



LEVANDO AO LONGE O CANTO DA PÁTRIA: GRAVAÇÕES EM DISCO E DIFUSÕES NO RÁDIO DO HINO NACIONAL (1900-1945)

Rafael Rosa Hagemeyer

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

rafaelhage@yahoo.com.br

RESUMO: Nas primeiras décadas do século XX, as diferentes gravações em disco e difusões em rádio foram importantes meios de disseminação do canto do Hino Nacional. Representam do ponto de vista simbólico o ideal de incorporar as massas a uma nova concepção de cidadania republicana. A adoção da versão cantada do Hino implicou não só em alterações na melodia original, mas também diminuição de seu andamento, além da introjeção dos versos criados por Duque Estrada e o caráter da participação coletiva nesse canto. Através de três registros gravados em 1917, 1929 e 1944, percebem-se os diferentes projetos de nação representados no canto do Hino Nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Hino Nacional brasileiro – Esquizofonia – Imaginário republicano – Gravações em disco – Radiodifusão.

ABSTRACT: In the first decades of the 20th century, the different recording discs and broadcasts on radio were important means for the dissemination of the Brazilian national anthem singing form. From symbolic a point of view, they represented the ideal of masses incorporation to a new conception of republican citizenship. The adoption of the singing version of the anthem entailed not only changes in original melody, but also decrease in its *tempo*, and also the internalization of the verses created by Duque Estrada and what character the collective participation should have in this chant. Through three records made in 1917 and 1944, 1929, it is possible to recognize different projects of nation represented in the way of singing the national anthem.

KEYWORDS: Brazilian National Anthem – Esquizophonia – Republican imaginary – Disc records – Radiobroadcast.

O ano de 1917 é comumente lembrado na história da música brasileira como o ano da gravação em disco do primeiro samba: **Pelo Telefone**, interpretado pelo cantor Bahiano no estúdio da Casa Edison do Rio de Janeiro. A gravação histórica foi, contudo, questionada sob os mais diferentes aspectos, destacando-se entre eles: o fato de não ter sido a primeira a ser qualificada em disco pelo gênero “samba”; a música original, de criação coletiva, havia sido registrada de forma oportunista pelo compositor Donga; a letra da gravação não condizia com a que havia se popularizado no Carnaval

daquele ano; a música foi gravada em um andamento muito arrastado, descaracterizando assim o balanço do samba¹. Na medida em que o samba foi se afirmando como gênero musical brasileiro por excelência ao longo do século XX, a polêmica em torno dessa gravação despreziosa ganhou proporções míticas.

Porém poucos sabem que, naquele mesmo ano, estava sendo realizada também no estúdio da Casa Edison uma outra gravação – esta sim com claras pretensões de se tornar um marco histórico da música brasileira: a primeira versão cantada do Hino Nacional, interpretada por Vicente Celestino. A letra, composta sobre a melodia de Francisco Manuel da Silva, havia sido criada oito anos antes pelo historiador Joaquim Osório Duque Estrada, sobre a adaptação da melodia feita pelo maestro Alberto Nepomuceno. A gravação não era uma iniciativa oficial do governo, mas parte do esforço que o poeta vinha realizando, desde que criara sua letra para convencer os mais diversos setores da opinião pública brasileira – e inclusive o Congresso Nacional – da viabilidade de seu poema para o canto do Hino Nacional.

O que para os padrões de hoje pode parecer um fato trivial marcou uma verdadeira revolução na percepção do significado do Hino Nacional. Não sabemos ao certo qual foi a tiragem do disco com o Hino cantado na época, nem dispomos da reação da crítica diante dessa “inovação”. O que sabemos é que, desde então, a música de Francisco Manuel da Silva passou a ser executada em outra escala, chegando a lugares onde era impossível (ou desaconselhável) levar uma orquestra. Ao mesmo tempo, o poema de Duque Estrada, na forma cantada do Hino Nacional, ganhou maior legitimidade no imaginário nacional, sendo difundido para além dos coros das escolas e quartéis.

Contudo, ocorrem também outras alterações na percepção do hino quando transmitido por formas mecânicas ou eletromagnéticas. Pois o som, inicialmente produto de um movimento que provoca um deslocamento de ar, torna-se independente de sua fonte produtora ao ser gravado. O momento de sua produção, ao ser registrado e reproduzível, não torna-se “eternizado”, como na metáfora muitas vezes empregada para a fotografia. O som, como fluxo, não pode ser “congelado”, mas sim “atualizável”, ou seja, “presentificado” em outro contexto. E nesse processo de atualização, o som

¹ ALENCAR, Edigar de. O ruidoso nascimento do samba. In: _____. **Clareza e sombra na música do povo**. Rio de Janeiro/ Brasília: Francisco Alves/ INL, 1984.

reproduzido de uma gravação interage com outros sons, imagens e espaços de seu entorno, produzindo novos significados diferentes e, por vezes, opostos àqueles perseguidos no momento de sua gravação. Esse processo, qualificado como “esquizofonia” por Murray Schafer, abrange todo e qualquer tipo de som². Que podemos dizer quando essa música, que perde seu contexto específico e ganha vida independente, está ligada a rituais cívicos de afirmação da legitimidade do Estado e a afirmação de pertencimento a uma nacionalidade?

Se a gravação do canto do hino nacional e sua difusão radiofônica permitia que ele fosse propagado em escala nunca antes vista, isso também implicava em uma relativa perda de controle – apresentando uma potencialidade e alguns riscos que as autoridades republicanas tardaram cerca de vinte anos para perceber e impor obrigações e restrições. Através dessas gravações do hino em disco e experiências de sua difusão mecânica e radiofônica, percebemos as mudanças na sua execução e as alterações de seu significado à medida que sua forma de execução e seu contexto de recepção seriam deslocados pelas possibilidades e limitações dos novos recursos de gravação e radiodifusão.

UM HINO NACIONAL TOCADO E REPETIDO INFINITAS VEZES

O Hino Nacional brasileiro foi tocado em inúmeras ocasiões ao longo do século XIX e em várias delas era bisado a pedido da audiência. Inicialmente, o hino era executado no ambiente fechado dos teatros, mas logo ganhou as praças durante solenidades públicas, como no recrutamento de voluntários para a Guerra do Paraguai. Em um ou outro ambiente, era natural que, animados pelo sentimento cívico, as autoridades e o público presente solicitasse que a Banda ou Orquestra repetisse o hino.

