de sua apresentação em versões para piano e voz, foi idealizada para execução com banda marcial, conjunto onde são encontrados diversos instrumentos afinados em si bemol.

77

□ DIMAS, IMPERIO/DG-I-18.

78

□ Dado retirado da portada da obra.

79

□ FONSECA, A. C. N. de O. Aspectos do desenvolvimento regional no recôncavo sul baiano: o caso do Município de Cachoeira – Bahia – Brasil. Tese apresentada ao Departamento de Geografia Física e Análise Geográfica Regional da Universidade de Barcelona para a obtenção do título de Doutora em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Regional. Barcelona/Espanha, 2006, p. 227.

80

□ Em relação a este músico, Manuel Veiga explica que devido a um erro de interpretação das fontes históricas, a Enciclopédia da Música Brasileira publicou dois verbetes, um para José de Souza Aragão pai e outro

Como “rei guerreiro”, Pedro II alcançou uma popularidade anteriormente desconhecida. A sua partida para Uruguaiana, pouco depois de receber a notícia da investida de Solano López sobre o Rio Grande do Sul, em meados de 1865, foi recebida com grande surpresa por todos, uma vez que sua postura civil e antipatia pelos militares eram bastante conhecidas. Apesar da iniciativa, ao que tudo indica, o imperador não possuía, de fato, grande aptidão para tornar-se um chefe marcial. Mas a partir desse momento, o elemento guerreiro passava a fazer parte de sua imagem oficial, inclusive porque, enquanto durou o conflito, Pedro II fora retratado sempre em trajes militares<sup>81</sup>.

O Tratado Secreto da Tríplice Aliança – no qual ficava estabelecido que a paz somente seria negociada após a deposição de López, e que o agressor, o Paraguai, deveria arcar com os gastos e prejuízos decorrentes da guerra – foi selado em Buenos Aires no dia 1º de maio de 1865<sup>82</sup>. Os aliados esperavam que após a submissão das tropas paraguaias em Uruguaiana, em setembro do mesmo ano, a guerra não demorasse a chegar a seu fim. O *Hino de júbilo da população fluminense*<sup>83</sup> celebra a volta de Pedro II da campanha do Paraguai justamente após a rendição de Uruguaiana, e foi publicado no mesmo ano de 1865. Trata-se de um hino longuíssimo, com vinte estrofes que devem ser cantadas por “alguns”, seguidas do estribilho, cantado pelo coro. Esta obra encontra-se na seção de livros da Biblioteca Nacional e não possui música. O autor, Luiz Vicente De-Simoni, poeta italiano radicado no Brasil<sup>84</sup>, aponta Pedro II – já tendo como aliados os líderes da Argentina (Mitre) e do Uruguai (Flores) – como o grande herói da guerra. Para livrar Uruguaiana, de acordo com a letra do hino, o

para José de Souza Aragão filho, mas que na verdade só existiu um José de Souza Aragão, “considerado o mais fértil dos trovadores baianos da segunda metade do séc. XIX.” Cf. VEIGA, M. “Dicionários musicais brasileiros e a perplexidade das províncias”. In: *Claves*, n. 2, novembro de 2006, p. 21.

81

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 300.

82

□ *Ibidem*, p. 303.

83

□ BN, I-389, 1, 30, n. 4.

84

□ Segundo Heise, De-Simoni foi um dos pioneiros da tradução no Brasil. De acordo com este autor, “A primeira tradução de Dante em língua portuguesa surge no Ramalhete poético do parnaso italiano, obra de Luiz Vicente De Simoni, em 1843. Este livro, dedicado ao consórcio de Dom Pedro II com a princesa italiana Teresa Cristina, contém vinte e cinco poemas italianos e traz também importantes reflexões sobre tradução no prefácio [...]”. Cf. HEISE, P. F. A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente de Simoni. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP para a obtenção do título de Mestre em Língua e Literatura Italiana. São Paulo, 2007, p. 7.

imperador teve que deixar “a esposa tão querida” e “as filhas adoradas, saudosas, contristadas”, e “Ao lado dos guerreiros / Como outros brasileiros / Expôs-se e se arriscou”. E assim, glorificando o novo herói guerreiro do Brasil e festejando o seu retorno, canta o estribilho:

“Eia pois, vitoriemos  
Do Brasil o Defensor;  
Exultemos, exultemos  
Demos graças ao SENHOR,  
Que entre nós de novo o vemos  
E o saudamos com amor  
Viva PEDRO, sim, brademos;  
Viva o nosso IMPERADOR”<sup>85</sup>

Mas os aliados estavam enganados. López continuou resistindo, e o Império ficava cada vez mais desprovido do auxílio de forças amigas. De acordo com Schwarcz é a partir desse momento que a guerra começa a se tornar impopular no país e surgem as primeiras divergências internas no Exército<sup>86</sup>. Para solucionar o problema, o governo imperial indica um novo nome para substituir Tamandaré no comando das operações. Sob a direção de Caxias, que chegou ao Paraguai em novembro de 1866, iniciou-se uma nova fase na guerra. As baixas eram numerosas e os voluntários começavam a escassear, o que levou o governo à imposição do recrutamento obrigatório. Essa disposição acabou inundando as tropas de negros escravos que eram alforriados com a condição de apresentar-se como “voluntários”<sup>87</sup>. Com o novo Exército, a guerra foi levada adiante por mais alguns anos. Em 1868 grandes vitórias ficaram associadas às ações de Caxias, como as Itororó e Humaitá, e em 1869 a capital paraguaia foi tomada pelas tropas brasileiras sob seu comando. Pouco tempo depois, Caxias,

---

85

□ As maiúsculas são do original.

86

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 305.

87

□ *Ibidem*, p. 306.

que já não acreditava mais na necessidade de se prosseguir com a guerra, se retirava do conflito contra a vontade do Imperador.

O *Hino triunfal à glória militar do Brasil*<sup>88</sup> foi publicado no mesmo ano de 1869, provavelmente após o retorno de Caxias à corte. A partitura traz somente o nome do poeta José Albano Cordeiro Junior, autor da letra. A música, para voz solista, coro a duas vozes e piano – com indicações para a execução com clarins e tambores – permanece de autoria anônima. Para afastar qualquer sombra de dúvida, na portada se esclarece que a “glória militar do Brasil” é o então Marquês de Caxias, futuro duque. E já na primeira estrofe, aclama-se o novo herói: “Às vitórias brasílicas cantemos / Em que louros, Caxias ganhou / D’eco em eco levemos os cantos / Ao Senhor que um herói nos legou”.

De acordo com Schwarcz,

“Na chegada do general [à corte] faltaram festas, foguetes e o próprio imperador. D. Pedro II não viria receber Caxias no cais, mas, paradoxalmente, conferiu-lhe o Grão-Colar da Ordem de D. Pedro I – honraria que desde o início do Império nenhum outro brasileiro havia recebido – e o título de duque: o mais alto grau nobiliárquico do Império, o único duque que o Brasil conheceu. Discordâncias postas de lado, essa era sem dúvida uma maneira de enfatizar, naquele contexto de oposição, a importância daqueles que lideravam a guerra no Paraguai.”<sup>89</sup>

Embora o espírito de liderança de Caxias fosse incontestável, e também por isso fora a personagem que mereceu maior destaque na construção da memória do conflito, existiram outras figuras que ajudaram a fazer as vitórias do Exército e da Armada brasileiros contra as tropas paraguaias. No *Hino do triunfo*<sup>90</sup>, publicado em 1868, por exemplo, vários heróis e mártires são homenageados. Na portada, estampados os vivas:

---

88

□ DIMAS, IMPERIO/M-II-42.

89

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 310.

90

□ DIMAS, IMPERIO/DG-I-74.

“Viva a nação brasileira! Viva a sua majestade o Imperador! Viva a família imperial! Viva o exército e armada! Vivam os príncipes os senhores Conde d’Eu e Duque de Saxe! Vivam as nações aliadas! Viva o nobre Marquez de Caxias! Viva o Bravo Visconde de Herval! Viva o Visconde de Inhaúma!”

O hino está dedicado à memória dos “mártires” Frederico Carneiro de Campos, Barão do Triunfo, Fernando Machado, Dias da Motta, “outros” mortos em batalha e aos “inválidos da pátria”. Os autores são Antonio José Nunes Garcia<sup>91</sup> (letra) e Martiniano Nunes Pereira (música). Existem registros de que em 1873 Martiniano era músico da Catedral e da Capela Imperial do Rio de Janeiro<sup>92</sup>, mas não sabemos que cargo ocupava em 1868. A música do hino é simples, para voz solista, coro uníssono e piano, sem indicações de andamento ou dinâmica. A letra, em oposição ao texto da portada, não traz o nome de nenhum herói específico, deixando clara a sua homenagem a todos, e dizendo que as armas empunhadas no Paraguai deram, aos brasileiros, “mártires valorosos e glórias cheias de heroísmo” (estribilho).

Depois de Caxias, coube ao conde D’Eu, nomeado expressamente pelo próprio imperador, o comando das tropas no Paraguai. Pedro II queria a todo custo a cabeça de Solano López e o príncipe-consorte teve que se transformar em uma espécie de capitão-do-mato para caçar o líder inimigo<sup>93</sup>. O conde cumpriu a sua missão, encurralando e matando López no dia 1º de março de 1870, em Cerro Corá. Desse modo, a Guerra do Paraguai acabou ganhando um novo herói, que também mereceu cantos e hinos de glória.

O *Hino de vitória para festejar os triunfos das armas brasileiras alcançadas no Paraguai*<sup>94</sup>, com letra do escritor e jornalista Augusto Emilio Zaluar, festeja a liberdade e o valor dos brasileiros e destaca, no estribilho, os vivas ao Imperador, ao Conde d’Eu e aos

---

91

□ Em seu *Diccionario*, Innocencio Francisco da Silva nos informa que Antonio José era natural do Rio de Janeiro e filho do conhecido compositor José Maurício Nunes Garcia, mas não lhe imputa qualquer relevância como músico ou poeta. Cf. SILVA, I. F. da. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1867, t. 8, p. 206.

92

□ Cf. CASTAGNA, P. “Documentação musical catedralícia na Coleção Eclesiástica do Arquivo Nacional (Rio de Janeiro – RJ)”. In: *Rotunda*. Campinas, n. 3, outubro de 2004, pp. 49-74.

93

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 311.

94

□ DIMAS, IMPERIO/DG-I-27.

Bravos da Pátria. Dedicado “à nação brasileira”, este hino, segundo consta em seu cabeçalho, teve sua música “expressamente composta, por ordem superior, para ser executada pelos alunos e alunas do Imperial Conservatório de Música, podendo também concorrer o povo desta Corte a tão solene ato de patriotismo”. A música, com estrutura tradicional, formada por introdução, quatro estrofes com repetição seguidas de estribilho e final é da autoria de Arcangelo Fiorito<sup>95</sup>. A obra está escrita para voz solista, coro a quatro vozes e piano – embora em alguns trechos traga indicações de execução com trompete – em “Tempo de Marcha ordinaria”. O compositor permite que hajam tantos solistas quanto estrofes, indicando que a única condição dessas vozes é o perfeito alcance das notas altas. A partitura traz algumas notas de programa; por exemplo, a indicação impressa no início da introdução – “Esta pequena introdução é a expressão de coragem, intrepidez e heroísmo dos guerreiros brasileiros, hoje gloriosos pela vitória alcançada sobre o inimigo” – e antes do final – “Este instrumental exprime a volta do exército brasileiro para o Brasil, e glorioso da luta alcançada sobre o inimigo”. Depois da peça, o documento ainda traz uma nota bastante curiosa, que diz:

“Em comemoração da glória que teve o Brasil sobre o Paraguai, este hino é próprio para cantar-se em complemento de qualquer festança, ou nos teatros ou nas reuniões particulares em qualquer época. Há este hino para canto e banda militar, ou banda só, podendo-se marchar; como também para orquestra. Quem precisar dele dirija-se ao autor, recados no Imperial Conservatório de Música desta Corte.”

O mais interessante desta nota é a identificação do hino como um produto vendável, que pode adequar-se às mais diferentes situações sociais e a vários efetivos instrumentais de acordo com a necessidade do comprador. Além disso, aponta para o espaço privado, no caso os salões particulares, como lugar válido para a execução de hinos patrióticos e, inclusive, hinos marciais.

---

95

□ Este compositor, segundo nos informa o próprio cabeçalho da obra, era “[...] cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa, diretor e compositor de música da Imperial Câmara e Capela, professor de aperfeiçoamento de canto; inspetor das aulas, e diretor dos concertos, do Imperial Conservatório de Música desta corte; ex-mestre cantante da Real Capela e Câmara de S. M. o finado rei de Nápoles, e de SS. AA. o S.r Conde e S.ra Condessa d’Áquila; ex-mestre diretor do Teatro Lírico; e membro honorário das Academias das Belas Artes do Rio de Janeiro e de Nápoles.”



Estes hinos, portanto, podiam ser cantados em diferentes lugares e situações, nos salões, nos teatros, marchando, com banda, orquestra, coro etc. Pois bem; o cabeçalho do *Hino de guerra: vitória ou morte!*<sup>96</sup> nos informa que este fora cantado no Teatro Lírico pela “Sig.ra Alba e toda a companhia [de ópera] italiana”<sup>97</sup>. A música está escrita para voz solista, coro uníssono e piano, com indicações para a execução com trombetas. Assim como o hino anterior, possui estrutura tradicional, com introdução, oito estrofes seguidas de estribilho e final. Nascido em Portugal, Raphael Coelho Machado, autor da música do hino, fora compositor famoso, professor, editor de música e autor de um dos mais antigos dicionários musicais publicados no Brasil<sup>98</sup>. A letra, de autoria de Jorge H. Cussen, é indiscutivelmente marcial, incitando, determinada, ao ataque: “aos brasileiros, vitória ou morte!”.

Outro hino em homenagem ao último comandante das tropas brasileiras no Paraguai é o *Hino de S. A. o Senhor Conde d’Eu*<sup>99</sup>, composto por Franklin Doria e Arthur Napoleão, dois autores que dispensam apresentações, e publicado dentro da coleção de hinos para piano da casa Narciso, Arthur Napoleão & Ca. Tem estrutura singular, com introdução, quatro estrofes seguidas do estribilho com repetição e final, sendo que as estrofes 1 e 3 tem a mesma música, mas diferente da música das estrofes 2 e 4, que também é a mesma. A única referência direta ao herói homenageado está no título do hino, pois a letra, recheada de adjetivos, não cita nenhum nome. Na primeira estrofe, entretanto, faz-se clara a menção ao conde: “Tu de Orleans descendente / Tu, bravo de Tetuão! / Colhe-te laurel virente / Da pátria na defesa.”<sup>100</sup>

96

□ DIMAS, IMPERIO/M-II-65.

97

□ A respeito desta “signora” e da companhia italiana que se apresentava no teatro lírico nessa época, temos a divertida opinião expressa na crônica machadiana. Segundo Machado, em texto publicado em 1864, “O mundo elegante pode ir dos salões do *Club* às reuniões particulares, daí ao teatro lírico, onde uma companhia tanto ou quanto regular executa três vezes por semana as obras dos mestres da arte. Aplaudirá aí a voz agradável e a arte mímica de Isabel Alba, cujo talento, sem pretender arcar com as altas capacidades líricas, sabe conquistar um aplauso simpático e justo”. Cf. ASSIS, M. de. “Ao acaso (Crônicas da Semana)”. In: *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 20 de junho de 1864.

98

□ MACHADO, R. C. *Dicionário musical*. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Brito e Braga, 1855, 2ª ed.

99

□ DIMAS, IMPERIO/N-VII-50.

100

O hino *A aliança triunfante ou Queda do Tirano Lopez*<sup>101</sup> relata o desfecho do conflito, que encerrou-se com a morte de López em Cerro Corá. Esta obra também traz indicações de peça programática. É possível, de fato, imaginar várias cenas da guerra ao ler as expressões “descobrir o inimigo”, “movimento da tropa”, “formar companhias”, “toque de batalhão”, “armar baionetas”, “calar baionetas”, “avançar”, “marche-marche”, “rende-se Uruguaiana” etc. Em nome dos itaboraienses, Antonio Ignácio de Mesquita, autor da música, dedica a peça a Dom Pedro II. Graças aos dados da portada, sabemos que o compositor era “natural de Itaboraí, professor público catedrático da corte, ex-discípulo de harmonia e composição musical do maestro Gianini [e] professor particular de música”. A formação instrumental do hino, para voz solista, coro a quatro vozes e piano, é completada pela indicação de execução com o som de caixas e clarim. A letra, com estribilho e cinco longas estrofes nas quais se descrevem os lugares (margens do Riachuelo, em frente de Uruguaiana), os aliados (Flores, Mitre) e os heróis (o Imperador, os voluntários), é do Padre José Correia Dias de Moura.

Como dissemos anteriormente, o conflito no Paraguai é considerado por muitos autores como o momento auge da popularidade do Império. Paradoxalmente, grande parte da historiografia dedicada ao assunto, também admite que a guerra representou o início do declínio do reinado de Pedro II. Os argumentos são bastante consensuais. Em primeiro lugar, estes autores explicam que a guerra teria sido longa demais, muito mais longa do que se esperava, e que se o apoio à decisão pelo início do conflito fora realmente amplo, as resoluções pelo seu prolongamento e pela necessidade de continuar a guerra até a deposição de Solano López, não representavam consenso nem entre os próprios comandantes militares. Segundo relatos, na falta de homens para a luta, as últimas tropas enviadas por López estavam formadas por adolescentes e crianças, e a divulgação do desenlace do combate deixou o Brasil numa posição vexatória. “O resultado para o Paraguai não foi apenas a deposição de seu dirigente, cuja atitude e comportamento nunca foram consensuais, mas a destruição do Estado Nacional”, explica Schwarcz<sup>102</sup>. Sob essas circunstâncias, a base de sustentação do governo

---

□ Como se sabe, o nome completo do Conde d’Eu era Luís Filipe Maria Fernando Gastão d’Orleans e, entre outros títulos, possuía o de príncipe de Orleans.

101

□ DIMAS, IMPERIO/M-II-40.

102

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 312.

imperial vira-se ligeiramente abalada. Em segundo lugar, e mais importante no que diz respeito à posterior queda da monarquia, os historiadores chamam a atenção para outra consequência da guerra: o fortalecimento do Exército. Este surgia agora como instituição, como uma entidade autônoma. Os seus elementos mais representativos, que até o momento se encontravam distribuídos entre os partidos políticos dominantes, começaram a discutir as questões “como homens do exército e não como homens de partido”<sup>103</sup>. Segundo Emília Viotti,

“Desde a guerra do Paraguai, setores do exército se indispuseram com o sistema monárquico. Convencidos de que os políticos civis eram corruptos, entenderam que cabia aos militares uma missão regeneradora, de salvação nacional. Nada mais natural, pois, do que a aliança entre estes setores militares e os republicanos, aliança que culminou na derrubada da Monarquia.”<sup>104</sup>

O último hino a respeito da Guerra do Paraguai que encontramos no acervo da BN é o *Cântico de vitória*<sup>105</sup>, com letra de João Ferreira da Cruz e música de João de Deus Souza Braga. Está dedicado “aos bravos do exército e armada brasileira”. A tonalidade é si bemol maior, como a da maioria dos hinos estudados. Esta obra também foi publicada em forma de poema sob o título “Já soou a trombeta guerreira”, em 17 de outubro de 1868, no jornal riograndense *Echo do Sul*<sup>106</sup>. É o único hino que se refere particularmente ao massacre resultante da guerra. Diz a última estrofe:

“Terminou a terrível matança  
Que de corpos a terra alastrou  
Nossas hostes bradaram: vingança!

