

HISTÓRIA

EM
DEBATE

ANAIS DO XVI^º SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS
PROFESSORES DE HISTÓRIA - RIO DE JANEIRO, 22 A 26 DE JULHO DE 1991.

HISTÓRIA EM DEBATE

Problemas, Temas e Perspectivas

ANPUH: 30 anos

CNPq

InFour

A Música e a República: O Hino Nacional Brasileiro. História e Historiografia.

Avelino Romero Pereira

O objetivo deste texto, sobre a Música e a República, em que destaco o **Hino Nacional Brasileiro** como objeto, não é tanto o de reconstruir uma história do hino, mas problematizar, de forma crítica, um tema da historiografia da música no Brasil. Operando uma dessacralização do mesmo, pretendo apontar - mais do que concluir - tensões e conflitos no processo de implantação e consolidação do regime republicano no Brasil.

Recentemente, o tema foi abordado por José Murilo de Carvalho, em **A Formação das Almas**, livro de 1990, onde o autor descreve e comenta o esforço de criação de um imaginário republicano no Brasil, pela propaganda republicana, antes e após o golpe de 1889. A manutenção dos dois símbolos de poder monárquico - a bandeira e o hino - pelo Governo Provisório, em 1889 e 1890, respectivamente, é interpretada por José Murilo como indício do "peso da tradição" e de uma "vitória do povo" - referindo-se, nesta última expressão, apenas ao hino.

A continuidade também é ressaltada por Ênio Squeff, no se **A Música e a Revolução Francesa**, editado em 1989, num capítulo intitulado "As Revoluções e as Repúblicas":

"... levando-se em conta que no Brasil muda-se o suficiente para que tudo permaneça como está, talvez a história do Hino Nacional seja, à sua maneira, à imagem e semelhança do país." (p. 112)

Além de ressaltar a continuidade do Hino, numa perspectiva crítica, Squeff tem outras coincidências como J. M. de Carvalho: ambos objetivam temas de história, sem, entretanto, serem historiadores. Este é cientista político e aquele é jornalista e músico por formação, crítico musical por profissão. Além disso, ambos os trabalhos foram escritos no esteio de duas comemorações e rememorações centenárias: o centenário da República no Brasil e o "bi" da Revolução Francesa de 1789.

E é do próprio J. M. de Carvalho, que me sirvo, para indicar a Revolução Francesa e a República dela surgida como paradigmas da República brasileira. Alguns republicanos, no Brasil, segundo o autor, simbolizam a sua república - a idealizada e a vivida - conforme o imaginário surgido da Revolução Francesa. Daí, a questão do Hino Nacional, que tem por paradigma a Marselhesa.

Outro paradigma, este tirado de Squeff (p. 16), diz respeito à fundação, pelo Governo Provisório, dois meses após o golpe de 15 de novembro, do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ, que era, até então, o Conservatório de Música, fundado por decreto imperial de 1841, tendo por idealizador Francisco Manuel da Silva, o autor do Hino Nacional. Também a República francesa, criara, em 1795, segundo Squeff, o seu Instituto Nacional de Música.

Continuando a apontar as coincidências entre os dois autores e trabalhos, mas, agora, introduzindo uma crítica, devo considerar a maneira ensaística, com pouca profundidade, embora com alguma intenção crítica, com que discutem o tema. Ainda que sugiram tensões existentes na sociedade brasileira, naquele momento o processo de redefinição do Estado nacional, os dois falham ao simplificarem o debate em torno da música e incorporarem apressadamente - algumas assertivas da historiografia, que alcunho de "tradicional".

De uma maneira geral, o restante dos autores que trabalham com o Hino Nacional não se dão conta das tensões, conflitos, contradições, que o tema sugere. É o que ocorre, por exemplo, com Guilherme de Melo, *A música no Brasil* (1908) e Max Fleiuss, *Francisco Manuel e o Hymno Nacional* (1917). Outros, porém, chegam mesmo a levantar problemas técnico-estéticos - Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Problemas de Melodia Vocal do Hino Nacional Brasileiro* (1942) e João Baptista Siqueira, *Hino Nacional (Ensaio Histórico e Estético, de 1972 - ou a descrever indícios documentais - J. Baptista Siqueira e Mariza Lira, História do Hino Nacional Brasileiro* (1954) - que lhes apontam as tensões. O fato é que a ausência da perspectiva crítica e o comprometimento com uma concepção estreita de história - romântica e positivista e sob os viés da nação - os levam a (se) esconderem (d)as tensões e contradições, ainda que as tenham diante dos olhos. Desta forma, o conjunto desta historiografia opera, no meu entender, uma sacralização do Hino Nacional e de seu autor.