Foi o que ocorreu em 1869, quando se aproximava o final da Guerra do Paraguai, e o maestro estadunidense Louis Moreau Gottschalk apresentou no Teatro Fluminense do Rio de Janeiro a sua **Grande Fantasia Triunfal** sobre o Hino Nacional Brasileiro. Como a apresentação era de uma grandiosidade proporcional ao título da obra, incluindo ao final disparos de canhão que extasiaram a platéia, não foi possível bisá-lo na mesma noite, e marcou-se para a semana seguinte. Na época se considerou

² SCHAFER, R. Murray. A nova paisagem sonora. In: _____. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991, p. 71.

que foi em decorrência desse trabalho monumental que Gottschalk faleceu de esgotamento nervoso dias depois da reapresentação de sua Fantasia.³ Se esta é a verdadeira causa de sua morte, significa que Gottschalk faleceu porque quis dar ao público uma segunda oportunidade de ouvir a sua grandiosa (re)composição baseada na obra de Francisco Manuel da Silva. Se houvesse na época meios técnicos para a gravação do som, talvez sua vida fosse poupada por mais alguns anos, pois o público teria o prazer de ouvir sua criação novamente quantas vezes quisesse, nos lugares públicos, no conforto de suas casas ou onde quer que fosse.

O argumento acima é, contudo, falacioso. Pois, afinal, poderia a repetição do hino através de um aparelho mecânico ou elétrico provocar o mesmo prazer? Ouvir a música da pátria numa varanda com os amigos no fim da tarde proporcionaria uma emoção equivalente àquela que se tem diante de uma orquestra inteira que se preparou meses a fio para aquela ocasião única? E a emoção de estarem tantos brasileiros juntos no teatro, na presença do Imperador D. Pedro II, ouvindo os acordes do hino nacional reinterpretados de forma épica?

É preferível acreditar que Gottschalk não morreu em vão. Contudo, não foram todos os brasileiros que tiveram o privilégio de estar no Teatro Fluminense naquela noite memorável – e nem tampouco na que se seguiu. Houvesse a gravação do som naquela época e talvez milhares de brasileiros, súditos de Sua Majestade Dom Pedro II, pudessem desfrutar ao menos de algum senso de comunhão nacional ao ouvir aqueles acordes – assim como nós, historiadores, poderíamos hoje ter ao menos uma pálida idéia do que naquela noite se passou, para além do que foi registrado nos jornais nos dias que se seguiram.

Poucos anos depois, Thomas Edison desenvolveria uma tecnologia para gravação e reprodução do som. Contudo, até o início do século XX, não foi possível utilizá-la para a difusão da música erudita para o grande público pela simples razão de que a qualidade técnica do som era inaceitável para a maioria dos músicos.⁴ O maior problema entre todos era gravar a voz em meio a instrumentos de acompanhamento. Entre os que aceitaram o desafio de gravar canções estavam as cantoras de cabaré, os

³ CARVALHO, José Murilo de. Bandeira e hino: o peso da tradição. In: _____. **A Formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 126.

⁴ TATIT, Luiz. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX. In: MATTOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. (Orgs.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 224.

palhaços de circo e os músicos ambulantes. Os instrumentos de acompanhamento mais comuns nesses casos eram o violão e o piano. Se destacavam então no catálogo das gravadoras canções de teor romântico, cômico ou moralista em sua maioria.

A principal concorrência que a canção popular sofria, nos primórdios da gravação mecânica, era em relação à música instrumental das bandas militares, pois o resultado das gravações era de melhor qualidade. Era (e ainda hoje é) possível reconhecer claramente os desenhos melódicos de cada instrumento dentro da composição, graças à potência sonora dos instrumentos de sopro. Vários autores que refletem sobre a gravação de discos de música popular brasileira na chamada “era mecânica” costumam afirmar que “a captação dos instrumentos de percussão ficava muito prejudicada no sistema de gravação mecânica”, sendo normalmente evitados para não aumentar ainda mais o ruído característico das gravações dessa época.⁵

Chama atenção o fato de que, na primeira gravação instrumental do Hino Nacional realizada pela Banda da Casa Edison, é possível reconhecer o som dos tambores no acompanhamento se misturando ao ruído natural da reprodução do disco.⁶ É provável que os técnicos tenham mais tarde percebido que, na ausência de acompanhamento propriamente rítmico, as gravações ficavam mais claras, e só depois do desenvolvimento do microfone elétrico é que os tambores voltariam a rufar com vigor através dos discos.

Essas gravações pioneiras da Casa Edison registram de certa forma a confusão denunciada pelo maestro Alberto Nepomuceno a respeito das irregularidades na execução do hino. A mais patente delas está relacionada às variações de andamento ao longo da mesma execução, com movimentos bruscos de aceleração e desaceleração que dão a impressão de que a orquestra estaria executando sem a presença de um regente.

Também a gravadora Columbia, assim que abriu as portas no Brasil, gravou o Hino Nacional executado pela Banda do Corpo de Bombeiros, que em geral apresenta um nível mais elevado de uniformidade na execução. Mas também se ressentia na sua primeira gravação, feita por volta de 1912, a presença inconveniente da percussão. Isso

⁵ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 171, 2000.

⁶ Título: **Hino Nacional**. Compositor: Francisco Manuel da Silva. Intérprete: Banda da Casa Edison. Gravadora: Odeon. Disco n.1051. Data de gravação: 1902-1904. Coleção Humberto Franceschi. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Acervo_IMS/D124>

também teria ocasionado uma regravação na mesma época – com acompanhamento rítmico diminuído e sem o grito tradicional de vivas ao Brasil no intervalo⁷.

Outra gravadora a realizar, por volta de 1913, gravação original foi a Casa Faulhaber do Rio de Janeiro. A faixa começava com o grito: “Viva a República Brasileira!”, e o grito de “Viva o Brasil” também servia como *intermezzo* para a repetição do hino. O acompanhamento rítmico era feito apenas com os pratos, cujo metálico som acentuava apenas determinadas notas – talvez numa tentativa de resolver o problema dos “tambores”.⁸

Talvez pressionada pela concorrência, a Casa Edison se viu obrigada a realizar uma gravação de melhor qualidade musical, “executado pela Banda do 1º Regimento de Cavalaria do Exército, sob a regência do maestro Major Rocha”, como era anunciado na apresentação da faixa. A gravação traz o tradicional “Viva o Brasil”, após o qual se repete apenas a introdução do hino – denotando uma versão de apresentação cívica mais curta, talvez característica dos novos tempos⁹.