---

103

□ SODRÉ, N. W. *Formação da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1944, pp. 310-312.

104

□ COSTA, E. V. da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Grijalbo, 1977, p. 16.

105

□ DIMAS, IMPERIO/M-II-41.

106

□ Disponível em: <http://www.dla.furg.br/ecodosul/corppoem.htm>. Acessado em: 29/05/2010.

### Triunfante o Brasil se elevou”

Embora de maneira discreta, o Imperador aparece como “protetor do Brasil” em duas estrofes deste hino: nos versos “dos soldados de Pedro a bandeira / lá tremula por entre metralhas” e “nobre filho de Pedro Primeiro / dos escravos quebrou as correntes”. Ressalvas à parte, pode até ser que o monarca saísse da guerra fragilizado, como apontou a historiografia, mas o título de “primeiro voluntário da pátria” seria seu para sempre.

O conjunto de obras sobre a Guerra do Paraguai representa o maior grupo temático formado por hinos compostos sob o regime imperial. Enders destaca que este conflito fornecera “[...] batalhões de glórias militares, de mortes prematuras e trágicas, de mártires para a pátria e para o imperador que convinha homenagear”<sup>107</sup>. Por esse motivo, o Estado fez diversas encomendas com o objetivo de fixar na memória oficial desse conflito os grandes feitos do Exército e da Marinha imperiais e de alguns de seus comandantes. Na Exposição Geral de 1872 da Academia de Belas Artes, por exemplo, continua esta autora, se defrontam duas versões diferentes a respeito da guerra. Na tela *A Batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo, são evocados a bravura do conde d’Eu, a dedicação do soldado brasileiro na figura do capitão Almeida Castro, e o momento em que se torna decisiva a vitória do Exército brasileiro. Já na pintura *Combate naval de Riachuelo*, de Vítor Meireles, o homenageado é o almirante Barroso, que “imponente sobre o passadiço do imortal *Amazonas* brada – Viva o Imperador e a Nação brasileira!”<sup>108</sup>. Em ambos os casos, aponta Enders, a representação fica por conta da celebração da união entre a família imperial e a pátria.

## 6. Viagens do Imperador

De acordo com Schwarcz, as viagens do imperador dentro e fora do Brasil serviam, mesmo que simbolicamente, para demarcar as fronteiras do Império e ampliar a recepção da

---

107

□ ENDERS, A. *Op. cit.*, p. 58.

108

□ Catálogo das obras expostas no Palácio da Academia Imperial de Belas Artes. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1872, p. 29; *apud* ENDERS, A., *Op. cit.*, p. 58.

imagem do monarca dentro e fora do país<sup>109</sup>. A primeira viagem do imperador ao exterior se dera em meio a um ambiente bastante conturbado. No plano externo, a historiadora destaca a proclamação da Terceira República na França, evidenciando a fragilização da realeza. No interno, salienta o crescimento do movimento abolicionista, que associava, em parte, a persistência da mão-de-obra escrava à manutenção do sistema monárquico.

Mesmo diante desses problemas, em 1871, o monarca parte em sua primeira viagem para fora do país, rumo à Europa e ao Oriente Médio. Na primeira parada, na cidade de Lisboa, ocorre um pequeno incidente que teria ajudado a definir a imagem de Pedro II no exterior. Segundo Schwarcz, “obrigado a permanecer no lazareto durante dez dias, por causa das epidemias reinantes, ele [D. Pedro] teria recusado um serviço diferenciado, afirmando que realizava uma viagem não oficial, como cidadão”<sup>110</sup>. Embora vários autores tivessem chamado a atenção para as atitudes contraditórias do Imperador, que ora negava, ora afirmava a sua realeza quando se encontrava no exterior, o qualificativo de “monarca-cidadão” acabou se fixando na memória da imagem do imperador em viagem. As letras dos hinos a respeito das viagens de Pedro II que encontramos no acervo da BN não escapam a essa fórmula.

Temos, por exemplo, *Regresso à Pátria*<sup>111</sup>, um “hino festival” com letra e música da autoria de Luís Cândido Furtado Coelho<sup>112</sup>, publicado no Rio de Janeiro em 1872, ano de regresso do imperador ao Brasil. Trata-se de uma peça para duas vozes solistas, coro a duas vozes e piano, em tonalidade de dó maior e andamento “Maestoso”. Na capa traz a dedicatória autógrafa do autor: “A sua Majestade O Imperador D. Pedro. Em testemunho de afeto e admiração. Off.e L. C. Furt.o Coelho”. A composição tem estrutura simples, com introdução, estrofe e estribilho, com repetição *da capo* e, para concluir, uma longa coda. Na

---

109

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 357.

110

□ *Ibidem*, p. 362.

111

□ DIMAS, IMPERIO/DG-I-28.

112

□ Português de nascimento, Furtado Coelho foi ator, autor de peças teatrais, compositor e empresário, além de ter sido responsável pela construção dos teatros S. Luís e Lucinda, ambos no Rio de Janeiro. Cf. NEVES, L. de O. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária. Campinas, 2006, p. 47.

letra, as boas vindas ao Imperador, “cidadão, modesto e nobre”, “rei, sábio e profundo”, que em sua viagem serviu de “exemplo a outros povos” e “modelo ao velho mundo”.

A segunda viagem, iniciada em maio de 1876, tinha como primeira parada a Exposição Universal da Filadélfia, no aniversário do centenário da independência dos Estados Unidos. Planejada com o mesmo cuidado que a primeira, desta vez, a viagem incluía passagens pelos Estados Unidos, Canadá, parte da Ásia, da África e da Europa e, para terminar, seis semanas em Paris<sup>113</sup>. Nesta excursão, o imperador continuaria exercendo sua vocação de “monarca-cidadão”.

O *Inno festivo*<sup>114</sup>, de Massimiliano di Baligand, foi composto em 1877, para festejar o retorno do imperador à Baviera durante esta segunda viagem. Está escrito para grande formação, com coro a quatro vozes e orquestra completa (violinos, viola, violoncelo, contrabaixo, flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas, trompetes, trombone e tímpano). A letra, redigida em italiano, faz referência à sabedoria do monarca e aos caminhos que este percorreria em terras d’além mar. O suporte do documento também é bastante interessante, apresentando uma capa impressa, toda adornada, e todas as demais folhas manuscritas em papel de algodão com pautas impressas.

Com a mesma estrutura “metade impresso/metade manuscrito”, e também em italiano, é o *Inno in omaggio delle Loro Maestà L’Imperatore e L’imperatrice del Brasile*<sup>115</sup>. Esta peça foi composta por Francesco Labruna em comemoração à passagem do imperador e da imperatriz por Constantinopla, e apresentada em sua presença no dia sete de outubro de 1876<sup>116</sup>. A versão que encontramos na coleção Teresa Cristina Maria corresponde a uma redução para duas vozes solistas, coro a três vozes e piano, copiada por Gennaro Mazzaza. Possui estrutura complicada, com introdução, cinco estrofes alternadas com dois diferentes estribilhos e final. A música da primeira e da segunda estrofes, bem como a do estribilho que as circunscreve é a mesma, assim como a música da terceira e da quarta estrofes e a do

---

113

□ SCHWARCZ, L. M. *Op. cit.*, p. 373.

114

□ DIMAS, MS/B-XI-1.

115

□ DIMAS, MS/L-X-1.

116

□ Dados retirados da portada da obra.

segundo estribilho. A letra faz referências à visita do imperador ao oriente, ressaltando as belíssimas paisagens e os riquíssimos palácios e igrejas de arquitetura particular, visitados em Bizâncio. A quinta estrofe possui música original e, ao contrário de todas as demais, não vem seguida pelo estribilho, o qual, embora possua duas versões musicais, mantém o mesmo texto em todas as repetições, sempre desejando vivas e glórias a “Don Pietro”, “augusto Signore” e monarca-cidadão do mundo.

## 7. Abolição

Durante todo o Segundo Reinado, a política imperial foi marcada pela contínua alternância entre liberais e conservadores no poder. Em 1878, os conservadores, que mantinham o poder desde a Guerra do Paraguai, foram finalmente substituídos pelos liberais, com o estabelecimento do Gabinete Sinimbú. Para festejar este fato, Antonio José Nunes Garcia escreveu a letra do *Hino consagrado ao triunfo dos liberais no Império do Brasil*<sup>117</sup>. No final do impresso, o hino traz a seguinte indicação: “Pode ser cantado com a música do Hino da Independência”. A letra de Nunes Garcia, que festeja o combate ao nepotismo e a “vitória da igualdade e da liberdade”, reergue o compositor do referido hino e herói da independência, Pedro I, “que do Brasil quebrou os ferros salvando o povo Brasileiro”.

Por esses anos, a campanha abolicionista, que no início dos anos 70 tinha arrefecido um pouco devido à assinatura, em 1871, da Lei Rio Branco, voltava às ruas. De um lado os moderados, liderados por Joaquim Nabuco, de outro os radicais, como Silva Jardim e Luís Gama, reacendiam na imprensa carioca as discussões a respeito da instituição consuetudinária. Depois que o Partido Conservador aderira ao movimento pelo fim da escravidão, em 1888, este se tornou um tema praticamente suprapartidário. Segundo Schwarcz, a princesa Isabel, na regência do trono, assinou a Lei Áurea para se “[...] antecipar ao inevitável, mesmo porque a abolição já se realizava à revelia dos governantes, por iniciativas particulares e dos próprios escravos [...]”<sup>118</sup>.

Após a oficialização da abolição, a monarquia e, em especial, a princesa, acabaram sendo revalorizadas. No próprio dia 13 de maio, lembra Schwarcz, o líder abolicionista José

---

117

□ BN, OR 84, 5, 12, n. 14b.

118

□ SCHWARCZ, L. M. *Ob. cit.*, p. 437.

do Patrocínio divulgou a imagem de “Isabel, a Redentora”. O *Hino da redenção*<sup>119</sup>, que encontramos na coleção Império, está escrito para uma voz e piano, e foi dedicado à Princesa Isabel pela Confederação Abolicionista. A data “13 de maio de 1888” vem estampada em seu cabeçalho, assim como o nome de seus autores: Luiz Murat (letra) e Abdon Milanez (música). Murat era poeta e foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, em 1897. Como jornalista, atuou ao lado de abolicionistas como José do Patrocínio e Raul Pompéia<sup>120</sup>. Milanez, por seu lado, não possuía formação musical tradicional, mas arriscou-se na composição de vários gêneros, entre eles operetas, músicas para teatro de revista, valsas, polcas, lundus, marchas e hinos, alcançando grande sucesso<sup>121</sup>. Para este hino, Milanez compôs uma melodia sem grande rebuscamento, provavelmente pensando na clareza da letra, que está dirigida, em segunda pessoa, “à Pátria” que finalmente se mostra livre, “com as algemas e os grilhões partidos”. Como diz a primeira estrofe:

“Pátria, és feliz! Os teus exploradores  
Vem-te surgir bela como uma aurora;  
Dize aos escravos que não há senhores,  
E ao mundo inteiro que estás livre agora.”

Também em homenagem à princesa Isabel é o *Hino da ‘Marselhesa’ ou A pátria livre*, publicado na *Gazeta da Tarde* no dia 13 de maio de 1889<sup>122</sup>. O texto, da autoria de Valentim C. T. de Mello, dá os vivas “a sua alteza a princesa imperial”, celebrando o dia 13 de

---

119

□ DIMAS, IMPERIO/N-III-15.

120

□ Augusti nos conta que “Em torno de José do Patrocínio estavam principalmente alguns dos jovens escritores que chegaram ao Rio de Janeiro na década de 80 e ficaram conhecidos posteriormente como a “geração boêmia”: Coelho Netto, Olavo Bilac, Luiz Murat, Raul Pompéia, Paula Ney, Pardal Mallet e Aluísio Azevedo. Advindos sobretudo dos Cursos de Direito, essa geração saiu dos bancos das faculdades num momento em que os postos no emprego público e o acesso à carreira política sofriam franca redução em termos quantitativos. Assim sendo, dirigiram-se aos cargos privados do magistério e à imprensa, criticando o antigo regime que estava em vias de se esboroar”. Cf. AUGUSTI, V. “Mercado das letras, mercado dos homens”. In: *Revista de História Regional*, 12(2): 93-121, Inverno, 2007.

121

□ *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/abdon-milanez/dados-artisticos>. Acessado em: 30/05/2010.

122

□ *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 13 de maio de 1889, p. 2.



maio e a “conquista da liberdade”. Quanto à referência à *Marselhesa*, José Murilo de Carvalho explica que os republicanos, no Brasil, vinham utilizando-a havia décadas como um símbolo revolucionário. O tema marcial francês, aponta este historiador, “era símbolo que extrapolava as fronteiras nacionais, era símbolo universal da revolução” e, por esse motivo, fora cantado durante a própria marcha do 15 de novembro<sup>123</sup>. Embora, à primeira vista, esta *Marselhesa* homenageando a princesa possa parecer contraditória, não devemos nos esquecer que após a abolição não faltaram “isabelistas republicanos” entre a elite letrada brasileira, dentre os quais destaca o anteriormente citado José do Patrocínio.

Ao decretar o fim da escravidão, o Império atingia um alto grau de popularidade. O mesmo ato, entretanto, afastava-o definitivamente das elites proprietárias, principalmente dos fazendeiros da região do Vale do Paraíba, o seu último esteio. Assim, a abolição acabou ficando na história como o derradeiro grande ato da monarquia, que poucos meses após o fatídico dia 13 de maio acabou desmoronando por completo.

---

123

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 110.

## II

### HINOS DA REPÚBLICA

Para este estudo, foram selecionados aproximadamente trinta hinos escritos sob o regime republicano. São manuscritos e impressos datados entre 1888<sup>124</sup> e 1930, e pertencem a três conjuntos documentais diferentes da Biblioteca Nacional: a Divisão de Música e Arquivo Sonoro, a seção de Periódicos e a seção de Livros. Embora neste coletivo ainda prevaleçam as obras compostas ou arranjadas para piano e voz<sup>125</sup>, observamos um incremento em relação às obras do período monárquico no que diz respeito ao número de composições para banda e para coro, em razão da popularização desses tipos de efetivo instrumental, principalmente dentro das novas corporações militares, policiais e escolares.

A maioria das peças pertence ao acervo da DIMAS. Além das diversas versões musicais do *Hino da Proclamação da República*, compostas para o concurso de 1890, no qual acabou sendo eleita, para acompanhar o texto de Medeiros e Albuquerque, a composição de Leopoldo Miguez, neste acervo temos um grupo expressivo de peças compostas em homenagem aos heróis nacionais e à bandeira nacional.

Mesmo sem realizar uma pesquisa sistemática em todos os periódicos publicados entre finais do século XIX e começos do XX, descobrimos, nesse tipo de fonte, algumas letras de hinos escritas durante a primeira etapa do regime republicano. Esses hinos estão dedicados, especialmente, às comemorações do quarto centenário do descobrimento do Brasil (1900) e do centenário da independência (1922).

Por outro lado, vasculhando o acervo da seção de Livros, nos deparamos com uma coletânea de textos publicados em um único volume, sob o título de *Hymnos patrióticos e canções militares*<sup>126</sup>. Nesta coletânea encontramos representantes de quase todos os grupos

---

124

□ Deste ano data apenas o *Primeiro Hino Republicano*, localizado na DIMAS, M786.1/S-I-59.

125

□ O predomínio, no acervo da Biblioteca Nacional, de obras compostas ou reduzidas para piano é sintomático da “pianolatria” cultivada pelas elites brasileiras entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do XX. O termo “pianolatria” foi empregado pelo modernista Mário de Andrade justamente para criticar essa preferência “nacional”. Cf. ANDRADE, M. de. “Pianolatria” (maio, 1922). In: *Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo: Martins: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, n. 1, p. 8.

126

temáticos nos quais estão organizados os hinos da República. São eles: 1°. Proclamação, 2°. Heróis nacionais, 3°. Bandeira nacional, 4°. IV Centenário do Descobrimento, 5°. Centenário da Independência, 6°. Outros temas diversos.

## 1. Proclamação

Três obras deste grupo foram compostas para o concurso de 1890, realizado para a escolha da composição musical que deveria acompanhar os versos de Medeiros e Albuquerque na definição do *Hino da Proclamação da República*. A idéia inicial do recém estabelecido governo republicano, responsável pela promoção do certame, era a escolha da composição que se transformaria no *Hino Nacional Brasileiro*, uma vez que desde o estabelecimento da república e, inclusive, durante o evento militar que marcou a transição de regime, a única música utilizada pelos republicanos tinha sido a da *Marselhesa*. Procurando explicar o uso da marcha francesa pelos republicanos brasileiros, José Murilo de Carvalho lembra que, embora na França das últimas décadas do século XIX, “tentava-se fazer da *Marselhesa* o hino da pátria e não da revolução”, em outros países, “ela ainda representava um grito de guerra e de revolta”<sup>127</sup>. No Brasil, os republicanos adotaram-na, e, mais do que isso, tentaram *abrasileirá-la*. O historiador nos conta que no final de 1888, Medeiros e Albuquerque respondeu ao chamado de Silva Jardim para a elaboração de uma letra brasileira para ser cantada com a música da *Marselhesa*<sup>128</sup>. Além disso, informa que pouco antes da proclamação houve um concurso para escolher uma composição musical feita sobre a letra que Medeiros e Albuquerque escrevera inicialmente para a melodia da *Marselhesa*, e que esta competição teria sido ganha por “um farmacêutico” de nome Ernesto de Sousa.

Encontramos o hino de Ernesto de Sousa no acervo da DIMAS. Como nos informa a portada da obra, o *Primeiro “Hino republicano”*<sup>129</sup> foi escrito para piano e “escolhido no

---

□ *Hymnos patrióticos e canções militares*. Brusque, SC: Typographia Brusquense; Mathias Müllern von Schönnenbeck, 1917. BN, I – 208, 1, 5, n. 8.

127

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 124.

128

□ José Murilo ainda acrescenta que Silva Jardim fizera a “encomenda” inicialmente a Olavo Bilac e Luís Murat, os quais “se recusaram a colaborar, por influência de Patrocínio, que estava em plena fase isabelista”. Cf. CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 124.

129

concurso aberto sob a direção do Sr. Silva Jardim na coluna oficial do Partido Republicano em outubro de 1888”. Mesmo assim, não conhecemos a data exata da publicação da obra. Apesar de estar escrita para piano, na partitura há indicações para a execução com coro e bumbo, para elevar-lhe o caráter marcial. Colada na última folha do impresso, temos a notícia “O primeiro hino da República”, assinada por Gastão Penalva e publicada no *Jornal do Brasil* em 15 de novembro de 1939, ou seja, no quinquagésimo aniversário da proclamação da república. Nesta notícia, Penalva explica<sup>130</sup>:

“Meu pai, Ernesto Fernandes de Sousa, era o autor do primeiro Hino da República.