O primeiro a trabalhar com o tema dentro do plano de uma "História da Música no Brasil" foi Guilherme de Melo. Nascido na Bahia, em 1867, escreveu *A Música no Brasil - desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, livro editado em 1908. Tendo se transferido para o Rio de Janeiro, foi nomeado bibliotecário do I.N.M., em 1928. Após sua morte,

1932, substituiu-o Luiz Heitor de Corrêa Azevedo, que viria a ser o prefaciador da 2ª edição de seu livro, em 1947. Guilherme de Melo integrou, também, a comissão formada por Mário de Andrade, Luciano Ballet e Antônio Sá Pereira, que reformou o I.N.M., em 1930, sob a égide da Lei Francisco Campos.

Obra pouco citada hoje, sua leitura revela uma estreita vinculação entre as suas idéias a respeito da música no Brasil e as dos autores que, nos anos 20 a 40, sistematizaram uma interpretação da “História da Música no Brasil”, sob um viés nacionalista: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor.

O eixo do livro de Guilherme de Melo é a tese da formação do “caráter do povo brasileiro e de sua música”, oriundos da difusão do elemento indígena com o português e o africano e, ainda, o espanhol (p. 8). É este eixo que conforma o objetivo principal do autor: demonstrar a existência, no Brasil, de uma música com “feição característica e inteiramente nacional” (p. 5).

“A música deve (...) cavar na história os alicerces de sua fundação e com sua tradição formar o pedestal de suas grandes obras.”

“Deste modo foi que Wagner, o maior compositor dramático do século XIX e também um dos pensadores mais enérgicos e mais profundo de todos os tempos, criou a escola de música chamada alemã.” (p. 56)

“Por acaso no Brasil, terra por excelência da música (...) não haverá artistas que possam como Glinka e Grieg levantar dos cantos populares, verdadeiras crisálidas dos sentimentos pátrios, a ópera nacional brasileira?”

(...)

“Todavia o artista brasileiro, cingindo-se tanto quanto possível aos moldes nativistas portadores do sentimento nacional, deve, entretanto, respeitar as formas gerais e fundamentais da arte, que, como se sabe é cosmopolita, não tem pátria.” (p. 57-58, grifos do original)

Nos trechos citados acima, , vejo transparecer a formulação de um projeto de música nacional, apoiado na história e tradição, e que elege como modelos os nacionalismos musicais da Europa (Alemanha, França, Rússia e Noruega). Destes é que nasce a necessidade de envolver o “sentimento nacional” no “cosmopolitismo”, leia-se Europa, donde emanam os modelos do “civilizado” e do “moderno” a serem transpostos para o Brasil. Assim, o projeto nacional se afigura simultaneamente como um projeto de

“modernização”: tomando a Europa como modelo civilizatório pelo Brasil e interpretando as chamadas “escolas nacionais” como expressão do desenvolvimento “moderno” da música europeia, Guilherme de Melo elabora, então, um projeto de construção de uma “música nacional”, que sonoriza um Brasil “moderno” e “civilizado”.

Embora escrito num período posterior ao que qualifiquei como de implantação e redefinição da República no Brasil, leio o texto de Guilherme de Melo como sistematização do projeto estético-político de um **grupo de compositores e críticos**, que, no Rio de Janeiro dos anos 80 e 90, formavam uma verdadeira “República Musical”. Estes músicos, que nomearei mais adiante, tiveram papel importante como sujeitos da “história do hino”.