Outras versões do Hino Nacional também foram registradas na época. E em todas o andamento era muito mais rápido do que hoje estamos acostumados. Também não havia separação do hino em duas partes, como conhecemos hoje: a partitura era executada do começo ao fim e, em seguida, surgia um chamado “Viva o Brasil!”, e o coro repetia “Viva!” – e em seguida o hino era repetido desde a introdução. Esses padrões

deveriam, provavelmente, corresponder às necessidades das solenidades públicas em que, faltando orquestra, o disco pudesse ser utilizado. Podemos afirmar, nesse sentido, que no contexto da Velha República (senão durante a própria monarquia) estava previsto um espaço para a aclamação popular. Entretanto, é possível que no período monárquico os vivas da ocasião fossem dirigidos ao próprio imperador D. Pedro II, o que nos obrigaria mais uma vez a

⁷ Título: **Hino Nacional**. Compositor: Francisco Manuel da Silva. Intérprete: Banda do Corpo de Bombeiros. Gravadora: Columbia. Disco n.1178. Data de Gravação: 1908-1912. Coleção Humberto Franceschi. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Acervo_IMS/D124>

⁸ Título: **Hino Nacional**. Compositor: Francisco Manuel da Silva. Intérprete: Banda da Casa Faulhaber & Cia. Gravadora: Favorite Record. Disco n.1450074. Data de Gravação: 1910-1913. Coleção Humberto Franceschi. Instituto Moreira Salles.
Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Acervo_IMS/D124>

⁹ Título: **Hino Nacional**. Compositor: Francisco Manuel da Silva. Intérprete: Banda do 1º Regimento de Cavalaria do Exército. Acompanhamento: Fanfarras de Clarins. Gravadora: Odeon. Disco n.120463. Data de Gravação: 1912-1915. Coleção José Ramos Tinhorão. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Acervo_IMS/D124>

redimensionar o sentimento nacionalista representado por essa restrita "participação popular" no contexto do hino nacional instrumental.¹⁰

Podemos nos perguntar em que medida essas gravações ajudaram a difundir a música do Hino Nacional para além dos privilegiados círculos da elite letrada e dos militares. Sabemos que o Hino era executado em conflitos armados envolvendo o Exército, como na Guerra do Paraguai e nas guerras civis de Canudos e do Contestado, bem como na implantação de unidades do Exército em outras regiões do Brasil.¹¹ Também para os civis o Hino Nacional era tocado em solenidades festivas, como na inauguração do Teatro Municipal no Rio de Janeiro, também em 1909.¹² E durante a Primeira Guerra Mundial, sabe-se que em Porto Alegre era costume da elite local reunir-se após os *meetings* e pedir que as bandas dos cafés o executassem juntamente com a **Marselhesa** e o hino farroupilha.¹³ Mas até que ponto as gravações em disco ajudaram a difundir o **Hino Nacional** para além das elites dos grandes centros urbanos?

Na biografia do Marechal Cândido Rondon há alguns aspectos elucidativos de como o alcance do **Hino Nacional** era limitado a determinadas regiões do país. Conta-se que, durante a guerra do Contestado em Santa Catarina, no ano de 1914:



um comandante do Exército quis recrutar moradores da região para lutar contra os insurgentes e convidou Francisco Pires, um abastado proprietário de terras, para visitar o quartel do Exército. Os soldados hastearam a bandeira brasileira e cantaram o Hino Nacional na praça de armas quando Pires estava na sala do comandante. Consta que o fazendeiro correu para a janela e se mostrou espantado com a cena. Por incrível que pareça, ele nunca vira a bandeira brasileira nem ouvira o Hino Nacional, embora ambos houvessem sido instituídos décadas antes”.¹⁴

Por essa razão, nas suas andanças pelos sertões onde estendia cabos telegráficos e fazia contato com tribos indígenas, o Marechal Rondon costumava levar seu gramofone. Isso tornou possível que, no dia 7 de setembro de 1908, entre o

¹⁰ HAGEMEYER, Rafael Rosa. Ouvindo o Hino Nacional: a música de Francisco Manuel da Silva e o canto que não houve. **IV Simpósio Nacional de História Cultural: Sensibilidades e Sociabilidades**. Goiânia, p. 4-5, 2008.

¹¹ MACCANN, Fred. **Soldados da Pátria**: a história do exército brasileiro (1889-1937). São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

¹² LESSA, Carlos. **O Rio de todos os Brasis**: uma reflexão em busca de auto-estima. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 208.

¹³ SILVA Jr. Adhemar Lourenço da. O povo X der Pöbel. In: SILVA Jr. Adhemar Lourenço da; MAUCH, Claudia; Vasconcellos, Naira; et al. **Os Alemães no sul do Brasil**: cultura, etnicidade, história. Porto Alegre: Editora da ULBRA, 1994.

¹⁴ DIACON, Todd A. **Rondon**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 18.

Amazonas e o Mato Grosso, a execução do **Hino Nacional** fosse viabilizada sem orquestra:

Em plena selva, tão longe do Rio de Janeiro, ordenou que o Hino fosse tocado em um gramofone levado até lá exclusivamente com essa finalidade. Os sons e os símbolos do Brasil moderno de Rondon cortaram os arredores como os machados haviam feito no dia anterior. O gramofone, uma novidade mecânica, simbolizava o papel que a tecnologia desempenharia na incorporação. O Hino Nacional anunciava sonoramente que aquelas terras e o povo que as habitava eram agora tão “brasileiros” quanto quem vivia nas cidades.¹⁵

Não sabemos se os discos de Rondon eram da Casa Edison, da Columbia ou da Casa Faulhaber. O que sabemos é que o hino nacional deve ter soado no meio da selva num andamento apressado, assustando os pássaros. Nesse sentido, é perfeita a comparação empregada pelo biógrafo, pois para aqueles que ouviam o Hino pela primeira vez, seus acordes “cortaram os arredores como os machados haviam feito no dia anterior”.

ALBERTO NEPOMUCENO E DUQUE ESTRADA: UMA PARCERIA NÃO RECONHECIDA NA REINVENÇÃO DO HINO CANTADO

As alterações para tornar o **Hino Nacional** cantável pela multidão não foram poucas. A idéia de adaptá-lo com esse objetivo foi do maestro Alberto Nepomuceno, então diretor do Instituto Nacional de Música, que tomou a iniciativa, apoiado pelas autoridades republicanas, de realizar uma revisão do Hino Nacional. O próprio maestro, após encontrar o manuscrito original do autor e dirimir as dúvidas, proporia alterações na partitura de Francisco Manuel da Silva para torná-la adequada ao regime republicano. Isso significava a adoção de uma letra oficial (pois o Decreto que oficializava a música nada dizia a respeito da letra). Contudo, as letras encontradas no processo de pesquisa já haviam caído em desuso, e Nepomuceno a considerou os versos “anacrônicos”, e até mesmo “mediócras” ou “bajulatórios” ao imperador D. Pedro II.¹⁶

A solução seria promover, na opinião de Nepomuceno, um concurso para escolher uma nova letra para o **Hino Nacional**. Além disso, o maestro se propôs a “solucionar” os problemas da melodia, pois era de uma tonalidade muito aguda e de um

¹⁵ DIACON, Todd A. **Rondon**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 37.