Foi em Outubro de 88, mais de um ano antes da proclamação.

Silva Jardim fundara o seu partido. Como Pedro I, que encomendou a Evaristo da Veiga a letra do Hino da Independência com vinte e um dias de antecipação, o que atesta a premeditação do grito do Ipiranga, também os próceres do novo regime não queriam proclamá-lo sem ter a sua canção para ser entoada nas comemorações da Pátria nova.

Abre-se concurso. Entre outros, meu pai, que fazia música por diletantismo, como eu faço literatura e meu amigo Oto Prazeres coleciona preciosas orquídeas, apresenta-se com a sua partitura. Era um amador, embora excelente, porém completamente desconhecido. Tocava piano, compunha como um mestre, sem nunca haver pensado em divulgar as flores do seu talento para lá dos muros altos do seu lar venturoso e tranqüilo. Menino ainda, recordo-me do seu entusiasmo pelo piano, dos concertos íntimos em que tomava parte, das tertúlias familiares em que, ao divino instrumento, meu pai improvisava, sobre qualquer tema, com a mesma facilidade que eu herdei inconscientemente.

E dentre músicos que apenas se exibem para um círculo limitado e atento de amigos e apreciadores, ninguém, para mim, já tocou Chopin com aquela discrição, aquela alma, aquela doce poesia emanada de um coração sem mágoa e sem rancor.

---

□ DIMAS, M786.1/S-I-59.

Com letra de Medeiros e Albuquerque, a melodia era belíssima. A um tempo marcial e romântica. Com os rompantes heróicos da raça e o casto sentimentalismo de um povo amolentado na calentura dos trópicos. Ouvida, ao som das bandas que a executaram, no recinto do Asilo dos Meninos Desvalidos, onde regia, em plena mocidade, o grande Francisco Braga, agradou imensamente. Foi logo eleita em meio de produções congêneres. Tinha direito ao prêmio. O prêmio se formava, além de outras importâncias, do donativo de mil francos, da bolsa de um generoso anônimo. Galardoado com ele, meu pai recusou-o, de pronto.

Manuel Ernesto de Campos Porto, nos seus *Apontamentos para a história da República dos Estados Unidos do Brasil*, à página 237, refere-se ao concurso: ‘Algumas folhas noticiaram que algumas bandas de música vão executar o novo hino nacional, letra do Sr. Medeiros e Albuquerque e música do Sr. Ernesto de Sousa.’

E o próprio autor do poema, no primeiro volume das suas *Memórias*:

‘Convém lembrar que, antes da República, já houvera um concurso para esse hino. A música premiada fora a de um rapaz farmacêutico, Ernesto de Sousa, que aliás recusou receber o premio. Mas o caso se passou tão pouco tempo antes da proclamação que a música não chegou a divulgar-se.’

Não há assim tão pouco tempo. O caso se passou um ano e um mês antes do advento republicano, bastante, mesmo naquela era de atrasados recursos de transporte, para que o Brasil inteiro a decorasse e cantasse.

Nisso, chega da Europa, donde vem bafejado como o filho pródigo, o ilustre Leopoldo Miguez. Acatadíssimo compositor do momento, pareceria incrível que não tivesse sido seu o novo hino patriótico. A seu lado, Rodrigues Barbosa, prestigioso crítico da época. A seu favor, as auras oficiais que sopravam do Governo Provisório.

Continue Medeiros e Albuquerque:

‘Quando se fez a República, eu trabalhei para que se aceitasse como oficial essa composição (a de Ernesto de Sousa). Mas, à surdina, Barbosa contrariou-me os planos. Dizia ele que a música, trabalho de amador, pouco valia. E obteve o concurso. Quando se tratou da reunião no Lírico, para a execução dos hinos, Barbosa foi um verdadeiro chefe de claqué. Encheu o teatro de amigos de Miguez.

De fato, entretanto, a música que mais agradava era a de Francisco Braga. Tinha calor, vida, entusiasmo. Se ela houvesse sido aceita, ter-se-ia popularizado, o que nunca sucedeu com a composição de Miguez, embora já se tenha escrito que, como tipos de hinos nacionais, o dele e o austríaco de Haydn são modelos no gênero. No teatro, quando se executaram as diferentes composições, os alunos do Instituto Profissional, de onde Francisco Braga era professor, souberam a cabala que havia. Resolveram por isso tocar abominavelmente a composição de Miguez. E massacraram-na conscientemente... Mas tudo foi em vão; o hino de Miguez teve a consagração oficial.’

Assim nasceu o Hino da República.

Justiça seja feita, Miguez também não quis gozar do premio. Imitou cortesmente o gesto de meu pai. E doou os vinte contos que ganhara à aquisição de um órgão para o salão de concertos do Instituto de Música.

Ultimamente, presidindo a comissão revisora do Hino do Brasil, envidei todos os esforços afim de que a musica de Miguez deixasse o olvido em que, de comum, se abandona. E espero que ela venha a ser largamente divulgada.

Um dia, aproveitando a beleza melódica, a singeleza harmônica dos compassos, fiz-lhe uma letra vazada em simplicidade e civismo. Foi, durante muito tempo, a canção regimental do Colégio Celestino, de importante família da Tijuca, e vivia nos lábios rubros, transbordantes de crença e de esperança, das crianças, soldados de amanhã, que entoarão em uníssono, nos momentos de glória nacional, todos os Hinos vanguardeiros da Pátria.”

Desta crônica, nos interessa a descrição bastante detalhada do concurso realizado para a escolha definitiva do *Hino da Proclamação*. Mas voltemos a José Murilo de Carvalho, que nos lembra que no famoso 15 de novembro de 1889 ainda era a *Marselhesa* que se ouvia pelas ruas cariocas, e com a letra original em francês<sup>131</sup>. Em uma corrida contra o tempo, uma semana depois, em 22 de novembro, o governo provisório decidiu promover outro concurso para musicar a letra escrita por Medeiros e Albuquerque.

Entretanto, um acontecimento inesperado faria mudar a história desse concurso. Entre os temas tocados nas festividades organizadas por ocasião da proclamação do Marechal

□ Da autoria de Rouget de Lisle. Cf. CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 124.

Deodoro, em 15 de janeiro de 1890, o conhecido hino de Francisco Manuel da Silva, já utilizado durante o regime monárquico, foi o que obteve maior repercussão popular, inclusive maior do que a própria *Marselhesa*. As autoridades perceberam que a população era resistente às mudanças no velho hino. Assim, nesse mesmo dia, o governo republicano decidiu que o hino de Francisco Manuel deveria continuar como hino nacional<sup>132</sup>. De acordo com José Murilo de Carvalho,

“Não há registro de reação negativa à decisão de manter o hino monárquico [...] Jornalistas ligados ao governo já tinham insistido na necessidade de não trocar o hino, lembrando que a música de Francisco Manuel já se enraizara na tradição popular, já se tornara símbolo da nação antes que de um regime político [...]”.<sup>133</sup>

Desse modo, completa o historiador, a república acabou ganhando, mas tendo que ceder lugar à tradição<sup>134</sup>. No final das contas, em vez da escolha da música do *Hino nacional*, o foco do concurso promovido pelo governo recém instituído, acabou sendo a escolha da música do *Hino da proclamação da república*.

A disputa deu-se no Teatro Lírico, no dia 20 de janeiro de 1890, na presença dos representantes do governo provisório e com sala completa. Quatro foram os participantes do concurso: Francisco Braga, Jeronymo Queiroz, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez. A descrição deste evento feita por José Murilo de Carvalho quase não difere da apresentada por Gastão Penalva, principalmente porque uma das principais fontes de ambos foi a biografia de Medeiros e Albuquerque. O historiador também se refere à claqué providenciada por

---

132

□ Segundo Avelino Pereira, Francisco Manuel teria composto o hino por ocasião da abdicação de Pedro I, em 1831, e a sua letra original corresponderia aos versos intitulados “Ao grande e heróico dia 7 de abril de 1831”, de autoria atribuída a Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva. Cf. PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, pp. 202-204.

133

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 125. O autor acrescenta que “Além da consagração popular, a música de Francisco Manuel fora ainda referendada nos meios eruditos pela fantasia que sobre ela compusera Louis Moreau Gottschalk. O pianista de Nova Orleans chegara ao Rio em maio de 1869, depois de longo percurso pela América do Sul. Precedido da fama de um virtuoso do piano, reconhecido na Europa, onde estudara durante onze anos, foi recebido com honras pelo imperador. Seus concertos, segundo suas próprias palavras, faziam furor na Corte. Compôs logo uma fantasia sobre o hino brasileiro, que executava em todas as apresentações, para delírio da platéia. Lembre-se, para melhor entender a reação do público, que a guerra contra o Paraguai estava em seu último ano e o espírito patriótico se achava particularmente excitado [...]”. Cf. CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 126.

134

□ *Ibidem*, p. 127.

Rodrigues Barbosa em favor de Miguez e à reação dos alunos do Instituto Profissional, onde ensinava Braga. Destaca que as obras destes dois compositores foram as favoritas, mas que o júri deu o primeiro lugar à obra de Miguez, cuja frase inicial trazia uma citação da *Marselhesa*.

Nada insuspeita foi a premiação do hino composto pelo diretor do recém criado Instituto Nacional de Música, nomeado pelo próprio governo provisório<sup>135</sup>. Para evitar contestações, o governo achou por bem premiar todos os participantes, concedendo a Queiroz a menção honrosa, e a Braga e Nepomuceno uma bolsa de quatro anos para estudar na Europa<sup>136</sup>.

Além do hino oficial da proclamação, encontramos no acervo da DIMAS todos os demais hinos participantes do concurso. Do hino de Nepomuceno temos duas versões, uma para voz e conjunto instrumental<sup>137</sup> e outra para voz e orquestra<sup>138</sup>, com as famílias das cordas e das madeiras completas, duas trompas, duas cornetas, três trombones e bateria, escritos sobre o coro em uníssono cantando a letra de Medeiros e Albuquerque (somente a primeira estrofe e o estribilho). Esta versão orquestrada, curiosamente, foi realizada por Francisco Braga, autor de outro *Hino da proclamação*<sup>139</sup> participante do concurso. Embora na BN encontremos apenas o manuscrito autógrafo deste hino em versão para voz e piano, acreditamos que esta obra pode haver sido orquestrada pelo próprio autor.

---

135

□ Avelino Pereira lembra que a nomeação de Miguez para esse cargo dera-se em 18 de janeiro de 1890, portanto, dois dias antes da realização do concurso. Ainda segundo este autor, “Por força de sua nomeação, o compositor tornava-se o próprio ‘ditador republicano’, tal como idealizavam os positivistas ortodoxos [...]. No cargo, seria o sábio reformador e regenerador dos costumes sob cuja direção garantir-se-iam ‘Ordem e progresso’, como reza o lema positivista inscrito na bandeira nacional. A bem da verdade, com a portaria ministerial de 18 de janeiro, inaugurava-se a ‘ditadura Miguéz’, que perduraria por doze anos, até sua morte, em 1902”. Cf. PEREIRA, A. R. *Op. cit.*, pp. 67-69.

136

□ *O Paiz*. Rio de Janeiro, terça-feira, 21 de janeiro de 1890, p. 1.

137

□ DIMAS, MS/N-IV-45.

138

□ DIMAS, MS/N-IV-8.

139

□ DIMAS, MS/B-V-10.



Junto aos hinos de Nepomuceno e Braga temos o *Hino republicano* de Jeronymo de Queiroz<sup>140</sup>. O impresso é para piano, o que não indica que esta obra também não tivesse sido orquestrada, apenas evidencia a dificuldade comumente enfrentada pelos compositores para publicar peças para orquestra. As editoras de música preferiam fazer publicações de versões para piano solo, ou piano e voz, que eram mais baratas e tinham maior apelo comercial. A partitura desta obra traz estampada na portada a data da composição – 17 de novembro de 1889 – e a condição de participante no concurso promovido pelo governo, informando a respeito de sua execução no Teatro Lírico no dia do certame. Queiroz, reconhecido professor de piano da corte, foi também professor no Instituto Nacional de Música, instituição cujo primeiro diretor, como foi dito anteriormente, fora Leopoldo Miguez.

O *Hino republicano* de Gabriel Giraudon<sup>141</sup>, também publicado – provavelmente pouco tempo depois do concurso – em versão para piano solo, está dedicado a Saldanha Marinho. Do autor, músico francês estabelecido em São Paulo em meados do século XIX, temos apenas algumas referências, que o colocam como um professor de piano de renome, que teria dado aulas inclusive para os posteriormente famosos Henrique Oswald<sup>142</sup> e Alexandre Levy<sup>143</sup>. A partitura traz, impressa na portada, a lista dos hinos publicados pela Bevilacqua, casa editora da obra. São eles:

- 1) *Hino acadêmico (à mocidade acadêmica)* (Bittencourt Sampaio/Carlos Gomes). Piano e canto.
- 2) *Hino de S. M. El-Rei D. Luiz I* (Manoel Liberato dos Santos). Piano.
- 3) *Hino de S. M. El-Rei D. Luiz I* (Manoel Liberato dos Santos). Piano e canto.
- 4) *Marseillaise* (em Lá). Piano.
- 5) *Marseillaise* (em Lá). Piano e canto.

---

140

□ DIMAS, M784.7/BG-III-53.

141

□ DIMAS, M784.7/G-I-21a (Coleção Ayres de Andrade).

142

□ Disponível em:

[http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=132&Itemid=152#bungkus](http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=132&Itemid=152#bungkus).

Acessado em: 5/07/2010.

143

□ Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/patr29.htm>. Acessado em: 5/07/2010.

- 6) *Hino Nacional Brasileiro* (Francisco Manuel da Silva). Piano.
- 7) *Hino Nacional Brasileiro* (Francisco Manuel da Silva). Piano a quatro mãos.
- 8) *Novo Hino Republicano dos E. U. do Brasil* (Medeiros e Albuquerque/G. Giraudon). Piano.
- 9) *Novo Hino Republicano dos E. U. do Brasil* (Medeiros e Albuquerque/G. Giraudon). Piano e canto.
- 10) *Hino Nacional* (Sydow). Piano a seis mãos.
- 11) *Hino Argentino*. Piano.
- 12) *Hino Argentino*. Piano e canto.
- 13) *Hino Nacional Brasileiro*. Partitura para banda.
- 14) *Hino da Carta Constitucional* (Hino Português). Piano.
- 15) *Marcia Reale Italiana* (G. Gabett). Piano.
- 16) *Hino da Carta Constitucional* (Hino Português). Partitura para banda militar.
- 17) *Hino da Independência Brasileira*. Piano e canto.

Nas dezessete publicações, temos, em realidade, nove hinos cívicos em diferentes versões. Quase todas são para piano solo, piano e canto ou outras variações com piano. Somente aparecem duas versões para banda<sup>144</sup>. Nesta lista é interessante observar que entre os títulos constam cinco hinos estrangeiros e apenas quatro brasileiros. E é ainda mais interessante o fato de que entre os hinos brasileiros não se encontre o *Hino da Proclamação da República* de Miguez, o qual, como vimos anteriormente, foi oficializado pelo governo republicano em janeiro de 1890.

O *Hino republicano* de A. F. do Rego<sup>145</sup> tampouco traz data, nem de composição, nem de edição. Entretanto, está dedicado “ao cidadão Dr. Benjamin Constant, Ministro da Instrução Publica”. Sabemos que esta personagem assumiu o cargo ministerial em questão no

---

144

□ Como foi dito anteriormente, é conhecida a preferência pelo repertório pianístico no Brasil, especialmente entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do XX. Ainda a respeito desse assunto, é bastante ilustrativa a propaganda impressa na última folha do hino de Giraudon, na qual se enfatiza que na Casa Bevilacqua são encontrados “pianos de todas as marcas”, e que a mesma casa é representante dos afamados pianos Rönisch, aprovados pelos seus clientes em termos de sonoridade e duração e cujos preços não tem comparação no mercado. Além disso, diz o anúncio, esses pianos são os “únicos fabricados especialmente” para o clima do Brasil.

145

□ DIMAS, IMPERIO/B-II-102. Embora resulte estranho, esta, assim como outras partituras publicadas após a queda da monarquia, pertencem à coleção Império.

ano de 1890 e que em 1891, com apenas cinquenta e cinco anos, faleceu. Portanto, o hino deve ter sido composto nesse curto intervalo de tempo. Trata-se de uma parte para piano, em si bemol maior, sem indicação de andamento e sem texto. Tanto na capa, quanto na última folha traz a lista das peças para salão (gavotas, valsas, minuetos, etc.), com seus respectivos preços e respectivos incipit musicais, publicadas pela Editora Bevilacqua. Já não surpreende a liberdade com que eram tratadas as versões para piano dos hinos, habituadas a ocupar, nos catálogos das editoras, espaço semelhante ao das danças de salão e reduções de óperas.

Compostos algumas décadas depois, mas ainda dedicados ao tema da proclamação da república, temos o *Hino ao Brasil*<sup>146</sup> e o *Hino republicano do Brasil*<sup>147</sup>, ambos com a mesma música, da autoria de Kinsman Benjamin. O primeiro, com letra do poeta Mário de Lima, foi publicado em 1918 e em sua portada traz a mão a dedicatória do autor a Luciano Gallet, feita em 10 de março de 1919. O segundo não tem texto e foi publicado sem data pela casa Arthur Napoleão. Wanderley Pinho nos informa que, desde os tempos do Império, Benjamin costumava freqüentar com o seu violino os saraus promovidos pelas famílias abastadas da capital<sup>148</sup>. Ainda em 1882, este compositor e violinista fundou na corte o Club Beethoven, que visava promover a música de câmara e sinfônica, especialmente as obras do período clássico<sup>149</sup>. O objetivo era ganhar espaço no ambiente musical do Rio de Janeiro, rebelando-se contra o predomínio da ópera italiana e do repertório de salão. Segundo Avelino Pereira, até 1889, ano em que encerrou as suas atividades, o Club Beethoven realizou 136 concertos de câmara, 4 grandes concertos sinfônicos e 5 matinês, “reunindo os mais destacados artistas da cidade”<sup>150</sup>.

O *Hino ao Brasil* foi oferecido pelo autor às Escolas Públicas e, embora conste no documento que foram feitas versões para orquestra e fanfarra, para banda militar e fanfarra,

---

146

□ DIMAS, M784.7/B-I-28.

147

□ DIMAS, M784.7/B-I-36.

148

□ PINHO, W. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1942, p. 155.

149

□ PEREIRA, A. R. *Op. cit.*, p. 46.