Assim, é a discussão da problemática da construção do “modernismo” através do “nacional”, recorrendo-se da história e da “tradição”, que torna inteligível, para mim, o tema do hino. O hino, em si, enuncia o paradoxo que o projeto encerra: o “moderno” se alcança através da construção da “nação”, que nada mais é se não “tradição”.

O tema do hino é exemplar desta tensão entre o “moderno” e “tradicional” pelo fato que o vincula a República. Trata-se da tentativa de escolha de um novo hino nacional, através de um concurso lançado ainda em novembro de 1889 e realizado a 20 de janeiro de 1890. Nesta data foi assinado um decreto pelo Governo Provisório, que mantinha e oficializava como **Hino Nacional** a composição de Francisco Manuel da Silva e oficializava também, como **Hino da Proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil**, o de Leopoldo Miguez.

Este decreto é a origem de um problema à historiografia: como o Hino de Pedro II e da Monarquia pôde ser mantido **Hino Nacional** da República?

Na versão de Guilherme de Melo, a decisão pela manutenção do hino teria cabido ao Marechal Deodoro da Fonseca, que, presente ao concurso, realizado no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, de seu camarote, teria exclamado: “Prefiro o Velho”.

O gesto de Deodoro é justificado por Guilherme de Melo pela evocação que o hino traria ao velho militar das vitórias na guerra contra o Paraguai (p. 199).

Mais adiante, porém, o autor opera uma relação de sinonímia, pela qual a posição de sujeito da manutenção do velho hino desloca-se do herói Deodoro para o “povo” e para a “Nação Brasileira”, afirmando que o hino “fora proclamado delirantemente pelo povo, Hino Nacional Brasileiro” (p. 204) e que “a Nação Brasileira, por ocasião da proclamação da República, não quisera se desfazer dele e o proclamara **Hino Nacional Brasileiro...**” (p. 207).

Tanto a “versão Deodoro”, quanto o seu deslocamento - a “versão povo” ou “nação” - que igualmente interpretam o fato como “decisão popular”, sacralizaram-se nos diversos textos que versaram sobre o tema e outra não é a interpretação que se lê em J. M. de Carvalho, quando este afirma que a manutenção do hino foi “uma vitória da tradição, pode-se mesmo dizer uma vitória popular, talvez a única intervenção vitoriosa do povo na implantação do novo regime” (p. 122).

J. M. de Carvalho incorpora os relatos de Max Fleiuss - que, por sua vez tem Guilherme de Melo como fonte - das memórias de Medeiros e Albuquerque - autor da letra do hino de Miguez - e da imprensa periódica contemporânea aos fatos, acriticamente, chegando mesmo a se referir ao “repórter insuspeito [sic] de O Paiz” (p. 127). Utilizando-se, desta forma, da versão hegemônica pela historiografia, o autor reafirma a tese central de seu livro, segundo a qual, o esforço de criação de um “imaginário republicano” no Brasil teria caído no vazio devido à ausência de envolvimento popular na implantação do novo regime. A manutenção de um símbolo monárquico pela República, interpretada como exigência e vitória populares, explicar-se-ia pelo hino fazer parte justamente de um “imaginário monárquico” enraizado no “povo”.

Não discordo, em tese, da “ausência de envolvimento popular” no golpe republicano, embora entenda que isso deva ser melhor matizado. Mas, se o faço, é porque não vejo, no golpe, nenhuma alteração substancial das estruturas sociais, que conformam as relações de mando no país, uma vez que permaneceram, como sempre, as “velhas elites” no poder.

Neste sentido, estaria mais próximo da desconfiança de Ênio Squeff. Contudo, e falando em “vitória popular”, vê-se este autor, apressadamente, tratar o concurso para escolha do hino como “democrático” e atribuir a decisão a Deodoro (p. 113-4). Diga-se de passagem, Squeff apoia-se em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Caberia perguntar, em primeira instância, “quanto de povo” caberia na platéia e galerias do Teatro Lírico?

Recorrendo-se, porém, aos relatos suspeitíssimos da imprensa carioca de 1889-90, vejo levantar-se a poeira que ofusca a compreensão do fenômeno e que interpreto como um indício do debate estético que agitava a produção musical no Brasil do final do século. Neste sentido é que, penso, se pode melhor compreender os paradigmas Hino Nacional e Instituto Nacional de Música.