¹⁶ PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

desenho muito difícil, pois no período do Império o hino era cantado apenas por cantores líricos no ambiente dos teatros. E considerava o maestro que, num regime republicano, o hino deveria ser cantado por todos os cidadãos, independentemente de sua habilidade vocal. Caberia, portanto, simplificá-lo.

As intervenções de Alberto Nepomuceno para tornar o hino “cantável” são perceptíveis até hoje, bastando comparar as gravações atuais das duas formas oficiais do Hino Nacional: a versão instrumental e a versão cantada. Talvez muitos brasileiros se surpreendessem ao saber que o intervalo vocal: “Oh! Pátria amada! Idolatrada! Salve! Salve”, que talvez seja a parte mais fácil do hino, quase como um refrão, não era cantada (e nem cantável) originalmente.¹⁷ E por que razão criou o maestro aquele “refrãozinho” cantado? Segundo o que ele justificou na época (se antecipando, portanto, às críticas dos tradicionalistas), foi para tornar possível o hino à capela, sem necessidade de acompanhamento instrumental. Havia, portanto, implicações políticas democratizantes nessa proposta, pois a inserção desse refrão permitiria que o hino fosse cantado sempre que o povo tivesse vontade.¹⁸

Nepomuceno simplificou também a melodia daquilo que, na letra de Duque Estrada, viria a ser o final de seu poema: “Terra Adorada!/ Entre outras mil/ és tu, Brasil/ Oh! Pátria Amada!/ Dos filhos deste solo és mãe gentil/ Pátria Amada! Brasil!”. Nos últimos sete compassos deste trecho, para se ter uma idéia, são executadas na versão instrumental nada menos do que dezenove notas em apenas sete compassos (uma média de seis notas por segundo), o que exige grande habilidade e rapidez dos músicos na execução. Aqui o maestro realizou a sua mais ousada intervenção no hino: simplesmente cortou o número de notas pela metade (o que talvez Francisco Manuel da Silva considerasse uma “simplificação grosseira” de sua melodia). Foi essa mudança que permitiu que Duque Estrada adaptasse cada sílaba de seu poema nas nove notas que o maestro havia criado (inspirado na melodia original, é verdade) no lugar do complicado desenho melódico dos compassos mencionados.

¹⁷ Naqueles compassos havia (e ainda há, na versão instrumental) apenas um “floreio”, onde as notas em quantidade cada vez maior se sucedem rapidamente, e o fraseado no final é realizado numa oitava acima e depois em movimento de “queda”. Nepomuceno tomou a primeira célula melódica, simplificou-a em apenas quatro notas e a repetiu três vezes, inventando, por assim dizer, uma melodia para ser cantada naqueles compassos.

¹⁸ A prática de entoar o Hino Nacional em manifestações públicas realmente se tornaria comum ao longo do século XX, às vezes até mesmo como forma dos movimentos sociais se defenderem da repressão policial.

Em busca pelo reconhecimento oficial de sua versão, Duque Estrada procurava difundir sua versão junto a maestros de escola e das bandas militares, e assim criar uma “situação de fato” que facilitaria a sua aceitação. Por outro lado, ele mobilizava seus amigos influentes contra a resistência que se manifestava à sua versão do Hino dentro da Câmara dos Deputados, onde seus defensores sempre encontravam opositores, que criticavam sua letra e propunham um concurso.¹⁹

Duque Estrada contemporizou, “corrigindo” os defeitos que eram apontados em sua letra, registrando no ano de 1916 a sua “versão final”. A gravação de um disco daria materialidade para o canto do **Hino Nacional**, tornaria sua obra imediatamente demonstrável aos ouvidos de quem quer que fosse, e multiplicaria exponencialmente todos os seus esforços de divulgação. Essa solução parecia ser mais eficaz do que qualquer argumento ou carta de recomendação utilizada por Duque Estrada para conseguir a aprovação dos parlamentares e do público. Dispensaria a necessidade de ensaios de coro e orquestra para exibi-lo e comprovar sua viabilidade.

Com a reprodutibilidade, o canto do Hino Nacional atingiria lugares e situações inimaginadas, tal como já ocorria com a versão instrumental do Hino que, pelos discos que levados pelo Marechal Rondon, ecoavam nas florestas – e até mesmo a possibilidade dos índios aprenderem a cantá-lo estaria agora aberta. Ouviria-se a melodia em qualquer lugar, e quantas vezes fosse necessário até memorizá-la, sem a necessidade de conhecimento de leitura musical ou a presença de um maestro para ensiná-la corretamente: nessa proposta, a reprodutibilidade serve aos ideais republicanos e o processo esquizofônico é, não essencialmente a perda do controle, mas parte de um projeto pedagógico e estratégico.

VICENTE CELESTINO: O CANTOR DO “HERÓICO BRADO RETUMBANTE”

A gravação sonora para produção de discos já estava disponível no Rio de Janeiro desde 1900, graças à fundação da Casa Edison, criada pelo imigrante tcheco Fred Figner. As gravações mecânicas em cilindros de cera eram enviados para a Alemanha, onde eram transformadas em matrizes e impressos em discos, uma vez que no Brasil não havia fábrica própria.

¹⁹ LIRA, Mariza. **História do Hino Nacional brasileiro**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954.

Com grande capacidade de distribuição para todo o Brasil, a maioria dos títulos da Casa Edison, ligada à empresa multinacional Odeon, eram de músicas populares, que tinham maior aceitação no mercado de proprietários de gramofone. O que não impediu que ali fossem realizadas, como vimos, as primeiras gravações instrumentais do **Hino Nacional**. Sua ampla distribuição credenciava a gravadora para difundir em ampla escala a versão de Duque Estrada para o canto do Hino Nacional.

Para realizar aquela que deveria ser uma “gravação histórica”, a primeira versão cantada do Hino Nacional registrada em disco, foram selecionados intérpretes representativos. A voz de abertura²⁰ assim anunciou a gravação: “Hino Nacional cantado e acompanhado pela banda do Batalhão Naval para a Casa Edison, Rio de Janeiro”.²¹ A omissão do nome do cantor é aqui um fato digno de ser notado, uma vez que não se trata de um principiante qualquer, senão de Vicente Celestino – a voz mais potente e de maior prestígio na indústria fonográfica brasileira daquela fase. Embora não anunciado, o nome do cantor aparecia identificado no selo do disco, e deve ter sido motivo de orgulho para Duque Estrada ver sua versão do hino registrada pelo cantor de maior renome em seu tempo.