150

□ *Ibidem*.

para coro de vozes mistas e para coro de vozes masculinas, a única versão existente no acervo da Biblioteca Nacional é para piano e canto. Do mesmo modo, do *Hino republicano do Brasil*, como atesta a sua portada, fizeram-se versões para grande orquestra, banda e coros, mas a única versão encontrada é a de piano solo, com indicações para o uso de trombetas, instrumento cuja linha melódica aparece destacada sobre a linha do piano. É interessante notar que, embora ambas as partes apresentem a mesma música, com duas estrofes seguidas de estribilho, o andamento indicado para a primeira é “Maestoso” e para a segunda “Tempo di marcia”. Não há dúvidas de que a segunda indicação é mais objetiva em relação ao *tempo* da música, privilegiando um aspecto técnico da execução, enquanto que o termo “maestoso” vem carregado de outros significados, os quais, embora também sejam traduzidos pelo intérprete através da mesma técnica musical, buscam incitar sentimentos que o levariam à impressão de certo caráter solene na execução da obra. Neste caso, a distinção se deve à presença da parte da voz na primeira partitura, uma vez que, em peças vocais, muitas vezes é utilizada uma nomenclatura para as indicações de interpretação mais voltada para a expressão afetiva do que para a técnica que a produz.

## 2. Heróis nacionais

José Murilo de Carvalho, apoiando-se nas observações feitas por Camille Blondel, encarregado de negócios da França no Rio de Janeiro na época da instituição do regime republicano, explica que o debate a respeito da construção da versão oficial da proclamação da república começou menos de um mês depois do fatídico 15 de novembro. Para o historiador, essa discussão era mais importante “[...] que a própria proclamação, um evento inesperado, rápido, incruento. Estavam em jogo a definição dos papéis dos vários atores, os títulos de propriedade que cada um julgava ter sobre o novo regime [...]”<sup>151</sup>. O carro-chefe das disputas era a distinção da atuação de quatro personalidades: Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant, Quintino Bocaiúva e Floriano Peixoto. Por trás da polêmica, explica José Murilo, como acontece geralmente nos momentos de transformação política, estavam a disputa pelo poder e “visões distintas sobre a natureza da República”.<sup>152</sup>

---

151

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 35.

152

□ *Ibidem*, p. 36.

A discussão durou vários anos e ficou estampada no principal jornal republicano do período, *O Paíz*, dirigido por Quintino Bocaiúva. As questões centrais que definem a polêmica podem ser resumidas em poucas palavras:

“[...] A luta maior é pela qualificação de fundador, disputada pelos partidários de Deodoro e Benjamin Constant. Quintino é raramente fundador; com frequência aparece como patriarca ou apóstolo. Em torno de Floriano há mais consenso, pois veio depois: ele será o consolidador, o salvador da República. Os que tiram de Deodoro a qualidade de fundador lhe dão, em compensação, o título de proclamador [...]”.<sup>153</sup>

Na DIMAS encontramos hinos dedicados a duas das quatro personalidades apontadas por José Murilo como centro das disputas no processo de construção da memória oficial do regime: Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant. Ambos hinos foram compostos por Custódio Fernandes Góes, professor do Instituto Nacional de Música, e pertencem à famosa coleção de hinos escolares publicada pela Casa Bevilacqua, do Rio de Janeiro.<sup>154</sup>

Começamos pelo *Hino a Deodoro*<sup>155</sup>. O cabeçalho do impresso nos informa que a obra fora cantada pela primeira vez na Escola Modelo Deodoro, em 15 de novembro de 1910. A letra é de Carlos Góes, do Instituto Histórico Mineiro, irmão de Custódio. Possui uma introdução e quatro estrofes, com música variada e alternada; ou seja, apresenta duas melodias, uma nas estrofes 1 e 3, e outra nas estrofes 2 e 4. Deodoro é descrito como o “vulto egrégio” que fez “ruir o trono régio” e “erguer da liberdade o pálio tutelar”. Graças a sua iniciativa, explica a letra do hino, levantou-se “a classe armada em franca e férvida explosão” e assim o povo expulsou a “dinastia exânime”, aclamando o próprio Deodoro como o novo chefe da nação. Na última estrofe, para terminar, Góes anuncia o principal qualificativo que

153

□ *Ibidem*, p. 37.

154

□ Nesta coleção também se incluem outros hinos cívicos em homenagem a distintas personalidades da história política brasileira, como o *Hino ao Almirante Barroso*, o *Hino a Rui Barbosa*, o *Hino a Rio Branco* e o *Hino a Joaquim Nabuco*. No acervo da DIMAS encontramos, além destes dois hinos, o *Hino ao Almirante Barroso*, do qual falaremos mais adiante.

155

□ DIMAS, M784.7/G-I-23.

ficou cristalizado na memória deste herói da República: “Hosanas à memória / D’aquele que é na História / Da república nossa o audaz *proclamador!*”<sup>156</sup>

Deodoro fora defendido principalmente por setores militares desvinculados da propaganda republicana, em especial pelos oficiais que tinham lutado na Guerra do Paraguai, pelos seus próprios parentes e pelos “[...] jovens oficiais que fizeram a mobilização das tropas de São Cristóvão, o 1º e o 9º Regimentos de Cavalaria e o 2º Regimento de Artilharia, e a Escola Superior de Guerra”<sup>157</sup>. Os “deodoristas” alegavam que a proclamação havia sido resultado de um ato militar e corporativo, e que o único que poderia ter comandado essa ação era Deodoro. Para eles, a participação civil havia sido praticamente nula. Sem uma visão única e elaborada da república, este grupo, buscava maior prestígio e poder através do reconhecimento de seus direitos após o esforço e vitória no Paraguai. Às vésperas do movimento, segundo Magalhães Junior, Deodoro teria evidenciado esse sentimento, afirmando que a República era a salvação do Exército.<sup>158</sup>

No *Hino a Deodoro* observamos que o marechal é apresentado como *fundador e proclamador* da República. Poderíamos dizer, portanto, que o hino expressa uma visão “deodorista” dos fatos. De qualquer maneira, não devemos esquecer que esta obra fora composta para o 15 de novembro de 1910, como informa a sua portada. Assim, podemos considerar que o hino traz uma versão mais definitiva da história oficial, uma vez que, quando da sua composição, já tinham se passado mais de duas décadas de debates.

Embora Benjamin Constant disputasse com Deodoro o papel de fundador da República, os qualificativos utilizados para descrevê-lo sempre o colocavam (e colocam) como o “mentor” do movimento e não como o salvador do Exército, como acontecia com o marechal. José Murilo explica que os defensores da liderança de Benjamin Constant atribuíam-lhe o papel do “[...] catequista, o apóstolo, o evangelizador, o doutrinador, a cabeça pensante, o preceptor, o mestre, o ídolo da juventude militar.”<sup>159</sup>. Os primeiros versos da

---

156

□ O grifo é meu.

157

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 38.

158

□ MAGALHÃES JR., R. *Deodoro, a espada contra o Império*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1957, p. 49; *apud* CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 40.

159

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 40.

primeira estrofe do *Hino a Benjamin Constant*<sup>160</sup> já manifestam claramente essa idéia, apresentando o herói como “Precursor da nascente República / Que nos trouxe a almejada visão”. Este hino foi oferecido pelo autor à Escola Modelo Benjamin Constant e cantado pela primeira vez, assim como o *Hino a Deodoro*, no dia 15 de novembro de 1910. Mais uma vez, a letra é de Carlos Góes. Com andamento “Allegro marciale”, que se transforma em “Allegro” na parte final, traz duas longas estrofes acompanhadas ao piano, nas quais os quatro primeiros versos são cantados pelo solista e os quatro últimos pelo coro em uníssono.

Embora também tivesse “manipulado” o elemento corporativo em sua labor doutrinária, Constant acreditava que o Exército representava mais um meio do que um fim. Positivista convicto, mas não ortodoxo, como aponta José Murilo, a república por ele concebida só poderia ser uma república civil. Assim, como explica o historiador,

“Se a república dos deodoristas resumia-se à salvação do Exército, a república da vertente de Benjamin Constant queria a salvação da pátria. Ela absorvia do positivismo uma visão integrada da história, uma interpretação do passado e do presente e uma projeção de futuro [...]”<sup>161</sup>

Não surpreende que esse projeto esteja associado à memória construída pela república para esta personagem e que, também por esse motivo, esteja estampado em um hino cívico composto quase vinte anos depois da sua morte. Como diz a última estrofe do *Hino a Benjamin Constant*:

“Vosso nome se impôs como um lábaro  
Do regime que vinha a surdir  
E na História será como o símbolo  
Do presente, passado e porvir”

---

160

□ DIMAS, M784.7/G-I-24.

161

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 42.

Vários autores chamaram a atenção para a importância do positivismo de Augusto Comte no pensamento brasileiro de finais do século XIX. José Veríssimo, por exemplo, enumera alguns acontecimentos de ordem política e social que favoreceram a propagação, entre os republicanos brasileiros, das idéias positivistas. Entre estes, destaca em primeiro lugar, a Guerra do Paraguai, que fez despertar certo sentimento nacional “meio adormecido desde o fim das agitações revolucionárias conseqüentes à Independência”. De acordo com Veríssimo,

“[...] Certos efeitos inesperados da Guerra do Paraguai, como o surdo conflito que, apenas acabada, surgiu entre a tropa demasiado presumida do seu papel e importância e os profundos instintos civilistas da Monarquia, não foram sem efeito neste momento da mentalidade nacional [...]”.<sup>162</sup>

Outros fatores importantes, segundo este autor, foram a questão do elemento servil, que acabou comovendo toda a nação “contra a aviltante instituição consuetudinária”, e o embate entre o catolicismo oficial e o regalismo do Estado, que, entre outras coisas, acabou provocando “emancipações de consciências e abalos da fé costumeira”. Por último, Veríssimo também chama a atenção para as transformações que vinham acontecendo no panorama político europeu, como a guerra franco-alemã, a revolução espanhola de 1868, que instaurou a república nesse país, a queda do Segundo Império napoleônico e a proclamação da república na França, em 1870. Todos esses eventos influenciaram o pensamento republicano brasileiro da época, que assumira um “pronunciado caráter intelectual” e anti-católico em oposição à Monarquia, oficialmente católica.

Emília Viotti da Costa destaca que, embora as idéias positivistas tivessem grande divulgação entre a intelectualidade brasileira de finais do oitocentos e começo do novecentos, os positivistas ortodoxos sempre teriam sido raros no Brasil<sup>163</sup>. A autora defende a heterodoxia inclusive de personagens fortemente vinculadas a esta doutrina, como Silva Jardim e Benjamin Constant. Por outro lado, muitos daqueles que não poderiam ser chamados

---

162

□ VERÍSSIMO, J. “O modernismo”. In: *História da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, pp. 28-29; *apud* OLIVEIRA, L. L. *A questão nacional na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp. 79-80.

163

□ COSTA, E. V. da. *Op. cit.*, p. 268.



propriamente de positivistas, aponta, revelavam influências desta corrente de pensamento, principalmente em suas opiniões a respeito da educação, da política ou da história. Emília Viotti sugere ainda que...

“Os adeptos do positivismo foram os principais responsáveis pela criação do culto de Benjamin Constant atribuindo-lhe uma atuação excessivamente importante na proclamação da República. Já em 1892 Teixeira Mendes, um dos chefes do Apostolado, publicava uma biografia de Benjamin Constant ressaltando a influência que exercera sobre a oficialidade brasileira como professor na Escola Militar.”<sup>164</sup>

José Murilo, opondo-se de certa forma a Viotti, confirma a presença de ortodoxos entre os positivistas brasileiros, e explica que a sua atuação foi marcante e constante nas batalhas travadas entre os republicanos pela definição da simbologia do regime, incluindo o estabelecimento do mito de origem, a determinação dos heróis, da alegoria feminina e da bandeira. Os ortodoxos representaram, explica, “[...] o grupo mais ativo, mais beligerante, no que diz respeito à tentativa de tornar a República um regime não só aceito como também amado pela população. Suas armas foram a palavra escrita e os símbolos cívicos [...]”<sup>165</sup>. No entanto, ressalva este autor, por questões políticas, os ortodoxos brasileiros adotaram principalmente as doutrinas finais de Comte, nas quais salientavam-se os aspectos religiosos e ritualísticos. Miguel Lemos e Teixeira Mendes, chefes da ortodoxia positivista no Brasil, teriam sido os responsáveis pela reorientação do movimento, uma vez que antes de seu ingresso na Sociedade Positivista, dominava a corrente que não aceitava a fase final da obra de Comte. José Murilo explica que, ao juntar a doutrina comtista com a visão estratégica dos ortodoxos, esses positivistas se tornaram os principais manipuladores dos símbolos da República<sup>166</sup>.

---

164

□ *Ibidem.*

165

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 129.

166

□ O emprego do simbolismo através das imagens e dos rituais, como nos casos da bandeira ou da construção do mito de Tiradentes, tinha como foco atingir dois públicos estratégicos para a consolidação do projeto positivista, as mulheres e o proletariado urbano, grupos que, de acordo com essa doutrina, tinham um papel importante no processo de “regeneração” da sociedade.

Mas sigamos adiante. Os demais hinos deste grupo estão dedicados a heróis nacionais cuja atuação se dera bastante tempo antes da instauração do regime republicano, embora seu culto tenha se propagado para além da proclamação e perdurado até os nossos dias.

Homenageando uma personagem importante do conflito contra o Paraguai, o *Hino ao Almirante Barroso*<sup>167</sup> foi oferecido pelo autor à Marinha Nacional. Francisco Manuel Barroso da Silva comandou a armada brasileira quando vitoriosa na Batalha do Riachuelo. Esse dado fica bem registrado na letra do hino, escrita pelo poeta Hermes Fontes<sup>168</sup>. São cinco estrofes – com três melodias distintas (a 1ª igual à 4ª, a 2ª igual à 5ª e uma diferente para a 3ª) – e um estribilho, que ganha uma nova variação a cada repetição. É interessante observar de perto essas pequenas variações da letra:

## ESTRIBILHO (1ª vez)

Nós também devemos tê-lo,  
o nosso Leão do Mar.  
- Barroso, em Riachuelo,  
fez a nossa Trafalgar!

## ESTRIBILHO (2ª vez)

Nós também podemos tê-lo,  
o nosso Leão do Mar,  
Barroso, de Riachuelo  
é Nelson, em Trafalgar.

## ESTRIBILHO (3ª vez)

Nós também devemos tê-lo,  
nosso culto ao Leão do Mar.

## ESTRIBILHO (4ª vez)

Nós havemos de vencê-lo,  
em honra ao Leão do Mar.

167

□ DIMAS, M784.7/G-I-16.

168

□ De acordo com Daniel Faria, Hermes Fontes era um “escritor sem estilo próprio, seduzido pela beleza superficial das palavras, preso ao nível mais concreto da linguagem poética, a ‘melodia’”. Fontes, completa Faria, seria um escritor “em perfeita consonância com seu contexto histórico”, que seria “de incompletude, inacabamento, falta de rigor, em síntese: indefinição.”. Cf. FARIA, D. “Realidade e consciência nacional. O sentido político do modernismo”. In: *História*. São Paulo, v. 26, n. 2, pp. 386-387, 2007.

Barroso, de Riachuelo

Barroso, de Riachuelo

é Nelson em Trafalgar.

é Nelson, em Trafalgar.

Nesses estribilhos, Nelson, “herói” da batalha de Trafalgar, empresta suas glórias e vitórias a Barroso, “herói” da Batalha do Riachuelo e “nosso Leão do Mar”. Nas estrofes, o comandante é descrito como um “paladino”, um “anjo-tutelar” que orienta os marinheiros brasileiros, cujo destino consiste em “navegar, civilizar...”. Como a problemática em torno da questão civilizatória começou a aparecer de maneira mais contundente nos debates da intelectualidade política e literária brasileira entre as últimas décadas do oitocentos e primeiras do novecentos, acreditamos que essa “missão civilizatória” dos marinheiros interessava muito mais a Hermes Fontes e a Custódio Góes, que publicaram este hino em 1917, do que ao Almirante Barroso no calor da guerra contra a esquadra paraguaia.

Também na linha do culto aos heróis que atuaram durante o confronto no Paraguai, encontramos na DIMAS o *Hino ao Duque de Caxias*<sup>169</sup>. Fugindo um pouco da constante “piano e voz”, esta obra vem composta para voz solista, coro uníssono e banda. Francisco de Paula Gomes, autor da música, não economizou na instrumentação. Temos partes para flauta, 3 clarinetes, 2 clarinetes-baixo, requinto, 3 saxofones em mi bemol + sax soprano + sax alto + sax tenor + 2 sax barítonos, 2 cornetins, 2 bombardinos, trompete, bugle, 3 trombones, caixa clara, bumbo e pratos. A obra, na amável tonalidade de si bemol maior, traz introdução, sete estrofes e coda. As estrofes ímpares são cantadas pelo solista e as pares pelo coro. O autor da letra, Aquino Corrêa, sacerdote, político, poeta e escritor matogrossense, ofereceu o hino ao “Glorioso Exército Nacional”. No texto, destacam-se as ações de Caxias no comando do exército, seja contra as revoltas que aconteceram dentro do território brasileiro, seja nas “jornadas do atroz Paraguai”. Aclamado “herói militar do Brasil”, Caxias tem entre seus louros, segundo Corrêa, a salvação da unidade da Pátria, lograda através do estreitamento dos laços entre as províncias do Império. Este hino acabou se institucionalizando com o título de *Hino a Caxias*, e atualmente compõe o hinário oficial do Exército Brasileiro<sup>170</sup>.

---

169

□ DIMAS, M784.7/G-I-25.

170

□ No site oficial do Exército, na página “Hinos e Canções”, ao lado do *Hino Nacional Brasileiro*, do *Hino à Bandeira Nacional*, do *Hino à Proclamação da República* e do *Hino da Independência*, vem o *Hino a Caxias*. Disponível em: <http://www.exercito.gov.br/01inst/Hinoscan/indice.htm>. Acessado em: 10/07/2010. A

Os dois últimos hinos deste grupo, como não poderia deixar de ser, estão dedicados a Tiradentes, um herói da independência para a república<sup>171</sup>. O primeiro, do qual temos somente o texto na edição de 1917 da Typographia Brusquense, é o conhecido *Hino a Tiradentes*<sup>172</sup>, de Bernardo de Guimarães. Possui sete estrofes, com repetição dos dois últimos versos de cada uma delas, intercaladas com o estribilho. O segundo hino, intitulado *Tiradentes*<sup>173</sup>, está formado pelos versos de Olavo Bilac e a música de Francisco Braga, mesma dupla que compôs o hino oficial à bandeira. A partitura é para coro a quatro vozes mistas, sem indicações de andamento ou de dinâmica. São apenas três estrofes de quatro versos, seguidas do estribilho.

Tanto o texto de Bernardo Guimarães, quanto o de Olavo Bilac se prendem às descrições do martírio de Tiradentes e de sua luta pela liberdade. Guimarães dedica a primeira e a última estrofes a essa idéia. Na primeira estrofe clama:

“Salve, salve, ínclito mártir,  
Resplandecente farol!  
Da aurora da liberdade,  
Foste o sangrento arrebol.”

Na última, repete a idéia:

“Salve, salve! Ínclito mártir!  
Sanguinolento farol,  
Que ascendeste no horizonte

versão disponibilizada pelo site corresponde à do livro *Hinos e canções militares*, na edição de 1976. É um pouco diferente da versão encontrada no acervo da Biblioteca Nacional, pois conta apenas com cinco estrofes, e o texto que na versão da BN corresponde ao da segunda estrofe, no site corresponde ao do estribilho, que viria a repetir-se ao final de cada estrofe.