A criação do I.N.M., em janeiro de 1890, coincidindo com o momento de realização do concurso, se me apresenta sob a forma da intervenção do Estado sobre a vida cultural e intelectual do país, seguindo sugestões daquele

projeto de “modernização”, e que contava com o apoio de compositores e professores como Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Alfredo Bevilacqua, entre outros, e encontrava apoio de combativos críticos musicais da imprensa carioca, como José Rodrigues Barbosa e Luís de Castro, integrando a “República Musical”.

Rodrigues Barbosa, ligado ao ministro Aristides Lobo, tornou-se secretário do Ministério do Interior do Governo Provisório, tendo sido nomeado, também juntamente com Miguez e Bevilacqua, membro de uma comissão encarregada de encetar uma reforma do velho Conservatório de Música, de Francisco Manuel da Silva. Dos trabalhos desta comissão nasceria o decreto de fundação do I.N.M., aliás, muito semelhante a um projeto de reforma já elaborado pela monarquia e que o golpe abortou. Fato pitoresco e ilustrativo da estreiteza de vínculos da “República Musical” com os detentores do poder é a coincidência da data do decreto com o aniversário natalício de Rodrigues Barbosa. E foi precisamente este crítico quem, no ministério, organizou e lançou, a 22 de novembro de 1889, o concurso para escolha de um hino republicano que substituisse o velho hino da monarquia.

Lançado o concurso e inscritos os concorrentes - dentre os quais estavam Miguez, Nepomuceno e Braga - Oscar Guanabarro, crítico musical de *O Paiz*, que, no decorrer de 40 anos, envolver-se-ia em acirradas polêmicas contra tudo o que lhe soasse “moderno”, de Nepomuceno a Villa-Lobos, deu início, em 4 de janeiro de 1890, a uma campanha a favor da manutenção do velho hino:

“Que se conserve o Hino Nacional Brasileiro é o nosso desejo e talvez o da maioria dos republicanos.”

“A constituinte poderá decidir sobre o caso e, se a sua sabedoria e patriotismo indicarem a necessidade de substituição, que seja dado ao povo um hino que venha sem as pretensões ridículas dos fabricantes de músicas de dança. (...) se não houver entre os concorrentes trabalho digno de uma nação adiantada, nem por isso é obrigada a comissão [julgadora] a escolher a composição menos ruim (...)” (grifos meus)

A oposição de Guanabarro ao concurso não se devia, porém, a uma condenação das obras de Miguez ou Nepomuceno. Sua polêmica com Nepomuceno data de um momento posterior, quando este compositor radicalizaria, em algumas composições, o projeto “nacional”, incorporando ritmos “negros”, que conhecera no Recife e no Rio de Janeiro. Mas, desde já, se nota o horror de Guanabarro a tudo que soasse “popular” - e, por

consequente, “moderno”: o temor de que o hino escolhido fosse um trabalho indigno, composto por um “fabricante de música de danças”, ou seja, um compositor “popular”.

Daí, o esforço de Guanabarro deu-se no sentido de desvincular o velho hino do velho regime, vinculando-o à pátria e à nação, estas ternas. Apelando para a memória dos chefes militares - e de Deodoro, em particular - que haviam combatido no Prata ao som do hino, sua campanha teve um resultado eficaz. Tanto que a 15 de janeiro, chefiados pelo major Serzedelo Corrêa, contingentes da Armada fizeram uma manifestação de apoio a Deodoro e ao novo governo. “Em nome do povo, do Exército e da Armada”, o major fez ao Ministro da Guerra, Benjamin Constant, o pedido de manutenção do hino, sendo prontamente atendido, conforme se lê no *Jornal do Comercio* de 16 de janeiro de 1890. Referindo-se ao fato, a reportagem de *O Paiz*, na edição deste mesmo dia, afirma que foi a “voz do povo que então falou”. E será Guanabarro quem, na edição de *O Paiz* de 17 de janeiro, atribuir aos militares o papel de “vanguarda do povo” e intérpretes dos “sentimentos de todos”.