As características daquela versão cantada não incorporavam todas as sugestões propostas pelo maestro Alberto Nepomuceno para tornar o hino cantável pela multidão. É provável que em parte isso se deva à incorporação da Banda do Batalhão Naval na gravação. Por um lado, a participação de uma entidade oficial da mais antiga das forças armadas brasileiras garantia maior prestígio para aquela gravação. Mas por outro lado, a banda executou o hino da maneira como estava acostumada a fazê-lo em sua forma instrumental, realizando modificações apenas no seu andamento, mais lento e solene durante o canto de Vicente Celestino, mas apressado e vibrante no “velho estilo” nos

²⁰ O Dicionário Cravo-Albim de Música Popular Brasileira considera que o comediante Nozinho era o anunciador oficial desses discos na fase mecânica da Casa Edison: “Em 1907, foi contratado para fazer locuções na Casa Edison, anunciando os discos: era ele quem, na maioria das vezes anunciava as músicas nas gravações mecânicas, dizendo que o disco fora “gravado para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/nozinho/dados-artisticos>>. Outros consideram que a alegação seria inconsistente: “Afirmava ser um dos anunciadores das músicas nas gravações mecânicas da Odeon, mas na verdade a norma era cada cantor anunciar sua própria gravação”. (ENCICLOPÉDIA DA música brasileira. São Paulo: Art Editora/ Publifolha, 1998, p. 578.)

²¹ Título: Hino Nacional. Compositores: Francisco Manuel da Silva e Joaquim Osório Duque Estrada. Intérprete: Vicente Celestino. Acompanhamento: Banda do Batalhão Naval e Coro. Gravadora: Odeon. Disco n.121342. Coleção José Ramos Tinhorão. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Acervo_IMS/D124>

trechos em que não havia o canto – ou seja, na introdução e no encerramento. O Hino foi cantado em Si bemol, como na versão instrumental, de difícil alcance para o canto, e por essa razão o coro acompanhava apenas na expressão “Pátria amada, idolatrada, salve, salve” e no final, do verso “Terra adorada...” em diante. Era como se o povo participasse do canto do **Hino Nacional** apenas no refrão – solução bastante característica, aliás, das canções populares da época.

A mudança no andamento da música foi objeto de reflexão da primeira Comissão Revisora do Hino Nacional instituída no governo Vargas em 1936. Em seu relatório, considera-se que “até fins do século passado o Hino de Francisco Manuel sempre era executado no andamento rápido e com a acentuação musical, originais”.²² A comissão considerou, bastante levemente, que a mudança teria ocorrido depois que a banda do navio de guerra português **Adamastor**, ao receber o Marechal Hermes da Fonseca como presidente da República em 1910, executou “em andamento lento e solene” o hino nacional “como fazemos hoje”. Desconsidera-se que na época, como aponta a comissão, essa apresentação teria causado grande polêmica na opinião pública, que a considerou desrespeitosa. Como um “erro de interpretação” teria ocasionado uma mudança no padrão de execução?

Na verdade, considerando as gravações instrumentais produzidas até 1915 que aqui analisamos, percebemos que não ocorrem mudanças no andamento da execução da música antes de sua versão cantada. O que se evidencia é que foram as idéias do maestro Nepomuceno e a forma como elas foram concretizadas na gravação de Vicente Celestino que determinaram a alteração do andamento da execução para a forma como ainda “fazemos hoje”.

As gravações atestam que a mudança no andamento não foi imediatamente aceita por parte dos músicos das bandas militares. A tensão existente entre a aceleração da parte instrumental e a desaceleração da parte cantada do hino na própria gravação de Vicente Celestino parece ser um indício desse momento de transição. Esse novo padrão de canto solene era condizente com a estrutura melódica proposta por Nepomuceno e a grandiloquência dos versos escritos por Duque Estrada.

²² LIRA, Mariza. **História do Hino Nacional brasileiro**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954, p. 273.

UM HINO, VÁRIAS VOZES: O HINO ADAPTADO AO CANTO ORFEÔNICO

A gravação do Hino Nacional por Vicente Celestino e a banda do Batalhão Naval deu novo impulso à difusão da letra de Duque Estrada, que acabaria sendo oficializada em 1922. Mas estavam abertas ainda outras possibilidades de cantá-lo, pois alguns elementos como a tonalidade e os arranjos vocais permaneciam sem regulamentação. Em 1929, surgiu a gravação do Hino Nacional em arranjo coral, entoado pelo “Orfeão Piracicabano”.²³

A organização do Orfeão Piracicabano foi a culminância de todo um processo artístico e pedagógico desenvolvido em Piracicaba nos anos 1920. Considerada na época como a “Atenas Paulista”, a cidade se tornara um pólo de difusão de idéias modernistas na educação que viriam a ser integradas nas Reformas da Instrução Pública paulista.²⁴ Na Escola Normal de Piracicaba incluía-se a obrigatoriedade do ensino de canto orfeônico, introduzida naquela escola pelo maestro hispano-brasileiro Fabiano Lozano. Vale lembrar que nessa mesma escola lecionava francês o professor Pedro de Melo, compositor de uma letra concorrente à de Duque Estrada para o hino nacional.²⁵

Na primeira apresentação do coral, realizada em 14 de junho de 1925 em Piracicaba, o **Hino Nacional** esteve presente no programa, sem referência à autoria. Figurava então junto a outras composições de Pedro de Melo, feitas em parceria com o maestro Lozano.²⁶ É improvável, entretanto, que oficializada a letra de Duque Estrada desde 1922, o hino tenha sido cantado com outra letra naquela ocasião.

A gravação em disco do **Hino Nacional** pelo Orfeão Piracicabano ocorreu em 1929 no estúdio da Victor Co, no Rio de Janeiro, semanas antes de sua grande apresentação no Teatro Municipal. Não se sabe qual foi a tiragem, mas o preço custava cerca de 6% da média salarial de um operário. Sabe-se também que foram realizadas

²³ Título: **Hino Nacional**. Compositores: Francisco Manuel da Silva e Joaquim Osório Duque Estrada. Intérprete: Orfeão Piracicabano. Gravadora: Victor. Disco n.33232. Data de Gravação: 1929. Coleção Humberto Franceschi. Instituto Moreira Salles. http://ims.uol.com.br/Acervo_IMS/D124

²⁴ ALEXANDRE, Fernando Luiz. Memória e apropriações da memória: perfis do educador Thales Castanho de Andrade. **Revista Brasileira de História da Educação**. Campinas: Autores Associados, n. 13, p. 177, jan/jun 2007.