171

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 55.

172

□ *Hymnos patrióticos e canções militares. Op. cit.* BN, I – 208, 1, 5, n. 8.

173

□ DIMAS, MS/B-V-12. Existem registros de que este hino fora escrito para as festividades organizadas por ocasião da inauguração da Escola Tiradentes, no Rio de Janeiro, em janeiro de 1905. Disponível em: [http://riquemoranomar.blogspot.com/2009\\_11\\_01\\_archive.html](http://riquemoranomar.blogspot.com/2009_11_01_archive.html). Acessado em: 12/07/2010.

Da liberdade o arrebol.”

Bilac homenageia o mártir já na primeira estrofe – “Ouve, oh mártir, teu nome exaltando” – mas, é no estribilho que a idéia do martírio pela liberdade se completa:

“Mártir sublime da verdade!  
Do teu exemplo é que nos vem  
A Paz, o Estudo e a Liberdade,  
Os frutos da árvore do Bem”

No texto deste estribilho também se esboça o componente místico que será dominante na personalidade do herói “Tiradentes” construída à época da proclamação. Aliás, os dois hinos estão recheados de referências místicas, atribuindo ao inconfidente características do próprio Cristo e estabelecendo paralelos entre as execuções a que foram submetidos ambos os mártires. Embora os dois hinos utilizem a imagem do “sangue sagrado” e derramado que “fecunda o chão” brasileiro, fazendo com que deste brotem “almas livres”, o de Guimarães é muito mais rico nesse tipo de referência do que o de Bilac. Na quinta estrofe, por exemplo, Guimarães faz uma perfeita mistura entre argumentos que apelam tanto para o sentimento cívico, quanto para o sentimento místico do povo. O poeta exclama: “Esse sangue derramado / Pelo brutal despotismo / Foi da pátria brasileira / O sacrossanto batismo”.

José Murilo de Carvalho chamou a atenção a respeito da importância posta na definição de novos heróis logo após qualquer mudança de regime. No caso da república brasileira, essa importância era redobrada, afirma o historiador, uma vez que a proclamação se fez com a ausência praticamente completa da participação popular. As figuras de Deodoro e Benjamin Constant, como vimos anteriormente, foram trabalhadas como heróis do regime, e tiveram as suas virtudes “cantadas em prosa e verso, em livros e jornais, em manifestações cívicas, em monumentos, em quadros, em leis da República”<sup>174</sup>.

Mas nenhuma destas figuras tinha grande apelo popular. Quem acabou atendendo melhor às exigências da mitificação foi Tiradentes, utilizado como símbolo pelos republicanos antes mesmo da proclamação. José Murilo conta que desde a década de 1870 os clubes

---

174

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 56.

republicanos, principalmente os instalados no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, vinham tentando resgatar a memória do inconfidente, e que em 1881 festejara-se pela primeira vez o 21 de abril no Rio de Janeiro<sup>175</sup>. Além disso, aponta, pouco tempo depois da proclamação esse dia foi declarado feriado nacional, junto com o 15 de novembro.

A mistificação de Tiradentes e sua representação através da simbologia cristã, ainda de acordo com José Murilo, tiveram origem em um estudo publicado por Joaquim Norberto de Souza Silva em 1873. Baseado em documentos como os *Autos da Devassa* e o depoimento do Frei Raimundo de Penaforte, confessor dos inconfidentes, Norberto escreveu a respeito das...

“[...] transformações que, segundo ele, se tinham operado na personalidade e no comportamento de Tiradentes por força do prolongado período de reclusão, dos repetidos interrogatórios e da ação dos frades franciscanos. Seu ardor patriótico teria sido substituído pelo fervor religioso, o patíbulo de glória se teria transformado em ara de sacrifício. Tiradentes, segundo Norberto, tinha escolhido morrer com o credo nos lábios em vez de o fazer com o brado de revolta – viva a liberdade! – que explodira do peito dos mártires pernambucanos de 1817 e 1824. Norberto resumiu assim as razões de seu desapontamento: ‘Prenderam um patriota; executaram um frade!’”<sup>176</sup>

A versão de Norberto fora atacada pelos republicanos, pois desqualificava Tiradentes como rebelde e transferia o papel mais importante da inconfidência mineira para Tomás Antônio Gonzaga, representante da elite e não do povo, aponta José Murilo<sup>177</sup>. No entanto, a revelação do misticismo final de Tiradentes não abalou a sua vocação de herói cívico. Depois

---

175

□ *Ibidem*, p. 57.

176

□ *Ibidem*, p. 63.

177

□ Para Armelle Enders “[...] é Cláudio Manuel da Costa quem se impõe como a figura tutelar da Inconfidência no seio do IHGB [instituto no qual Norberto ocupara cargos na presidência e vice-presidência entre 1859 e 1886]. O centenário de sua morte, em 4 de julho de 1889, enseja comemorações desusadas para uma academia que em geral reserva suas demonstrações à família imperial”. De acordo com esta autora, Norberto tentou “[...] tomar o episódio [da conjuração mineira] das mãos dos republicanos e devolvê-lo ao regime imperial” e, para isso, consagrou Cláudio Manuel da Costa como protomártir da inconfidência, uma vez que o seu suicídio tinha precedido em quase três anos a execução de Tiradentes. Cf. ENDERS, A. *Op. cit.*, p. 50.

da publicação do trabalho de Norberto, destaca este autor, a simbologia religiosa passou a ocupar um lugar cada vez maior nas representações plásticas e literárias desta personagem e, depois da proclamação, não houve mais dúvidas a respeito daquele que iria ocupar o lugar principal na memória da Inconfidência. Os dois hinos anteriormente descritos, compostos com uma diferença de quase 20 anos entre um e outro, são claros exemplos da vitória desta tendência.

### 3. Bandeira nacional

Bandeira e hino são, na nossa cultura, os símbolos nacionais de maior afirmação. Assim como aconteceu no caso da definição do *Hino Nacional*, a fixação da bandeira dentro do processo de composição da simbologia do novo regime, foi tema de intensos debates por parte das diferentes correntes republicanas. José Murilo de Carvalho destaca que após longas disputas “[...] a vitória pertenceu a uma facção, os positivistas, mas ela se deveu certamente ao fato de que o novo símbolo incorporou elementos da tradição imperial”.<sup>178</sup>

Na concepção da bandeira os positivistas brasileiros teriam seguido com ortodoxia as indicações do mestre Augusto Comte. Segundo este, continua José Murilo, “[...] na primeira fase da transição orgânica da humanidade deveriam ser mantidas as bandeiras vigentes, com o acréscimo da divisa política ‘Ordem e Progresso’.”<sup>179</sup>. E assim foi feito. Mantivera-se a bandeira imperial, com o fundo verde, o losango amarelo – cores que originalmente representavam as casas reais de Bragança e Habsburgo, mas que aos poucos a república acabou transformando na “representação da natureza e das riquezas brasileiras” – , retiraram-se os emblemas da realeza, reagruparam-se as estrelas na esfera azul e acrescentou-se a faixa branca com a inscrição positivista. Apesar das resistências sofridas pela bandeira, especialmente no que diz respeito à inscrição dessa divisa, o símbolo acabou alcançando maior aceitação do que os próprios heróis do 15 de novembro.

No acervo da BN encontramos quatro hinos não oficiais, anteriores a 1930, em homenagem à bandeira. O primeiro tem por título *Efusões à bandeira*<sup>180</sup> e a sua letra fora

---

178

□ CARVALHO, J. M. de. *Op. cit.*, p. 109.

179

□ *Ibidem*, p. 112.

180

adaptada a partir da combinação de duas poesias de Alípio Bandeira: “Saudação à bandeira” e “Cantos de terra e mar”. É, aliás, o único hino deste grupo que faz uma referência explícita à divisa positivista. Em sua terceira estrofe, solista e coro cantam: “Sim! que acima do céu que representas / (E é da Pátria querida o céu que ufana!) / Paira a nobre divisa que sustentas, / Que a grandeza traduz da prole humana.”. Sobre a letra de Bandeira, Riccardo Fancini – compositor de valsas, caprichos e outras peças de salão – escreveu a música do hino. A versão publicada pela Escola de Aprendizes Artífices do Estado do Rio de Janeiro, local onde se deu a sua estréia, em 15 de novembro de 1917, é para voz solista, coro em uníssono e piano. Tem uma estrutura bastante comum, com introdução e seis estrofes, nas quais os quatro primeiros versos de cada são cantados pelo solista e os quatro últimos pelo coro. Declaração de amor à bandeira, “generoso pendão, lábaro amigo, que fizeste do amor teu nobre escudo!”, este hino, embora esteja em “Tempo di Marcia. Marziale”, é um canto de paz. Versos como “Nunca (assim como foi) ao lar estranho / Sob a capa da paz levaste a guerra” e “És o brasão cavalheiro / No ardor da paz sem rival” dão a tônica desta composição.

O *Hino à bandeira*<sup>181</sup> do poeta Franklin Magalhães, foi publicado em forma de texto em 1922, junto com o *Hino ao centenário*, do qual falaremos mais adiante. Não sabemos se foi musicado. Possui dez estrofes, nas quais, à semelhança do hino de Alípio Bandeira, descreve-se a bandeira, suas cores, que representam as riquezas da nação, e o amor que esse símbolo pátrio desperta (ou deveria despertar) em todos os brasileiros.

Por último, neste grupo, ainda temos os dois hinos à bandeira da autoria de Pedro de Mello. Este professor da Escola Normal de Piracicaba encarava com muita seriedade a questão da definição dos hinos oficiais da república. A sua participação nas discussões a respeito da oficialização da letra que deveria acompanhar a melodia do *Hino Nacional* de Francisco Manuel ficou bastante famosa. Avelino Pereira lembra que a letra original deste hino vinculava-o ao 7 de abril, data da abdicação de Pedro I. Entretanto, ao longo do Segundo Reinado esta letra caíra em desuso e fora substituída por outra, referente à coroação de Pedro II. Foi com esta letra que o hino chegara à República. Contudo, o decreto de 20 de janeiro de 1890 que oficializara a composição de Francisco Manuel como *Hino nacional*, não deu

□ DIMAS, M784.7/F-I-12.

□ BN, II - 260, 3, 8 - n. 6.



atenção à letra que deveria ser utilizada e, por esse motivo, ainda na década de 1910, mais de vinte anos após a proclamação, continuava sendo utilizada a letra monarquista<sup>182</sup>.

Compositor e arranjador diligente, Mello fez ferrenha oposição à letra escrita por Osório Duque Estrada para o *Hino Nacional* de Francisco Manuel. Em 1916 dirigiu um apelo direto à Liga da Defesa Nacional para protestar a respeito da não abertura de concurso público para a escolha da letra oficial do hino, sendo que a letra de Duque Estrada vinha sendo tratada como tal mesmo antes de haver sido submetida a concurso. Neste documento, Pedro de Mello apresenta uma série de argumentos de ordem poético-musical para demonstrar as falhas da letra de Duque Estrada<sup>183</sup>. Ao final, acrescenta a letra que ele mesmo escrevera sobre a melodia de Francisco Manuel, e que teria sido impressa pela primeira vez em um folheto de 1912, intitulado *Letra para o Hino Nacional Brasileiro*.

Uma variação deste hino foi publicada em versão para piano e voz, com o título de *Hino 7 de Setembro*<sup>184</sup>. Nesta versão, que também encontramos no acervo da DIMAS, a música fora composta, segundo o autor, “sob o molde do ritmo” do *Hino Nacional* de Francisco Manuel da Silva. O mais interessante é a nota explicativa acrescentada na portada da edição. Nela, o autor conta um pouco da história da composição e da problemática em torno da não abertura do concurso, e compartilha com o intérprete a sua *justa* decepção<sup>185</sup>.

---

182

□ PEREIRA, A. R. *Op. cit.*, p. 204.

183

□ Temos registros de que Pedro de Mello continuou manifestando a sua desconformidade com a aceitação sem concurso da letra de Duque Estrada pelo menos até o ano de 1937. Nesse ano, o professor enviou uma série de cartas endereçadas à comissão organizada pelo governo Vargas para debater a questão da fixação do texto e da música dos hinos oficiais da nação. Cf. CHERNAVSKY, A. Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos. Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP para a obtenção do título de Mestre em História. Campinas, 2003, p. 155.

184

□ DIMAS, M784.7/M-I-1a.

185

□ A transcrição completa do texto é a seguinte: “NOTA – A presente letra foi escrita, em 1911, para o HINO NACIONAL, de Francisco Manuel da Silva. Calcada escrupulosamente sob o esquema rítmico daquela majestosa composição, com ela pretendia inscrever-me ao concurso em que se deveria escolher a letra para ser adotada oficialmente; idéia esta por mais de uma vez sugerida no Congresso Federal pela comissão de constituição e justiça contra a pretensão ali por varias vezes apresentada de se adotar, independente de concurso, a letra de Osório Duque Estrada; pretensão que afinal veio a vingar, infelizmente. A minha letra, de que eu fizera vasta propaganda, em todo o Brasil, pelas capitais dos estados, foi editada com a música pela Casa Bevilacqua, do Rio de Janeiro. Recebi então as mais lisonjeiras felicitações de autoridades competentíssimas sobre a matéria. Tudo isto, porém, de nada valeu. Pois o concurso não se efetuou e foi adotada, independente dele, a letra já acima referida, com todas as suas belezas... Para não perder de todo o meu trabalho, escrevi também a música, calcada por sua vez (como não podia deixar de o ser) sob o ritmo do mesmo Hino que moldara a letra. E dei-lhe o título que aí vai. Por esta forma a minha composição atual, embora moldada, letra e música, no Hino Nacional,

Apostando na abertura de outro concurso, desta vez, para escolher a composição que deveria acompanhar os versos do *Hino à Bandeira Nacional* de Olavo Bilac, Pedro de Mello apresentou uma nova melodia para o poema<sup>186</sup>. Este hino foi publicado pela Casa Bevilacqua em uma versão para voz solista, coro uníssono, piano e pistão, com indicações para a utilização de bumbo em alguns trechos que deveriam soar mais marcados. A tonalidade, confortável para o piano e para o pistão, é fá maior, e o andamento “Animato”.

Entretanto, por prevenção, para não “perder o trabalho” caso tampouco houvesse a abertura deste concurso, Pedro de Mello escreveu outro hino, *Oração à bandeira*<sup>187</sup>, com música e letra – em forma de paráfrase da “Oração à Bandeira” de Olavo Bilac – de sua autoria. Esta obra possui introdução e duas estrofes seguidas de estribilho. Ambas as estrofes começam com o “Bendita sejas...” da “Oração” de Bilac, aproveitando as justificações dadas pelo poeta – “... pela tua beleza”, “... pela tua bondade”, “... pela tua glória”, “... pelo teu poder, pela esperança que nos dás, pelo valor que nos inspiras” e “... pelo teu influxo e pelo teu carinho” – e aumentam a religiosidade da declaração ao festejar a *santidade* da bandeira e o *santo* ardor que a sua glória inflama nos peitos dos brasileiros.

#### 4. IV Centenário do Descobrimento

Em geral, as comemorações de datas festivas nacionais envolvem uma série de ações mais ou menos padronizadas, que incluem, por exemplo, a organização de comissões executivas nacionais, a realização de eventos cívicos e de exposições, a inauguração de monumentos, lançamentos de moedas e selos comemorativos e a criação de bandeiras e hinos específicos.

---

dele, entretanto, só conserva o ritmo; oferecendo, porém, a singularidade de poder ser executada simultaneamente com aquele Hino./ PEDRO DE MELLO”. Para maiores informações a respeito dos debates realizados em torno da oficialização da letra de Osório Duque-Estrada, consultar os textos de Marisa Lira e do próprio Pedro de Mello. Cf. LIRA, M. *História do Hino Nacional Brasileiro*. Rio de Janeiro: Americana, 1954; MELLO, P. de. *Letra para o Hino Nacional Brasileiro*. Piracicaba: Meira, 1912.

186

□ DIMAS, M784.7/M-I-5.

187

□ DIMAS, M784.7/M-I-6.

Lúcia Lippi Oliveira nos lembra que nas últimas décadas do século XIX vários países do velho e do novo continente assistiram a comemorações de seus “centenários”. Entre estes, destacaram-se os centenários das revoluções americana e francesa e os quartos centenários das viagens de Colombo e de Vasco da Gama. Durante as comemorações eram realizadas as “quase obrigatórias” exposições internacionais, as quais, de acordo com Oliveira, serviam para que os povos afirmassem “sua modernidade e seu papel em uma escala evolutiva do ser humano, da barbárie à civilização”.<sup>188</sup>

Em abril de 1900 foi a vez da celebração do quarto centenário do descobrimento do Brasil. Por esse motivo, o governo republicano preparou uma série de eventos para comemorar a data. Em primeiro lugar, foi organizada uma comissão responsável pelos preparativos. Entre as personalidades mais importantes da comissão, aponta Oliveira, estavam Benjamin Franklin Ramiz Galvão, que havia sido diretor da Biblioteca Nacional entre 1870 e 1882, e o escritor Coelho Neto. Por outro lado, entre as instituições participantes, contavam-se a Associação do IV Centenário e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

A comissão iniciou suas atividades enfrentando grandes dificuldades. O discurso patriótico servia de justificativa às comemorações, salienta Oliveira, e “[...] entre as vantagens do projeto destacavam-se seus benefícios morais (dignificar a pátria perante o mundo civilizado), educacionais (possibilitar a educação cívica) e materiais (favorecer o crescimento do movimento comercial)”<sup>189</sup>. Ainda segundo esta autora, a campanha da Associação do IV Centenário procurava sensibilizar os brasileiros para a importância da celebração, mas não obteve o retorno esperado, e os preparativos para a festa acabaram sendo um fracasso.

As celebrações buscavam atingir dois públicos distintos. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ocupou-se dos atos dirigidos ao público letrado, e a Associação do IV Centenário dos eventos dirigidos ao público popular, os quais visavam “estimular sua adesão à pátria”. Nesse esforço foram utilizadas imagens, pinturas, monumentos, hinos, selos, moedas e demais símbolos preparados especialmente para as comemorações<sup>190</sup>.

---

188

□ OLIVEIRA, L. L. “Imaginário histórico e poder cultural: as comemorações do Descobrimento”. In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, pp. 183-202, 2000.

189

□ *Ibidem*, p. 187.