Neste mesmo artigo, o crítico procede ao que entendo como um início da sacralização do hino enquanto tema da “História da Música no Brasil”: “Não encaramos o hino nacional como uma obra de arte; não o temos senão como a idéia associada à idéia da pátria.” É esta sacralização, calcada nos fatos e na interpretação que a própria época traçou, que fará a historiografia atribuir ao “povo” a decisão.

Daí, nasce a minha indagação ao texto de J. M. de Carvalho: que “povo” é este a que teria cabido a decisão? Sem querer aportar numa conclusão acabada sobre a questão, o que pretendi, aqui, foi antes apontar a sua complexidade, a qual só se pode enxergar sem o comprometimento com uma interpretação a priori dos fatos e após uma leitura menos apressada das fontes e da historiografia, ela própria apenas mais uma fonte passível de ser submetida a crítica e a contextualização. “Povo”, no dizer destas fontes, é, pois, uma noção muito dúbia, tendo-se em vista o deslocamento que o aproxima de “Exército”, “Armadas” ou de “Deodoro”. Em geral, aliás, os golpes são dados “em nome do povo”.

Além disso, o que também as fontes me revelam, de início, são as tensões existentes na consolidação do novo regime, das quais o apoio militar, por um lado, e, por outro lado, o debate “tradicional”, “moderno”, “nacional” são exemplos.

Sobre este último, cabe acrescentar que, tanto da parte de Guanabarro, quanto de Rodrigues Barbosa, o temor quanto ao “popular” é o mesmo. A “República Musical” não é menos elitista nem autoritária com relação à “cultura popular”. E nem tampouco o seu “moderno” é alheio à “tradição”,

que o velho hino representava. A decisão de mantê-lo e de verter o concurso em escolha de um hino coadjuvante não parece ter encontrado oposição em Rodrigues Barbosa nem dos concorrentes. Ademais, o zelo e o comprometimento de Rodrigues Barbosa com um resultado “digno” transpareceu na nomeação da comissão julgadora do concurso: Miguel Cardoso, Alfredo Bevilacqua, Frederico Nascimento, Ignácio Porto Alegre e Carlos de Mesquita. Tratavam-se de cinco músicos de dignidade assegurada: todos professores nomeados para o I.N.M., cujo diretor, aliás, era Leopoldo de Miguez, que, afinal, acabaria vencendo o concurso. Em segundo, ficaria Francisco Braga, contemplado com uma bolsa de estudos para a sonhada Paris, e, em terceiro, Alberto Nepomuceno, que se encontrava em Roma e fora avisado do concurso por Rodrigues Barbosa, e que seria igualmente brindado com uma bolsa, para prosseguir seus estudos nas “civilizadas” Berlim e Paris.

Quem foi o vitorioso, então? O consenso, é claro...

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**, 2ª ed. São Paulo; Martins; Brasília; INL, 1975.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**, 2ª ed., Rio de Janeiro; F. Briguiet, 1942.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro; J. Olímpio, 1956. *Os hinos cívicos do Brasil*. **Cultura Política**. Rio de Janeiro (22); 1942, pp. 160-168. **Música e músicos do Brasil**, história, críticas, comentários. Rio de Janeiro; Casa do Estudante do Brasil, 1950. *Problemas de melodia vocal no Hino Nacional Brasileiro*. **Cultura Política**. Rio de Janeiro (20); 1942, pp. 155-159.

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

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo; Art Ed., 1977.

FLEIUSS, Max. **Francisco Manuel e o Hymno Nacional**. Rio de Janeiro; Imprensa Nacional, 1917.

LIRA, Mariza. **História do Hino Nacional Brasileiro**. Rio de Janeiro; Comp. Ed. Americana, 1954.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. **A música no Brasil - desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**, 2ª ed. Rio de Janeiro; Imprensa Nacional, 1947.

SIQUEIRA, João Baptista. **Hino Nacional (ensaio histórico e estético) - Centésimo quadragésimo aniversário; 1831-1971**. Rio de Janeiro; Artenova, 1972.

SQUEFF, Ênio. **A música na Revolução Francesa**. Porto Alegre; L&pm, 1989.