²⁵ Pedro de Melo criticaria, durante décadas, não apenas os versos criados por Duque Estrada, mas também a forma como se daria sua oficialização – sem realização de um concurso para tal finalidade, como havia sido previsto. (PEREIRA, 2007)

²⁶ PAJARES, Vania Sanches. **Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995, f. 54.

então gravações de várias outras músicas do repertório do grupo, como foi anunciado no **Jornal de Piracicaba** na época.²⁷

O lançamento do disco acompanhou o sucesso absoluto da apresentação no Teatro Municipal, que contou com a presença de autoridades. Aclamados nos jornais, sua fama reverberou pelo Brasil.²⁸ O Orfeão Piracicabano foi modelo de disciplina e competência técnica, elogiado e seguido por Villa-Lobos durante o governo Vargas. Segundo Mário de Andrade:

É o primeiro coro artístico do Brasil. Não é o primeiro em data, mas é o primeiro em valor. Mais uma circunstância social deste orfeão que carece elogiar sem reservas: é a disciplina isenta de qualquer diletantismo. Se fala que o brasileiro é um ser indisciplinado, mas quando aparece um homem que em vez de usar a força ou o pedantismo emprega o amor e uma fé cega no ideal dele, como o Prof. Lozano, os brasileiros sabem se disciplinar em torno dele”.²⁹

A versão gravada do Orfeão Piracicabano se beneficiou pela qualidade técnica obtida através do microfone elétrico – tecnologia recém-implementada naquele ano no Brasil. Com isso, as vozes puderam interpretar o **Hino Nacional** com maior naturalidade, sem a necessidade de impositivação operística presente na gravação de Vicente Celestino. Fabiano Lozano em seu arranjo não manteve a tonalidade original de Si bemol para o hino, considerada demasiado alta, mas também não o transferiu para Fá como havia sugerido o maestro Nepomuceno, preferindo arranjá-lo em Sol.³⁰ Contudo, percebe-se na gravação que o coral não se sustenta na tonalidade (o que é bastante comum na ausência de acompanhamento instrumental que lhe dê referência), e vai caindo gradativamente, encerrando o hino em Fá – dando razão a Nepomuceno de que esta era realmente a mais natural tonalidade para o canto.

O coral varia bastante também em relação ao andamento da música. Em sua generalidade, essa gravação do hino é menos “arrastada” do que a de Vicente Celestino,

²⁷ GILIOLI, Renato de Souza Porto. **Educação musical antes e depois de Villa-Lobos e os registros sonoros de uma época**. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/ Ministério da Cultura, 2008, p. 131.

²⁸ PAJARES, Vania Sanches. **Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995, f. 61.

²⁹ Ibid., f. 31.

³⁰ Através dos seus alunos e ex-alunos da Escola Normal, conseguiu formar um Orfeão de 48 vozes, 12 de cada naipe vocal, e foi com esse grupo que excursionou para o Rio de Janeiro e realizou a gravação em disco do **Hino Nacional**. Na ausência de repertório orfeônico no Brasil, Lozano compôs arranjos para o grupo, inclusive a versão do **Hino Nacional** que seria registrada no disco da Victor.

mantendo um parâmetro bastante próximo ao que é o oficializado hoje. Mas a sua dinâmica é maior, acelerando e desacelerando o ritmo em diferentes momentos, e isso provavelmente não se deve à falta de referência orquestral. Presumindo que o maestro esteve regendo a interpretação do coral no estúdio, essas variações devem ter sido conscientes.

Havia também pequenas alterações na melodia principal, onde as notas se prolongam mais do que o previsto na partitura original, e na segunda estrofe se modifica a penúltima nota, imprimindo à última frase um caráter mais “resoluto”. Chama atenção o verso “Se o penho-or/ dessa igualdade”, onde a divisão silábica entre as notas é alterada para “Se o penhor des-/sa igualdade”, provavelmente considerado pelo maestro como uma forma mais natural, ou seja, mais próxima da língua falada. Afinal, essa era uma preocupação do Orfeão Piracicabano, pois o seu repertório era composto por diversas canções do repertório nacional e estrangeiro “adaptadas para a língua portuguesa ‘abrasileirada’”.³¹

Embora a versão do **Hino Nacional** em forma de canto orfeônico fosse adotada posteriormente por Villa-Lobos, que foi diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) em 1932, e do Conservatório Nacional do Canto Orfeônico dez anos depois,³² desconhecemos outras gravações orfeônicas do Hino Nacional. Mas a ausência de registros de outras gravações do **Hino Nacional** com esse tipo de arranjo não diminui o impacto que a versão do Orfeão Piracicabano exerceu sobre os modernistas, sobretudo em Mário de Andrade e Villa-Lobos. A gravação dava concretude a um projeto grandioso. Não apenas uma plataforma estética, mas um projeto de nação. Não fazia muito se discutia sobre a viabilidade musical da língua portuguesa, e ainda se colocava em questão a própria viabilidade do brasileiro como povo. Agora esse registro, marcado pela beleza e pela disciplina, se oferecia como uma prova viva dessa viabilidade. Através do disco, o exemplo do canto orfeônico seria propagado Brasil afora com a contratação de professores que, tendo à mão uma amostra das maravilhas que poderiam produzir, dariam às escolas o entusiasmo necessário para

³¹ PAJARES, Vania Sanches. **Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995, f. 60.

³² GALINARI, Mellianro Mendes. **A Era Vargas no pentagrama: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos**. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, f. 160-167.

atingir seu efeito multiplicador. Esse foi o mais ambicioso projeto sonhado pelo maestro Villa-Lobos.

Em sua conclusão melancólica, Vânia Pajares lamenta o projeto do canto orfeônico tenha sido utilizado para difundir a propaganda “fascista” de Getúlio Vargas após a Revolução de 1930: “A ingenuidade e a pureza de seus orfeões escolares e o esmero artístico de seu Orfeão Piracicabano foram absorvidos pelos novos tempos de nacionalismo exacerbado e exploração ideológica da juventude”.³³ Essa interpretação ignora a necessidade histórica de construção nacional percebida por vários setores da sociedade e que tiveram espaço no governo Vargas, como intelectuais e artistas modernistas.