190

□ Entre as realizações da Associação do IV Centenário, Oliveira destaca *O Livro do centenário*, lançado dentro do espírito das festividades e publicado em 4 volumes pela Imprensa Nacional, entre 1900 e 1910. Esta obra reúne grande quantidade de textos sobre os mais variados assuntos de história e cultura brasileiras, escritos

No embalo dos preparativos, ainda no ano de 1899, a Associação abriu um concurso para a escolha da poesia que serviria para um eventual *Hino do Centenário* a ser cantado durante as comemorações organizadas para o ano seguinte. Prometeu-se um prêmio de um conto de réis ao vencedor. Franklin Dória – Barão de Loreto –, José Veríssimo e Rodrigo Otávio foram escolhidos para julgar as 25 poesias recebidas pela Associação<sup>191</sup>. Entretanto, após a avaliação dos textos inscritos, a comissão julgadora decidiu que “nenhuma das peças examinadas correspondia, em inspiração e factura à magnitude do feito que se propunham celebrar”.<sup>192</sup>

De acordo com o articulista da revista *A Educadora*<sup>193</sup>, que acompanhou de perto o processo de abertura do concurso, depois do veredito da comissão a Associação teria recolhido as poesias “[...] julgadas inclassificáveis e, com um critério literário assaz discutível, conferiu o prêmio à poesia com que concorreu o Sr. Guimarães Passos e menção honrosa a outras duas, cujos autores ignoramos.”<sup>194</sup>. Logo abaixo desta notícia, a revista publicava o hino premiado e dois outros hinos que haviam sido desclassificados, tanto pelo júri, quanto pela Associação.

O *Hino ao centenário*<sup>195</sup> vencedor, de Guimarães Passos, está estruturado em cinco estrofes com seis versos, sendo que os dois últimos versos de cada estrofe devem ser repetidos pelo coro. No caso das três primeiras estrofes, dedicadas à descrição das tormentas

por personalidades ilustres a pedido da Associação. A autora descreve cada um dos assuntos abordados no livro e os autores responsáveis pelos textos. Entre estes, destacam-se, por exemplo, figuras como Coelho Neto, Sílvio Romero e Capistrano de Abreu. Cf. OLIVEIRA, L. L. “Imaginário histórico e poder cultural: as comemorações do Descobrimento”. *Op. cit.*, p. 189.

191

□ *Educadora-Album. Litteratura, Artes, Sciencias*. Rio de Janeiro, n. 1, agosto de 1899.

192

□ *Ibidem*.

193

▣ A *Educadora* era uma publicação trimestral de propriedade da Companhia de Seguros A Educadora do Rio de Janeiro. Tinha como editores Guillard, Aillaud & Cia. Em seu primeiro número, publicado em agosto de 1899, os editores ressaltavam os principais objetivos da publicação: “A propaganda da boa literatura nacional e do melhor que formos encontrando nas estrangeiras...”; “A propaganda do seguro de vida, que é sem dúvida, uma das mais belas e das mais úteis instituições modernas de previdência”. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/projetos/periodicosliterarios/titulos.htm#10>. Acessado em: 14/07/2010.

194

□ *Educadora-Album. Litteratura, Artes, Sciencias*. Rio de Janeiro, n. 1, agosto de 1899.

195

□ *Ibidem*; BN, I - 208, 1, 5, n. 8.

enfrentadas pelas caravelas durante a travessia do Atlântico, o coro repete: “Há perigo de alguém naufragar? / Marinheiros não temem o mar”. Na quarta estrofe, que narra o momento em que os marinheiros avistam a terra, os versos do coro são: “Adiante, adiante! Avançar! / Marinheiros não temem o mar”. Para terminar, a quinta estrofe narra a emoção da chegada e o “batismo” da terra descoberta:

“Marinheiros: joelhos em terra!  
 (E hasteando o pendão de Jesus)  
 Tenha a bênção que o símbolo encerra,  
 Diz Cabral, eis aqui Santa Cruz”  
 Glória a Deus que nos fez aportar  
 A esta terra no mundo sem par!”

É interessante observar que enquanto o nome de Cabral, o “descobridor”, aparece somente na última estrofe do poema, as referências à cruz bordada nas velas dos navios estão presentes em todas as cinco estrofes. Os louros do descobrimento não são de Portugal, segundo o texto vencedor do concurso, são da cristandade.

O *Hino ao centenário do descobrimento do Brasil*, de Guimarães Passos, recebeu a música de Nicolino Milano<sup>196</sup>, e foi publicado sem data, no Rio de Janeiro, pela Fertin de Vasconcellos, Morand & C<sup>197</sup>. Em sol maior e andamento “Allegro marziale”, mereceu introdução e coda instrumentais, e os dois últimos versos de cada estrofe se transformaram em estribilho, cantado pelo coro em uníssono acompanhado pelo piano.

O segundo e o terceiro hinos publicados n’*A Educadora*, desclassificados pelo jurado e pela Associação, foram divulgados sob pseudônimos: Brasília Prisco, como o autor do segundo, e Guilherme Tell, o do terceiro. O hino de Prisco está composto por oito estrofes com quatro versos, sem menção à presença de coro. O de Tell possui quatro estrofes com

196

<sup>196</sup> No verbete do dicionário Cravo Albin consta que Nicolino Milano “Estudou no Rio de Janeiro na academia de música do Clube Beethoven e depois do INM. Viveu parte de sua vida na corte portuguesa, onde foi muito prestigiado pelo Rei D. Carlos, que o presenteou com um precioso violino e o nomeou instrumentista da Real Câmara. Compôs muito para orquestras e teve grande sucesso nesta área [...]”. Cf. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariomb.com.br/nicolino-milano/dados-artisticos>. Acessado em: 14/07/2010.

197

<sup>197</sup> DIMAS, M784.7/M-I-31.

quatro versos seguidas por um estribilho – que deve ser cantado pelo coro – também com quatro versos. Ambos destacam o nome e os feitos de Cabral, sem dúvida, o herói do descobrimento<sup>198</sup>. Entretanto, enquanto no segundo hino o navegador aparece como uma das várias personagens notáveis do acontecimento – entre as caravelas, a cruz, o Cruzeiro do Sul, o gentio etc. – no terceiro, Cabral se transforma em único protagonista.

No hino de Prisco, a louvação ao herói se torna plena na sétima estrofe: “Glória aquele varão que primeiro / Nossa terra do mar avistou, / Glória ao grande, imortal marinheiro / Que esta terra do nada tirou!”. Também estão presentes as descrições da natureza – “Tudo virgem, as plantas mais belas”, “Tudo novo, soberbo, / Florescendo na terra estival”. Se por um lado, Prisco não se refere aos portugueses como participantes do evento, por outro, lembra da presença do “gentio”, que “sobre a praia fulgente da luz, recebe “fagueiro” a Cabral.

O terceiro hino, como foi dito anteriormente, apresenta Cabral como único protagonista. Depois de referir-se à ousadia, às peripécias do “grande sonhador”, o autor relata: “Cabral chega batido pelo vento / E pela fé que doma os vendavais / E volta, cheio de contentamento / Levando ao seu país um mundo mais!”. Vemos que, mesmo sem utilizar diretamente os termos “Portugal” ou “portugueses”, este autor sugere que as terras descobertas pelo navegador vão fazer parte de *seu* país, ou seja, de Portugal; e menosprezando completamente o que poderia existir nessas terras antes da chegada do português/europeu, o estribilho canta as glórias do descobridor: “Pátria! nasceste para a luz da História! / Pátria! surgiste para o nosso amor! / Glória ao Passado renascente, e glória / Ao nome excelso do navegador!”.

No acervo da DIMAS temos ainda outro hino sobre o IV Centenário do Descobrimento. É o *Hino festival do 4º centenário da descoberta do Brasil*<sup>199</sup>, com música de Paulo Carneiro e letra de Gregório de Almeida. O manuscrito data do dia 2 de maio de 1900 e a música está escrita para voz solista, coro uníssono e piano, como a da maioria dos hinos estudados. Embora a estrutura comporte introdução e três estrofes seguidas pelo estribilho com repetição, no documento temos apenas o texto de uma estrofe e do estribilho, no qual

---

198

□ Para Enders, Cabral ocupa um posto secundário na galeria dos heróis nacionais brasileiros, durante todo o império e nos primeiros tempos da república. De acordo com esta autora, Cabral é “[...] eclipsado por Cristóvão Colombo, que suscita uma avalanche de poemas, dramas e estudos em sua honra no Brasil do século XIX.”. Cf. ENDERS, A. *Op. cit.*, pp. 53-54.

199

□ DIMAS, MS/C-XL-2 (Coleção C. Guerra Peixe).

repetem-se as conhecidas referências à exuberância da natureza brasileira e a Cabral, identificado como o “eleito” por Deus para *criar* a “nova” e “abençoada” terra do Brasil.

As mensagens expressas pelos quatro hinos deste grupo são bastante semelhantes; e, nestes textos, Cabral é definitivamente reconhecido como o herói do descobrimento. Não obstante, chama a atenção o fato de encontrarmos apenas uma referência, e indireta, a Portugal, e em somente um dos hinos. Oliveira lembra que após a proclamação da república, tanto a cultura portuguesa quanto o Império, herança sua, “passaram a ser atacados como representantes de um passado a ser exorcizado”<sup>200</sup>. Segundo esta autora,

“Os conflitos entre monarquistas e republicanos na última década do século XIX e início do XX aumentaram as tensões entre portugueses e brasileiros. A forte presença lusa na propriedade de lojas comerciais e de imóveis de aluguel propiciou um intenso sentimento popular antilusitano no Rio de Janeiro. A imagem do português colonizador e explorador agora se acoplava, aos olhos da população, à do estrangeiro, monarquista e conspirador contra a República. O momento político da Revolta da Armada, em setembro de 1893, produziu mesmo o rompimento das relações diplomáticas entre Brasil e Portugal. Isso gerou uma onda de indignação popular contra a antiga metrópole, considerada inimiga da causa nacional republicana e, por extensão, do povo brasileiro [...]”<sup>201</sup>

De fato, nos hinos analisados, ainda que Cabral ostente o título de herói do descobrimento, os autores preferiram deixá-lo sem nacionalidade a atribuir-lhe a portuguesa. Entretanto, nas atividades incluídas nas comemorações do quarto centenário, como destacou Oliveira, acabou predominando a valorização da fundação pelos portugueses, brancos e europeus, ligando o Brasil, desde a sua base, à herança ocidental<sup>202</sup>. As referências cristãs que

---

200

□ OLIVEIRA, L. L. de. “Imaginário histórico...”. *Op. cit.*, p. 187.

201

□ *Ibidem*, pp. 187-188.

202

□ *Ibidem*, p. 188.

aparecem de modo generalizado nos hinos reafirmam essa preferência ao conectar o passado brasileiro à religião e à cultura européias.

## 5. Centenário da independência

Vinte e dois anos e cinco meses depois do quarto centenário do descobrimento, em setembro de 1922, comemorava-se o centenário da independência. Como de costume, escolheram-se algumas personalidades do mundo das letras para compor a comissão organizadora dos festejos. De acordo com Marly Silva da Motta, essa comemoração gerou uma grande mobilização da população em geral e da intelectualidade em particular, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo<sup>203</sup>. Segundo a historiadora,

“Privilegiado ‘lugar de memória’ da nação brasileira, depois de um difícil processo de consolidação no início da República, o sete de setembro de 1922 pôde articular presente/passado/futuro ao ensejar o balanço obrigatório dos acontecimentos passados, a avaliação dos feitos presentes e a perspectiva de realizações futuras do país [...]. Mario de Andrade, Oliveira Vianna, Monteiro Lobato, Tristão de Ataíde, Lima Barreto, dentre outros, estavam comprometidos com a tarefa de ‘criar a nação’, forjar a identidade nacional e construir um Brasil moderno. Filiada a diversas concepções de modernidade – à do modelo universalista da *Belle Époque* em crise, ou à vanguardista, de adesão aos valores urbano-industriais, ou ainda, à tradicionalista, seguidora dos ‘sólidos’ princípios da natureza e do ruralismo – essa intelectualidade partilhava a crença de que a construção de uma sociedade moderna dependia de um projeto de (re)construção da nação brasileira.”<sup>204</sup>

A polêmica em torno das reformas urbanísticas pelas quais deveria passar a cidade do Rio de Janeiro para preparar-se para as festas do centenário foi exemplar dessa pluralidade de

---

203

□ MOTTA, M. S. da. *A nação faz cem anos: o centenário da independência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992, p. 1.

204

□ *Ibidem*, pp. 3-4.



visões a respeito do melhor caminho para transformar o Brasil em um país *moderno*. Os signos da modernidade e do progresso orientavam as ações dos responsáveis pela organização dos festejos. Nesse sentido, a derrubada do velho Morro do Castelo – que representava o contraste violento entre o “moderno”, o “civilizado” e a “barbárie” – acabou ocupando o centro das discussões<sup>205</sup>. Os debates a respeito desse assunto atravessavam décadas, mas nesse momento específico da história do Rio, em que o impulso pela modernização se redobrava, parecia que, finalmente, a contenda chegaria a seu fim.

Encarregado de preparar a cidade para as comemorações do centenário, o prefeito Carlos Sampaio decretou a demolição do morro em agosto de 1920. Em parte do terreno desocupado foram construídos os pavilhões da Exposição Universal, inaugurados a 7 de setembro de 1922.

O objetivo dessa exposição, como o de todas as exposições associadas a comemorações cívicas, era permitir que o povo do Rio de Janeiro, e do Brasil por extensão, afirmasse a sua modernidade e o grau de civilização atingido após cem anos como nação independente. Nos pavilhões eram exibidos diversos elementos da cultura, ciências, tecnologia e arte brasileiras, e, em uma área próxima, os governos ou as empresas estrangeiras expunham os produtos de seus países. Motta chama a atenção para o fato de que a ênfase da mostra, no caso dos produtos brasileiros, incidia mais sobre as possibilidades de exploração dos recursos naturais do que sobre os próprios recursos. “Valia mais o ferro do que o ouro; valia mais a energia elétrica do que as cataratas”, aponta a autora<sup>206</sup>. Assim, continua Motta, ao mesmo tempo em que se reforçava a tese da existência no país de riquezas naturais inesgotáveis, se garantia a viabilidade da inserção do Brasil na economia mundial do pós-guerra.

No acervo da BN encontramos cinco hinos dedicados ao centenário da independência. Curiosamente, nestas obras observamos que as referências ao próprio processo de independência são quase nulas. O elemento mais característico é a descrição da natureza

---

205

□ De acordo com Motta, “Marco visível da fronteira entre a cidade ‘indígena’, ‘colonial’ e ‘atrasada’, e a cidade ‘européia’, ‘civilizada’ e ‘moderna’, a presença do Castelo contrariava um dos pilares mais evidentes dessa vertente de modernização urbana, qual seja, a organização funcional do espaço que condenava a mistura de usos e classes sociais diversos. [...] Demandava-se uma espacialização da cidade que precisamente definisse os lugares da produção, do consumo, da moradia, da cultura; os espaços dos ricos e dos pobres”. Cf. MOTTA, M. S. da. *Op. cit.*, p. 6.

206

□ *Ibidem*, p. 11.

brasileira, dado que não surpreende em absoluto, levando em conta o conjunto das questões levantadas por Motta.

O primeiro hino do grupo foi publicado na revista de divulgação da Comissão Organizadora da Exposição de 1922, no dia 5 de setembro do mesmo ano<sup>207</sup>. Trata-se de um hino oferecido pelos representantes da Itália participantes da exposição. O destaque do poema, para não fugir à regra, é a descrição da natureza brasileira. “Mares d’esmeralda”, “A floresta impérvia”, “De flores, sem rivais”, etc. etc. A menção à independência vem somente no final de sua última estrofe:

“Da natureza enfim a graça benfazeja  
 Na beleza cristã do solo seu liberto  
 Numa onda de luz, diáfana, fecunda  
 De todo esse esplendor, a envolve e a circunda”

Outra obra, o *Hino do centenário*<sup>208</sup>, com letra de H. de Macedo<sup>209</sup> e música do conhecido compositor italiano radicado no Brasil Savino de Benedictis<sup>210</sup>, traz o subtítulo “Apoteose final do Poema Sinfônico”. O longo *Poema Sinfônico* ao qual se referem os autores é da autoria de Francisco Roca Dordal, e vem estampado no verso da primeira folha da parte da voz. Esta breve “Apoteose” se desenvolve na tonalidade de si bemol maior e em andamento “Grandioso”. Os oito versos do texto fazem referência a dois marcos da memória cristalizada da independência: o “Dia do Fico” e o grito “Independência ou morte”,

---

207

□ A EXPOSIÇÃO DE 1922 – Órgão da Comissão Organizadora. Rio de Janeiro, n. 5, setembro de 1922.

208

□ DIMAS, M784.7/B-I-33.

209

□ Não temos referências precisas sobre H. de Macedo. Pode se tratar do jornalista Henrique Duque-Estrada de Macedo Soares, que publicou em 1902 um trabalho a respeito da guerra de Canudos. Cf. MARTINS, P. E. M. “Cinquenta Antônio e uma tragédia: Canudos”. Disponível em: <http://omotim.tripod.com/antonio.html>. Acessado em: 15/07/2010.

210

□ Savino de Benedictis foi conhecido compositor, musicólogo e professor, um dos fundadores, em 1945, da Academia Brasileira de Música. Veio da Itália para o Brasil com 20 anos de idade e tornou-se o responsável da cadeira de harmonia, contraponto e fuga do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Da sua vasta produção musical destacamos, por motivos óbvios, a sinfonia *Centenário da Independência do Brasil*. Cf. site da Academia Brasileira de Música. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/acad11nov.html#Fundador>. Acessado em: 15/07/2010.

supostamente bradado às margens do Ipiranga. No hino, o rio dá lugar à colina, que aparece como a “colina que há cem anos serviu de Tabor / Para um povo a cadeia ferina / transformar num eterno fulgor”<sup>211</sup>. Não deixamos de notar, portanto, que o herói da independência neste hino é Pedro I, protagonista tanto do “Fico”, quanto do “grito do Ipiranga”.

O terceiro *Hino do Centenário*<sup>212</sup> que encontramos no acervo da BN está manuscrito, e tem música de Tavares de Figueiredo e letra de Jaime d’Altavila<sup>213</sup>. Sabemos, no entanto, que esta obra foi publicada pelo governo do Estado de Alagoas junto com pelo menos mais quatro obras compostas pela mesma dupla: *Canção da Pátria ao Soldado Brasileiro*, *Canção do Trabalho*, *Canção dos Jangadeiros* e *Cantos Escolares*<sup>214</sup>. Está dedicada “aos heróis da liberdade Pátria”, cuja identidade tomamos conhecimento ao longo do texto. São eles “Dom Pedro Primeiro, invencido, Lêdo, o grande, os Andradas, Feijó”. Possui introdução instrumental e duas longas estrofes, cantadas em tempo “Allegro marcial”, seguidas de um estribilho em tempo “Vivo”. Na letra, o mais interessante é o começo da segunda estrofe: “Nosso lema é ORDEM E PROGRESSO / Será sempre seguido por nós”. A divisa positivista, que foi tão difícil de achar nos hinos à bandeira – símbolo no qual aparece estampada – surge neste poema escrito para o centenário da independência em letras maiúsculas, destacando-se do restante do texto.

Na DIMAS encontramos também o *Hino do centenário da independência do Brasil*<sup>215</sup> da autoria do paraibano Camilo Ribeiro dos Santos, publicado em 1983 pela Secretaria da Educação e Cultura do Governo do Estado da Paraíba. O documento traz 1922 como o ano de composição da obra e uma nota informando que a impressão foi feita sobre a

---

211

□ Lembremos que Tabor é o nome do monte localizado na Galiléia onde alguns acreditam que teria acontecido a transfiguração de Cristo.

212

□ DIMAS, MS/F-XVI-5.

213

□ Na mesma pasta, arquivada na DIMAS, encontra-se uma pequena folhinha com o hino *Viva o sol*, de Villa-Lobos, também manuscrito, e com algumas notas de execução.

214

□ Cf. listado de partituras do arquivo do [Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes](http://www.arquivo.akademie-brasil-europa.org/Noten/port-Noten-Koeln-T.html). Disponível em: <http://www.arquivo.akademie-brasil-europa.org/Noten/port-Noten-Koeln-T.html>. Acessado em: 15/07/2010.

215

□ DIMAS, M780.8/S237i.

ortografia original de Américo Falcão, autor dos versos do hino<sup>216</sup>. Tem introdução, seis estrofes e estribilho, em versão para voz solista, coro uníssono e piano. O “grave cortejo de heróis imortais” homenageado neste hino compreende quatro personagens: Bonifácio, “audaz paladino do amor e do bem”, Ledo, “herói verdadeiro dos mais sublimados”, Clemente Pereira e Pedro I. O estribilho, cheio de referências a elementos que ao longo das primeiras décadas do século XX se tornariam símbolos nacionais, traz os seguintes versos:

“Hinos soam dos vales aos montes,  
Vivo preito ao Brasil vencedor,  
Há murmúrios nas límpidas fontes  
E nas selvas da pátria do amor...

O Ipiranga, feliz, rumoreja  
E a cabocla robusta e gentil  
Que na taba e no campo peleja,  
Simboliza o vigor do Brasil.”

Comentemos brevemente algumas das imagens evocadas por este texto. O Brasil “vencedor” se descobre no Brasil livre, independente, cujo povo anteriormente “humilhado” foi redimido pelos heróis supracitados. Em todos os hinos a respeito do centenário da independência, e este não representa uma exceção, são recorrentes as referências à natureza do país, a suas “selvas” e “límpidas fontes”. Por último, do poema de Américo Falcão, destacamos a “cabocla” que “simboliza o vigor do Brasil”. Lembremos que a aceitação do negro como um dos elementos formadores do povo brasileiro ainda não é plena durante a década de 1920, embora essa idéia já circulasse nos meios políticos e intelectuais do país há algumas décadas. É por esse motivo que o autor do texto prefere referir-se ao caboclo ou à cabocla – mistura do índio, originário da terra, e do branco português – como representante do “robusto e gentil” povo brasileiro.

---

216

□ Américo Falcão é hoje um dos patronos da Academia Paraibana de Letras. Cf. site da Academia Paraibana de Letras. Disponível em: <http://www.aplpb.com.br>. Acessado em: 15/07/2010.

O último hino deste grupo, o *Hino ao Centenário* de Franklin Magalhães<sup>217</sup>, foi publicado em 1922 em formato de livro, junto com o *Hino à bandeira* do mesmo autor, ao qual já nos referimos anteriormente. Segundo os dados que nos proporciona a portada da obra, este hino fora “pronunciado no ‘fórum’ de Palmira, Minas Gerais, na sessão cívica em homenagem ao 1º Centenário da Independência do Brasil”. Na epígrafe, traz uma citação da carta de Pero Vaz de Caminha: “A terra, em tal maneira é graciosa, que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo.”. Esta frase dá a tônica do texto, cheio de adjetivos e descrições da natureza brasileira. Expressões como “Pátria, filha do sol e da alvorada / Sorrindo em flor, desabrochando em luz”, ou “Onde flores mais meigas que estas flores?! / Onde céus mais piedosos que estes céus?!”, ou ainda “Rebente em nós a seiva exuberante / Que explode em ti, que mais que todas [as pátrias] brilha”, são apenas alguns exemplos das inúmeras referências à riqueza da natureza brasileira que encontramos neste longuíssimo hino. As alusões à graça divina, responsável por dotar o Brasil dessa riqueza, são constantes, transformando o hino em uma espécie de oração. Esse caráter místico fica patente, por exemplo, na seguinte estrofe: “Tu és a nossa Fé e a nossa Crença / E é por ti que a nossa alma aos céus se libra / Tão grande como tu, ó Pátria imensa / Só este amor que em nós e que em ti vibra”. Por outro lado, é quase imperceptível a dedicação da obra ao centenário da independência, mencionado em apenas quatro dos cem longos versos. Mesmo assim, nesses versos não há relatos, nem aparecem nominalmente citados os conhecidos heróis do evento. Entretanto, a ausência desses nomes não surpreende, uma vez que, no conjunto do poema, a independência da pátria também representa, assim como a exuberância da natureza, uma dádiva divina.

## 6. Outros temas diversos

Além dos hinos que enfocam temas específicos, como Tiradentes, a bandeira ou as comemorações do centenário da Independência, no acervo da BN também encontramos hinos dedicados a glorificar e enaltecer a pátria e os valores cívicos e patrióticos desde uma perspectiva mais generalizadora, como o fazem, por exemplo, o *Hino do Estado* e o *Hino patriótico*, publicados em 1917. Os textos destes hinos, os quais não sabemos se foram

---

217

□ BN, II - 260, 3, 8 - n. 6.

musicados, foram reunidos em um único folheto sob o título de *Hinos patrióticos e canções militares*<sup>218</sup>.

O *Hino do Estado* está composto por quatro estrofes com oito versos, nos quais, entre descrições e louvações às riquezas naturais do Brasil, enfoca-se, de distintas maneiras, o assunto “liberdade”. Na primeira estrofe, a descrição das “férreas cadeias” que se quebram e das algemas que são arrojadas ao chão, faz uma alusão ao processo de independência. Nas demais estrofes a questão central se transfere para o tema da libertação dos cativos, com menções ao fim da escravidão, ao fim do preconceito, ao fim das diferenças de sangue e raças e ao fim das regalias injustificadas. Para terminar, na última estrofe, canta-se a liberdade advinda da mudança de regime, que teria sido resultado da ação do povo, que “Com festas e flores um trono esmagou!”, “quebrou a algema do escravo” e tornou-se, finalmente, um “cidadão”. Todo o texto deste hino vem carregado de referências aos valores e ideais iluministas, como o republicanismo, a igualdade e a fraternidade entre os homens, o Direito, a Razão etc. Em contraposição, o *Hino patriótico*, publicado na seqüência do *Hino ao Estado*, traz um texto dominado pelo misticismo e pelos valores tradicionais. Na segunda estrofe deste hino, o autor – anônimo para nós – festeja o seu próprio catolicismo e o catolicismo do “povo brasileiro”.

Também invocando valores patrióticos, mas desde uma perspectiva não mística, temos o *Hino à pátria*<sup>219</sup> de Antonio Soares d’Alcântara. O poema possui sete estrofes, cada uma com música diferente. As estrofes ímpares são cantadas pelo solista e as pares pelo coro. Trata-se do único hino encontrado no acervo da BN composto dentro do período republicano e dedicado exclusivamente à Guerra do Paraguai; mesmo porque o *Hino ao Almirante Barroso* e o *Hino ao Duque de Caxias*, aos quais nos referimos anteriormente, ocupam-se da construção dos heróis e não da construção do evento específico no qual eles teriam demonstrado as suas qualidades heróicas. Não é o caso deste *Hino à pátria*, que não cita nenhum dos nomes que teriam sido destaque no conflito no Paraguai. Contudo, em um clima de intensa exortação cívica, o seu poema ressalta as qualidades guerreiras do *povo brasileiro*,

---

218

□ *Hymnos patrióticos e canções militares. Op. cit.* BN, I - 208, 1, 5, n. 8.

219

□ DIMAS, M784.709/A-I-2. É interessante observar que o título impresso na portada é diferente do título impresso no cabeçalho. Neste, a inscrição diz “Hino nacional brasileiro”. Provavelmente se trate de um erro de impressão, uma vez que a música estampada não corresponde à música do *Hino Nacional* de Francisco Manuel.

com frases como “Em tempo algum, jamais se viu tanta bravura n’outro povo como neste” ou “E, apesar do Brasil ser muito novo / Já dispunha de guerreiros consumados”.

A república não constrói apenas símbolos e heróis nacionais. Constrói mitos. Em um país onde a independência representou mais um acordo de cavalheiros do que uma ruptura política, e a república fora instaurada por meio de uma marcha militar, o mito do “aguerrido e bravo povo brasileiro” constitui um dos triunfos do discurso nacionalista, que começa a ganhar corpo nos anos da Primeira Guerra Mundial. Este *Hino à Pátria*, publicado em 1917, se inscreve dentro dessa tendência, apresentando o novo protagonista da história nacional: o *povo*.

## CONCLUSÃO

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. Podem ser o meio ou o fim da pesquisa e, também, o meio e o fim da pesquisa, como no caso específico deste estudo.

Nos documentos selecionados, em relação às temáticas abordadas, observamos uma grande diferenciação entre os hinos do Império e os hinos da República. Entretanto, no que diz respeito às questões musicais mais básicas, como a forma e a disposição instrumental, por exemplo, não observamos nenhuma alteração significativa. O número de partituras para voz solista, coro uníssono e piano é incomparável, em ambos os períodos, ao número de obras com diferente formação, e a opção pela inclusão de instrumentos de banda marcial, como clarins, tambores, etc. nas partituras para piano e voz pode ser observada tanto nos hinos do Império, quanto nos da República. Tampouco observamos a utilização de recursos composicionais diferentes nos dois períodos, embora destaquemos as influências da música programática – gênero que teve seu auge em meados do século XIX – em alguns hinos do Império, especialmente em dois ou três dedicados ao conflito no Paraguai.

Em linhas gerais, da documentação produzida nos tempos da monarquia, destacam-se – tanto numericamente, quanto em termos de maior elaboração artística – os hinos dedicados aos temas da sagração e coroação de Pedro II e à guerra do Paraguai. De acordo com grande parte da historiografia especializada nesse período, esses eventos representam, respectivamente, os marcos de início e de início do declínio do Segundo Reinado.

Podem parecer evidentes os motivos que levariam ao estabelecimento, por ação da própria monarquia brasileira, do marco inicial do Segundo Reinado, que representa a plenitude desse sistema político em nosso país. Como já assinalou Schwarcz, o ritual de sagração e coroação de Pedro II correspondeu a um dos passos mais importantes do processo de invenção de uma tradição de monarquia brasileira<sup>220</sup>.

---

220

□ Estamos nos referindo à concepção de invenção das tradições postulada por Hobsbawm e Ranger. Cf. HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.



É também por esse motivo que encontramos tantos hinos dedicados a homenagear os membros da família real, principalmente a Pedro II, chefe desse Estado. E devemos ressaltar que essas homenagens não estão presentes somente em hinos pertencentes à coleção particular do Imperador.

Os hinos dedicados à coroação são contemporâneos ao evento que homenageiam. A invenção da tradição, neste caso, não ocorre *a posteriori*, é concomitante à circunstância que se procura *tradicionalizar*. No caso da Guerra do Paraguai, a situação é um pouco diferente. Embora praticamente todos os hinos sobre este tema também tenham sido compostos, e muitos até publicados, durante os anos do conflito, eles não operam na definição de um marco, mas participam da construção da memória do evento e do papel nele desempenhado por determinadas personagens. Nesses hinos, como vimos, Pedro II é apresentado como o “primeiro voluntário da pátria”, o grande defensor do Brasil, que não se rendeu aos abusos das forças inimigas; Caxias representa a força militar do Império, e o Conde d’Eu, a afirmação da supremacia brasileira no conflito. Foi a historiografia republicana do início do século XX, preocupada, entre outras coisas, em entender a não participação política popular mesmo sob o regime republicano, quem associou este conflito ao “início do fim da monarquia”, a qual teria “desmoronado sozinha”, sem a necessidade da ação de grupos republicanos opositores.

A julgar pelos hinos esquecidos que consultamos, no panteão de heróis da monarquia brasileira só há lugar para Pedro I, Pedro II, Caxias, o Conde d’Eu e a princesa Isabel. Caxias é o único que não pertence à família real, fator que permitiu a manutenção de seu posto de herói nacional quando da mudança de regime.

Nos hinos compostos sob o regime republicano não existe uma personagem que mereça uma dedicação tão superior às demais como acontece com Pedro II nos hinos do Império; nem os governantes, nem os heróis definitivos, como Tiradentes. Aliás, nesses hinos, como heróis “exclusivos” da República temos apenas a Deodoro da Fonseca e a Benjamin Constant. Caxias e o Almirante Barroso são recuperados como heróis nacionais pela sua atuação nas forças armadas, e Cabral, embora mais para cristão do que para português, como o “descobridor” do Brasil. Tiradentes é um caso à parte. Mesmo antes da proclamação, o “Cristo da multidão” era cultuado pelos republicanos como símbolo da luta pela liberdade. Como vimos, a mistificação desta personagem também aparece com força nos hinos esquecidos, que abusam da descrição do martírio e do “banho de sangue purificador” das terras brasileiras.

A proposição do concurso para a escolha do hino oficial da proclamação põe em evidência a preocupação do governo republicano na definição de ícones e símbolos do novo regime. Hobsbawm e Ranger já haviam observado que a invenção de tradições ocorre mais freqüentemente “[...] quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas’ tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis [...]”<sup>221</sup>. Não é de estranhar, portanto, o empenho das autoridades republicanas no rápido estabelecimento de uma simbologia da República, com hinos, bandeira e ícones próprios. Mesmo assim, como apontou José Murilo, é importante sublinhar que tanto o *Hino Nacional*, quanto a *Bandeira Nacional*, ícones mais bem-sucedidos do novo regime, alcançaram sua legitimidade fazendo concessões à simbologia monárquica.

Ainda em relação à questão da definição dos símbolos oficiais, os hinos esquecidos nos mostram mais uma vez que esse processo não acontece em um mar de tranqüilidade. As divergências são visíveis inclusive durante o regime monárquico, como podemos ver no caso das duas versões para o *Hino à Independência* de Evaristo da Veiga, a da autoria de Marcos Portugal e a que foi oficializada, da autoria de Pedro I. Na definição dos hinos da República, como vimos, a tensão foi ainda maior. Como se não bastasse toda a confusão aprontada pelos partidários de Miguez no concurso de 1890, temos também o *Hino da República* de Ernesto de Souza, já escrito sobre o poema de Medeiros e Albuquerque inclusive antes da própria proclamação. Lembremos também das partituras e demais documentos assinados por Pedro de Mello, que nos informam, em última instância, da falta de concurso oficial (e de unanimidade) em relação à escolha da letra de Duque Estrada para o *Hino Nacional* de Francisco Manuel.

Por último, a presença das temáticas relacionadas com as comemorações dos “centenários” ilustra as discussões em torno da inserção do Brasil no mundo moderno, na onda das grandes celebrações da nação, com suas exposições universais e suas conseqüentes reformas urbanas. A organização de festas nacionais, lembrando ao povo recordações que estão ligadas à instituição política vigente, torna-se obrigatória para a jovem república; e, para os políticos e os intelectuais do período, é justamente a

república, especialmente a república de modelo norte-americano, o regime político identificado com a modernidade.

Não há dúvidas de que este trabalho não esgota as possibilidades de análise e interpretação dos hinos cívicos do acervo da BN. Nem era esse seu propósito. Acreditamos, no entanto, que ele permitiu que essas obras falassem da criação da simbologia dos regimes monárquico e republicano, no caso especificamente brasileiro, e que revelassem algumas das múltiplas facetas desse processo. Também permitiu que essas obras falassem de sua própria situação de “esquecidas”. Nesse sentido, é importante recordar que no esforço de construção de uma identidade nacional, aquilo que é “lembrado” ou “esquecido” sempre representa uma escolha. Desvendar o que está por trás dessa escolha... é tema para um próximo capítulo...

## APÊNDICE

### I. HINOS COMPOSTOS SOB O REGIME MONÁRQUICO

#### 1. Nascimentos de membros da família real / Dedicções aos monarcas

1. *Hino em aplauso do faustíssimo dia do aniversário natalício de S. M. a Imperatriz do Brasil* (P. A. Alves/E. F. de Sena)
2. *Hino ao venturoso nascimento de Sua Alteza Imperial* (J. N. de S. S./F. S. Noronha)
3. *Hino em aplauso ao nascimento e batismo da sereníssima princesa D. Isabel Cristina* (anônimo)
4. *Hino dedicado a S. M. a Imperatriz do Brasil no seu feliz natalício* (Noronha)
5. *Hino dedicado a S. M. a Imperatriz do Brasil* (F. de P. Brito/A. Tornaghi)
6. *Hino ao faustíssimo nascimento de sua alteza, o Príncipe Imperial* (anônimo)
7. *Marcial Hino* (anônimo)
8. *Hino Marcial dedicado a S. S. I. Imperiais* (Gral. A. C. de Sampaio)
9. *Hino patriótico dedicado a sua majestade o Imperador* (J. J. Teixeira)

#### 2. Independência do Brasil

1. *Hino da Independência do Brasil* (E. F. da Veiga/M. Portugal)
2. *Hino oferecido a S. M. I.* (S. A. P. da Serra)
3. *Hino à Independência do Brasil e a S. M. I. o senhor D. Pedro 2º* (F. de P. Brito)
4. *Hino Sete de Setembro* (F. da Cunha)

#### 3. Monarquia constitucional

1. *Hino ao dia 25 de março* (F. de P. Brito)
2. *Hino oferecido à mocidade brasileira, no dia 25 de Março de 1831* (F. de P. Brito)

3. *Hino oferecido à briosa nação brasileira por ocasião do dia 7 de abril de 1831* (F. de P. Brito)

4. *Hino de Pedro II* (S. de Souza/O. Coutinho)

5. *Hino marcial* (anônimo)

#### **4. Ascensão, sagração e coroação de D. Pedro II**

1. *Hino à maioria de S. M. o I.* (F. de P. Brito)

2. *Hino à coroação* (J. J. de S. S. Rio/F. M. da Silva)

3. *Hino à sagração e coroação de S. M. I. o Sr D. Pedro II* (L. L. Pecegueiro/L. M. Vaccani)

4. *Novo hino à feliz coroação de Sua Majestade o Senhor D. Pedro Segundo* (J. Fachinetti)

5. *Hino F. O. D. a S. M. I e C. o Senhor D. Pedro 2º* (P. J. M. A. Brito/D. da R. Mussurunga)

6. *Deus! Salve a Pedro!...* (J. F. Leal)

#### **5. Guerra do Paraguai**

1. *O primeiro voluntário da pátria* (J. A. A. Albernaz)

2. *Os voluntários cachoeiranos* (A. A. Milton/J. de S. Aragão)

3. *Hino de vitória* (A. E. Zaluar/A. Fiorito)

4. *A aliança triunfante ou Queda do Tirano Lopez* (Pe. J. C. D. de Moura/Gianini)

5. *Cântico de vitória* (J. F. da Cruz/J. de D. S. Braga)

6. *Hino de júbilo da população fluminense* (L. V. De-Simoni)

7. *Hino triunfal à glória militar do Brasil* (J. A. Cordeiro Junior)

8. *Hino do triunfo* (M. N. Pereira)

9. *Hino de guerra: vitória ou morte!* (J. H. Cussen/Mtro. Raphael)