Além disso, devemos considerar que o projeto do maestro nunca foi concluído. Apesar dos esforços de Villa-Lobos na composição de arranjos orfeônicos para o **Hino Nacional**, o padrão uníssono acabou prevalecendo como a única modalidade vocal admitida no Decreto-lei dos Símbolos Nacionais em 1942, e a obrigatoriedade do ensino do canto orfeônico acabou sendo abolida nas escolas. Certamente os espetáculos orfeônicos monumentais organizados por ele nos anos 1930 devem ter sido transmitidos pelo rádio, mas não encontramos registros em disco.

A gravação do **Hino Nacional** pelo Orfeão Piracicabano em 1929 é um testemunho eloqüente de uma perspectiva onde a nação era representada num coro de várias vozes, onde algumas eram protagonistas, outras mantinham a tônica, e cada uma delas, cumprindo bem a sua função, garantiria a beleza e a harmonia do conjunto. Talvez nada representasse melhor, do ponto de vista estético, a ideologia corporativista da Era Vargas, em que a luta de classes é repudiada como nociva à saúde da nação, e a cooperação dos diferentes órgãos sob a regência do Estado é vista como solução para as crises e promotora da justiça social.

Predominou, contudo, a versão cantada em uníssono, onde todas as vozes possuem igual importância e interpretam a mesma melodia, num andamento solene e regular. Esse ideal republicano igualitário, expresso por Alberto Nepomuceno em sua proposta de tonalidade que atendesse à “generalidade das vozes”, predominou na visão dos militares – responsáveis pela lei de 1942. Não se tratava de expressar esteticamente

³³ PAJARES, Vania Sanches. **Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995, f. 91.

a visão corporativa que lhes era cara, mas sim de “simplificar” a mensagem e a compreensão do hino – impedindo com isso, talvez, que sob a polifonia das vozes se escondessem idéias subversivas.

A DIFUSÃO DO CANTO DO HINO NACIONAL NAS ONDAS DO RÁDIO

O **Hino Nacional** esteve presente em sua versão instrumental desde o início do rádio no Brasil, graças aos discos disponíveis e a sua importância para atribuir caráter oficial ao novo meio de comunicação que se consolidava no país, O Hino também foi transmitido na inauguração daquela que se tornaria a mais prestigiosa instituição do rádio no Brasil:

Na inauguração da Rádio Nacional, no dia 12 de setembro de 1936, no 22º andar do Edifício do jornal “A Noite” na Praça Mauá, Rio de Janeiro, contou com a locução de Celso Guimarães: “Alô! Alô! Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro! Em seguida, a grande Orquestra do Teatro Municipal executou o Hino Nacional Brasileiro”.³⁴

Contudo, a idéia de transmitir a versão cantada do **Hino Nacional** pelas ondas do rádio foi menos freqüente. Uma das primeiras exibições transmitidas ao vivo que se tem notícia ocorreu no Rio de Janeiro alguns meses antes do Orfeão Piracicabano realizar sua gravação do **Hino**. A Rádio Sociedade levou ao ar no dia 14 de agosto de 1929 todo um programa dedicado às novas versões de partituras do Hino, incluindo a versão cantada solo com acompanhamento de piano e outra cantada a quatro vozes acompanhado por pequena orquestra.³⁵ Também sabemos que o canto do **Hino Nacional** regido pelo maestro Villa-Lobos foi a primeira sonoridade transmitida na inauguração da Rádio Tupi de São Paulo, em 1935.³⁶

O canto do Hino Nacional foi tornado obrigatório nas escolas, associações desportivas e de radiodifusão em 1936. Curiosamente, a lei definia a tonalidade de Fá maior para o canto e a penalidade pelo não cumprimento, mas não definia a forma de

³⁴ Apud. HAUSSEN, Dóris Fagundes. **Rádio e política: tempos de Vargas e Perón**. Porto Alegre: Editora da PUC/RS, 2001, p. 54.

³⁵ LIRA, Mariza. **História do Hino Nacional brasileiro**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954, p. 217-218.

³⁶ SANDRONI, Cícero. **Austregésilo de Athayde: o século de um liberal**. Rio de Janeiro: Agir, 1998, p. 356.

execução, nem a periodicidade, nem determinava o tipo de acompanhamento para esse canto.³⁷

O maestro Villa-Lobos havia defendido a “gravação oficial de discos – padrão do Hino de Francisco Manuel, executado vocalmente, por um orfeão idôneo e por um grupo selecionado de crianças, rigorosamente ensaiadas”. Não encontramos exemplos dessas gravações, mas hoje nos parece bastante singela a simples sugestão de que o **Hino Nacional** fosse gravado por um coro infantil para servir “nos orfeões oficiais, civis e militares, para as escolas, para as bandas militares, e para toda e qualquer execução pública do Hino”.³⁸ As medidas para gravação de discos e radiodifusão ficariam consubstanciadas no Projeto de lei enviado pelo Ministério da Educação do governo Vargas ao Congresso Nacional:

Art. 11º - O Ministério da Educação e Saúde promoverá a gravação, em disco, do canto e da música do Hino Nacional e dos hinos cívicos, sendo o canto executado por orfeão, e a música por grande e pequena orquestra, por banda e por fanfarras;

Art 12º - As estações de rádio de todo o País serão obrigadas a adotar os discos, de que trata o artigo anterior, na irradiação diária do Hino Nacional;³⁹

As medidas da Comissão Revisora não foram aprovadas a tempo, e com o golpe de novembro de 1937 e a implantação da ditadura do Estado Novo, duas novas comissões seriam formadas para a revisão dos símbolos nacionais, e o processo seria concluído com o Decreto-lei 4545, de 31 de julho de 1942. Nele ficava instituído no seu artigo 20º que o hino seria executado, além de nas solenidades cívicas,

- b) no encerramento das irradiações radiofônicas especialmente destinadas a países estrangeiros;
- c) no encerramento da irradiação das estações radiofônicas que funcionem no país, domingos e feriados;
- d) no encerramento da irradiação do Departamento de Imprensa e Propaganda, denominada “Hora do Brasil”, uma vez por semana;⁴⁰

Não ficava definida a obrigatoriedade da forma instrumental ou vocal nesses casos, mas sabe-se que a forma instrumental era predominante. Uma carta de um Sindicato da Bahia endereçada ao presidente Getúlio Vargas solicita a adoção da forma

³⁷ PINTO, Pedro Nicolau. **Em defesa do Hino Nacional Brasileiro**. Curitiba: Juruá, 2007, p. 109.

³⁸ LIRA, Mariza. **História do Hino Nacional brasileiro**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954, p. 279.