10. *Hino de S. A. o senhor Conde d'Eu* (F. Doria/A. Napoleão)

#### **6. Viagens do Imperador**

1. *Regresso à Pátria* (L. C. F. Coelho)

2. *Inno festivo* (M. di Baligand)

3. *Inno in omaggio delle Loro Maestà L'Imperatore e L'imperatrice del Brasile*  
(F. Labruna)

## 7. **Abolição**

1. *Hino consagrado ao triunfo dos liberais no Império do Brasil* (A. J. N. Garcia)
2. *Hino da redenção* (L. Murat/A. Milanez)
3. *Hino da 'Marselhesa' ou A pátria livre* (V. C. T. de Mello)

## II. HINOS COMPOSTOS SOB O REGIME REPUBLICANO

### 1. **Proclamação**

1. *Hino da proclamação (Concurso 1890)*(A. Nepomuceno)
2. *Hino republicano* (J. Queiroz)
3. *Hino republicano* (G. Giraudon)
4. *Primeiro "Hino republicano"*(E. de Souza)
5. *Hino republicano* (A. F. do Rego)
6. *Hino ao Brasil* (M. de Lima/K. Benjamin)
7. *Hino republicano do Brasil* (K. Benjamin)

### 2. **Heróis nacionais**

1. *Hino a Deodoro* (C. Góes/C. F. Góes)
2. *Hino a Benjamin Constant* (C. Góes/C. F. Góes)
3. *Hino ao Almirante Barroso* (H. Fontes/C. F. Góes)
4. *Hino ao Duque de Caxias* (A. Corrêa/F. de P. Gomes)
5. *Hino a Tiradentes* (B. de Guimarães)
6. *Tiradentes* (O. Bilac/F. Braga)

### 3. **Bandeira nacional**

1. *Efusões à bandeira* (A. Bandeira/R. Fancini)
2. *Hino à bandeira* (F. Magalhães)

3. *Hino à bandeira nacional* (O. Bilac/P. de Mello)
4. *Oração à bandeira* (P. de Mello)

#### **4. IV centenário do Descobrimento**

1. *Hino do Centenário* (G. Passos)
2. *Hino do Centenário* (anônimo)
3. *Hino do Centenário* (anônimo)
4. *Hino festival do 4º centenário da descoberta do Brasil* (G. de Almeida/P. Carneiro)

#### **5. Centenário da independência**

1. Hino oferecido pelos representantes da Itália da Comissão Organizadora da Exposição de 1922 (anônimo)
2. *Hino do centenário* (F. Magalhães)
3. *Hino do centenário* (H. de Macedo/S. de Benedictis)
4. *Hino do centenário da independência do Brasil* (A. Falcão/C. R. dos Santos)
5. *Hino do centenário* (T. de Figueiredo/J. d'Altavila)

#### **6. Outros temas diversos**

1. *Hino à pátria* (A. S. d'Alcântara)
2. *Hino do Estado* (anônimo)
3. *Hino patriótico* (anônimo)

## FONTES

### I. Coleção Teresa Cristina Maria (DIMAS)

1. *Hymno em applauso do faustissimo dia anniversario natalicio de S. M. a Imperatriz do Brasil* (Possidonio Antonio Alves/Eleuterio Feliciano de Sena). MS/S-VI-h/VII-VIII
2. *Hino marcial dedicado a S. S. I. Imperiais* (Gral. Augusto Cezar de Sampaio). MS/S-IX-1
3. *Hymno à coroação* (João Jozé de Souza S.a Rio/Francisco Manoel da Silva). MS/S-I-3
4. *Hymno a sagração e corôação de S. M. I. o se.r D. Pedro II* (Lourenço Lopes e Pecegueiro/Luis Maria Vaccani). MS/V-V-1
5. *Hymno ao venturozo nassimento de Sua Alteza Imperial* (J. N. de S. S./F. S. Noronha). MS/N-VI-3
6. *Hymno em applauso ao nascimento e baptismo da serenissima princesa D. Izabel Christina* (anônimo). MS/A-I-hc/A-VII-VIII
7. *Novo hymno à feliz coroação de Sua Magestade o senhor D. Pedro Segundo imperador constitucional e defensor perpetuo do Brazil* (J. Fachinetti). MS/F-IV-h/A-VII-VIII
8. *Marcial hymno* (anônimo). MS/A-I-h/A-VII-VIII
9. *Hymno F. O. D. a S. M. I. e C. o senhor D. Pedro 2º* (Paulo José de Mello e Azevedo Brito/Domingos da Rocha Mussurunga). MS/M-XIV-h/A-VII-VIII
10. *Inno festivo composto per festeggiare il ritorno in patria di Sua Maësta Dom Pedro D'Alcantara imperatore del Brazile* (Massimiliano di Baligand). MS/B-XI-1
11. *Inno in omaggio delle loro maestà l'impetarores e l'imperatrice del Brasile pel loro fausto arrivo in Costantinopoli* (Francesco Labruna). MS/L-X-1

### II. Coleção Império (DIMAS)

1. *O primeiro voluntario da pátria* (J. A. A. Albernaz). IMPERIO/ M-II-28
2. *Hymno da Independencia do Brazil* (Evaristo Ferreira da Veiga/Marcos Portugal). IMPERIO/BG-III-38



3. *Os voluntarios cachoeiranos* (Arestides Augusto Milton/José de Souza Aragão). IMPERIO/ DG-I-18
4. *Hymno de victoria* (A. E. Zaluar/Arcangelo Fiorito). IMPERIO/DG-I-27
5. *Regresso à pátria* (L. C. Furtado Coelho). IMPERIO/DG-I-28
6. *Alliança triumphante ou Quêda do tyranno Lopez* (Pe. José Correia Dias de Moura/Gianini). IMPERIO/M-II-40
7. *Cântico de victoria* (João Ferreira da Cruz/João de Deos Souza Braga). IMPERIO/M-II-41
8. *Hymno dedicado a S. M. a Imperatriz do Brasil no seu feliz natalício*. (Noronha). IMPERIO/S-I-24
9. *Hymno triumphal à glória militar do Brazil* (José Albano Cordeiro Jr.). IMPERIO/M-II-42
10. *Hymno de guerra: Victoria ou Morte!* (Jorge H. Cussen/Raphael). IMPERIO/M-II-65
11. *Hymno dedicado a S. M. a Imperatriz do Brasil* (F. de Paula Brito/Antonio Tornaghi). IMPERIO/N-VII-54
12. *Hymno patriótico dedicado à sua magestade o Imperador* (J. J. Teixeira). IMPERIO/M-II-43
13. *Hymno do triumpho* (Martiniano Nunes Pereira). IMPERIO/DG-I-74
14. *Deos! Salve a Pedro!...* (João Francisco Leal). IMPERIO/DG-I-74
15. *Hymno de S. A. o Senhor Conde d'Eu* (F. Doria/Arthur Napoleão). IMPERIO/N-VII-50
16. *Hymno da redempção* (Luiz Murat/Abdon Milanez). IMPERIO/N-III-15
17. *Hymno republicano* (A. F. do Rego). IMPERIO/B-II-102

### III. Acervo corrente da DIMAS

1. *Hino oferecido a S. M. I.* (Silvestre Antunes Pereira da Serra). M784.7/S-I-11
2. *Hino da proclamação (Concurso 1890)* (Alberto Nepomuceno). MS/N-IV-8
3. *Hino republicano* (Gabriel Giraudon). M784.7/G-I-21a (Coleção Ayres de Andrade)
4. *Hino republicano* (Jeronymo Queiroz). M784.7/BG-III-53
5. *Primeiro "Hino republicano"* (Ernesto de Souza). M786.1/S-I-59
6. *Hino ao Brasil* (Mário de Lima/Kinsman Benjamin). M784.7/B-I-28
7. *Hino republicano do Brasil* (Kinsman Benjamin). M784.7/B-I-36

8. *Hino a Deodoro* (Carlos Góes/Custódio Fernandes Góes). M784.7/G-I-23
9. *Hino a Benjamin Constant* (Carlos Góes/Custódio Fernandes Góes). M784.7/G-I-24
10. *Hino ao Almirante Barroso* (Hermes Fontes/Custódio Fernandes Góes). M784.7/G-I-16
11. *Hino ao Duque de Caxias* (Aquino Corrêa/Francisco de Paula Gomes). M784.7/G-I-25
12. *Tiradentes* (Olavo Bilac/Francisco Braga). MS/B-V-12
13. *Efusões à bandeira* (Alípio Bandeira/Riccardo Fancini). M784.7/F-I-12
14. *Hino à bandeira nacional* (Olavo Bilac/Pedro de Mello). M784.7/M-I-5
15. *Oração à bandeira* (Pedro de Mello). M784.7/M-I-6
16. *Hino festival do 4º centenário da descoberta do Brasil* (Gregório de Almeida/Paulo Carneiro). MS/C-XL-2 (Coleção C. Guerra Peixe)
17. *Hino do centenário* (H. de Macedo/Savino de Benedictis). M784.7/B-I-33
18. *Hino do centenário da independência do Brasil* (Américo Falcão/Camilo Ribeiro dos Santos). M780.8/S237i
19. *Hino ao centenário* (Tavares de Figueiredo/Jaime d'Altavila). MS/F-XVI-5
20. *Hino à pátria* (Antonio Soares d'Alcântara). M784.709/A-I-2

#### **IV. Obras Raras**

1. *Hymno à independência do Brasil, e a S. M. I. o senhor D. Pedro 2º* (Francisco de Paula Brito). OR 88, 4, 10, n. 28
2. *Hymno à maioridade de S. M. o I* (Francisco de Paula Brito). OR 99 A, 21, 6
3. *Hymno ao dia 25 de março* (Francisco de Paula Brito). OR 84, 5, 16, n. 4
4. *Hymno ao faustíssimo nascimento de sua alteza o príncipe imperial* (anônimo). OR 84, 5, 13, n. 4b
5. *Hymno consagrado ao triumpho dos liberaes no Imperio do Brazil* (Antônio José Nunes Garcia). OR 84, 5, 12, n. 14b
6. *Hymno de Pedro II* (Saturnino de Souza e Oliveira Coutinho). OR 88, 4, 10, n. 33
7. *Hymno offerecido à briosa nação brasileira por ocasião do dia 7 de abril de 1831* (Francisco de Paula Brito). OR 88, 5, 16, n. 3
8. *Hymno offerecido à mocidade brasileira, no dia 25 de março de 1831* (Francisco de Paula Brito). OR 88, 4, 11, n. 2

9. *Hymno marcial* (anônimo). OR PM, 3, 408

## V. Acervo de Livros

1. *Hymno ao centenario* (Franklin Magalhães). II – 260, 3, 8, n. 6
2. *Hymno à bandeira* (Franklin Magalhães). II – 260, 3, 8, n. 6
3. *Hymno de jubilo da população fluminense* (Luiz Vicente De-Simoni). I – 389, 1, 30, n. 4
4. *Hymno nacional brasileiro* (Pedro de Mello/Francisco Manuel da Silva). I – 338, 6, 13, n. 7
5. *Hino a Tiradentes* (Bernardo de Guimarães). I – 208, 1, 5, n. 8
6. *Hymno do descobrimento do Brasil* (anônimo). I – 208, 1, 5, n. 8
7. *Hymno do Estado* (anônimo). I – 208, 1, 5, n. 8
8. *Hymno patriótico* (anônimo). I – 208, 1, 5, n. 8

## VI. Acervo de Periódicos

1. *Hino Sete de Setembro* (Félix da Cunha). *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, sexta-feira, 7 de setembro de 1888
2. *Hino da 'Marselhesa' ou A pátria livre* (Valentim C. T. de Mello). *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 13 de maio de 1889
3. Hino oferecido pelos representantes da Itália da Comissão Organizadora da Exposição de 1922 (anônimo). *A exposição de 1922 – Órgão da Comissão Organizadora*. Rio de Janeiro, n. 5, setembro de 1922
4. *Hino do Centenário* (Guimarães Passos). *EDUCADORA-ALBUM. Litteratura, Artes, Sciencias*. Rio de Janeiro, n. 1, agosto de 1899
5. *Hino do Centenário* (anônimo). *EDUCADORA-ALBUM. Litteratura, Artes, Sciencias*. Rio de Janeiro, n. 1, agosto de 1899
6. *Hino do Centenário* (anônimo). *EDUCADORA-ALBUM. Litteratura, Artes, Sciencias*. Rio de Janeiro, n. 1, agosto de 1899

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I. Dicionários e outras obras de referência

*Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em:  
<http://www.dicionariompb.com.br/abdon-milanez/dados-artisticos>

DUPRAT, Régis (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira – Erudita*. São Paulo: Publifolha, 2000.

MACHADO, Raphael Coelho. *Dicionário musical*. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Brito e Braga, 1855.

SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.

SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1867, t. 8.

### II. Livros, capítulos de livros e teses

ALAMÁN, Lucas. *Historia de México*. México, DF: Ed. Luz, 1990, v. 5.

ALFERES, Sidnei. A "Collecção de Modinhas de Bom Gosto" de João Francisco Leal : um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Música. Campinas, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1951.

BIGNOTTO, Newton. "O que pode a *Fortuna*". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. *Decantando a República*, v.

*1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 125-136.

CARNEIRO, Zenaide de Oliveira Novais. *Cartas Brasileiras (1808-1904): um estudo lingüístico-filológico*. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Lingüística Histórica. Campinas, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. “O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. *Decantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 37-68.

CHERNAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em História. Campinas, 2003.

\_\_\_\_\_. *Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla*. Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Música. Campinas, 2009.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.

DAHLHAUS, Carl. "Nationalism and Music". In: *Between Romanticism and modernism: four studies in the music of the later nineteenth century*. Berkeley: University of California, 1989.

DINIZ, Jaime. *Um compositor italiano no Brasil: Joseph Fachinetti*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1986.

FONSECA, Áurea Côrtes Nunes de Oliveira. Aspectos do desenvolvimento regional no recôncavo sul baiano: o caso do Município de Cachoeira – Bahia – Brasil. Tese apresentada ao Departamento de Geografia Física e Análise Geográfica Regional da Universidade de Barcelona para a obtenção do Título de Doutora em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Regional. Barcelona/Espanha, 2006.

GOMES, Gisele Ambrósio. Entre o público e o privado: a construção do feminino no Brasil do oitocentos, 1827-1846. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora para a obtenção do título de Mestre em História. Juiz de Fora, 2009.

HEISE, Pedro Falleiros. A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente de Simoni. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Língua e Literatura Italiana. São Paulo, 2007.

HOBSBAWM, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas, SP: Papyrus; Ed. da Unicamp, 1986.

LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro*. Rio de Janeiro: Americana, 1954.

MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MELLO, Pedro de. *Letra para o Hino Nacional Brasileiro*. Piracicaba: Meira, 1912.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: o centenário da independência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1992.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária. Campinas, 2006.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. [Paris]: Gallimard, 1997.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense; CNPq, 1990.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, José Amaro Santos da. *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1944.

SOUZA, Octavio Tarquínio de. *Evaristo da Veiga*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1939.

VIANNA, Luiz Werneck. “Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. *Decantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 69-78.

WANDERLEY, Marcelo da Rocha. Jubileu Nacional: a comemoração do quadricentenário do Descobrimento do Brasil e a refundação da identidade nacional (1900). Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro para a obtenção do título de Mestre em História. Rio de Janeiro, 1998.

### III. Artigos em Periódicos, Anais etc.

ANDRADE, Mário de. “Pianolatria” (maio, 1922). In: *Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo: Martins; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, n. 1.

ASSIS, Machado de. “Ao acaso (Crônicas da Semana)”. In: *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 20 de junho de 1864.

AUGUSTI, Valéria. “Mercado das letras, mercado dos homens”. In: *Revista de História Regional*, 12(2): Inverno, pp. 93-121, 2007.

CASTAGNA, Paulo. “Documentação musical catedralícia na Coleção Eclesiástica do Arquivo Nacional (Rio de Janeiro – RJ)”. In: *Rotunda*. Campinas, n. 3, outubro de 2004.

CURY, Waldir. “3 de maio: dia nacional do taquígrafo”. Disponível em: <http://www.taquiografia.emfoco.nom.br/historiadataquiografia/diadataquiografo.pdf>. Acessado em: 25/05/2010.

ENDERS, Armelle. “‘O Plutarco Brasileiro’: a produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 25, 2000.

FARIA, Daniel. “Realidade e consciência nacional. O sentido político do modernismo”. In: *História*. São Paulo, v. 26, n. 2, pp. 386-387, 2007.

HIGINO, Elizete. Duas grandes coleções musicais estão depositadas em Biblioteca no Rio de Janeiro. In: *ANPOMM – Décimo Quinto Congresso*, pp. 549-554, 2005.



LIMA, Joelma Varão. “Jornal das Senhoras: olhares femininos sobre a urbanização na corte”. IN: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP - USP. São Paulo, 8 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.

MARTINS, Paulo Emílio Matos. “Cinquenta Antônio e uma tragédia: Canudos”. Disponível em: <http://omotim.tripod.com/antonio.html>. Acessado em: 15/07/2010.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. “Construtores e herdeiros: a trama dos interesses na construção da unidade política”. In: *Almanack Braziliense*. IEB-USP, n. 1, maio de 2005, ISSN 1880-8139.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Imaginário histórico e poder cultural: as comemorações do Descobrimento”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000.

PERSONE, Pedro. O forte piano na *Coleção Theresa Christina Maria*: propostas para uma *performance* historicamente informada. In: *Claves*, n. 6, nov. 2008, p. 36-53.

VEIGA, Manuel. “Dicionários musicais brasileiros e a perplexidade das províncias”. In: *Claves*, n. 2, novembro de 2006.

VELOSO, Maria do Socorro Furtado. “A ferro e fogo: conflitos no primeiro século da imprensa paraense”. In: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba, 4 a 7 de setembro de 2009.

#### IV. Sites

Academia Brasileira de Música

<http://www.abmusica.org.br>

Academia Paraibana de Letras

<http://www.aplpb.com.br>

Biblioteca Nacional

[www.bn.br](http://www.bn.br)

Escola de Música da UFRJ

<http://www.musica.ufrj.br>

Exército Brasileiro

<http://www.exercito.gov.br>

[Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes](http://www.institut.fuer-studien.der-musikkultur.des-portugiesischen-sprachraumes)

<http://www.arquivo.akademie-brasil-europa.org/Noten/port-Noten-Koeln-T.html>

Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande

<http://www.dla.furg.br/ecodosul/corppoem.htm>

Prefeitura Municipal de Campinas – Notícias 2009

[http://2009.campinas.sp.gov.br/noticias/?not\\_id=1&sec\\_id=&link\\_rss=http://2009.campinas.sp.gov.br/admin/ler\\_noticia.php?not\\_id=12987](http://2009.campinas.sp.gov.br/noticias/?not_id=1&sec_id=&link_rss=http://2009.campinas.sp.gov.br/admin/ler_noticia.php?not_id=12987)

Rio que mora no mar

[http://rioquemoranomar.blogspot.com/2009\\_11\\_01\\_archive.html](http://rioquemoranomar.blogspot.com/2009_11_01_archive.html)

Sociedade Amante da Instrução

<http://www.sociedadeamante.org.br>