³⁹ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 309.

vocal do Hino Nacional nesses programas de rádio para que a letra pudesse ser melhor conhecida. No artigo 41, ficava definido que o Ministério providenciaria gravações do **Hino Nacional** em suas versões instrumental e vocal – o que não sabemos se foi levado a cabo.

De qualquer forma, o governo Vargas espalhou alto-falantes nas praças públicas de várias cidades brasileiras, para que sua voz fosse ouvida por aqueles que não tinham condições de comprar um aparelho de rádio.

O governo da União procurará entender-se, a propósito, com Estados e Municípios, de modo que mesmo nas pequenas aglomerações, sejam instalados aparelhos rádioreceptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda a sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação.⁴¹

É improvável, contudo, que ao ouvir diariamente os acordes iniciais do **Hino Nacional**, na abertura e encerramento da programação radiofônica, os ouvintes e transeuntes imediatamente se perfilassem em posição de sentido e o cantassem em tom solene nessa situação. Isso pode ter ocorrido em determinadas “horas solenes” da vida pátria, mas sua execução cotidiana por meios radiofônicos já era percebida por alguns como “banalização”, e que ao invés de despertar o sentimento cívico estaria na verdade esvaziando o seu sentido solene. Mas, sem dúvida, o tornou mais familiar à população brasileira, que acabou se “acostumando” não apenas a ouvir, mas também a cantar o hino com a letra de Duque Estrada e a melodia adaptada de Alberto Nepomuceno, ainda que com erros recorrentes na letra e na melodia.

Das escassas emissões radiofônicas do canto **Hino Nacional** que foram gravadas nesse período, uma é especialmente significativa disso. Trata-se do **Hino Nacional** cantado pelos soldados da Força Expedicionária Brasileira na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial. Um trecho do **Hino Nacional** foi gravado por Francis Hallawell, repórter inglês que falava o português de forma clara e fluente, e era responsável pelo serviço brasileiro da BBC de Londres como correspondente de guerra na Itália. Dizia ele na apresentação: “Realizou-se domingo passado na histórica catedral de Pisa, solene missa realizada pelo capelão-chefe da FEB, Padre Félix Silva, e assistida

⁴¹ HAUSSEN, Dóris Fagundes. **Rádio e política: tempos de Vargas e Perón**. Porto Alegre: Editora da PUC/RS, 2001, p. 40.

pelas tropas brasileiras [...] Vamos ouvir um trecho do Hino Nacional Brasileiro, cantado pelos brasileiros na Catedral de Pisa”.⁴²

O trecho inicia-se aumentando lentamente o volume a partir do verso “teus risonhos lindos campos têm mais flores...” até o final. O eco no interior da catedral acarretou num problema para a clareza da gravação, e o canto parece estar um semi-tom abaixo do tom oficializado para a versão cantada do Hino Nacional. Ocorre um erro generalizado na execução da melodia nas palavras “símbolo” e “flâmula”, onde a primeira sílaba é acentuada com uma nota mais alta que as demais – o que não ocorre na música de Francisco Manuel da Silva, mas é uma tendência generalizada do canto leigo induzida pelas proparoxítonas adotadas nesses trechos na letra de Joaquim Osório Duque Estrada.

O que mais parece ter “atrapalhado” a gravação, contudo, são os ruídos das aeronaves (alemãs?) sobrevoando o lugar, os sons de rádio telégrafo que irrompem antecipando o barulho de explosões (bombardeios?), justamente no momento em que se inicia o verso “Mas se ergue da justiça a clava forte/ Verás que um filho teu não foge à luta/ Nem teme quem te adora a própria morte”. O canto, no entanto, segue imperturbável até o final do hino. A presença desses “ruídos” é intrigante. Seria uma coincidência ocorrer um bombardeio enquanto os soldados entoavam o hino? Ou montagem de propaganda, onde o ruído das bombas foi sobreposto para acrescentar maior emoção à audiência e acentuar o heroísmo dos soldados brasileiros cantando sob um direto bombardeio aéreo?

Gravado em 29 de outubro de 1944, com um pesado aparelho que funcionava com válvulas e era movido a manivelas para carregar a bateria, a chapa foi enviada para Florença e despachada para Roma, de onde era transmitida para a BBC em Londres – onde era novamente gravada e irradiada para o Brasil. “Como acontece em todos os *fronts* de guerra, havia censura militar a tudo o que os jornalistas enviavam para os seus leitores ou ouvintes”.⁴³ Assim sendo, parecia haver pouco espaço, pelo menos por parte de Francis Hallawell, para realizar algum tipo de edição. Outra possibilidade é que a chapa tivesse sido reutilizada, mantendo o ruído da gravação anterior de um bombardeio

⁴² GUERRINI JÚNIOR, Irineu. Brazilian Section: as transmissões em português da BBC durante a Segunda Guerra Mundial. In: GOLIN, Cida; ABREU, João Batista de. **Batalha sonora: o rádio e a Segunda Guerra Mundial**. Porto Alegre: Editora PUC/RS, 2006, p. 27.

⁴³ Ibid., p. 29.

com o canto Hino Nacional sobreposto. Seja como for, podemos nos perguntar por que razão apenas o trecho final do hino foi apresentado, apresentando-se aí outras dificuldades técnicas: a) o repórter ou o aparelho demorou para iniciar a gravação, pegando apenas a parte final do hino; b) na transmissão pelo rádio, foi editada a gravação para apresentar apenas o trecho em que se percebia o “bombardeio”.

O conceito de “ruído”, como som indesejado ou indesejável, não tem lugar aqui. Segundo Schafer, “quando alguém está transmitindo uma mensagem, *qualquer* som ou interferência que prejudique sua transmissão e recepção corretas é classificado como *ruído*”.⁴⁴ O termo, portanto, não está relacionado à qualidade estética do som, mas sim à recepção da mensagem. Ruído é um som indesejado ou indesejável, e do ponto de vista da gravação, o repórter da BBC a considerou eficaz *apesar* das explosões, ou justamente pelo efeito que elas geravam. Havendo ou não manipulação em termos de sobreposição ou edição, transmitiu-se aquilo que se pretendia.

O canto do **Hino Nacional** em meio a um bombardeio aéreo deve ter sido recebido com assombro. A mensagem veiculada por essa gravação que circula hoje em meios digitais leva alguns a acreditar que ela é uma “prova de heroísmo” dos soldados brasileiros que lutaram juntos às forças aliadas contra o nazi-fascismo na Itália.⁴⁵ Para os fins apresentados no início deste trabalho, a gravação revela um dos primeiros registros da maneira como o **Hino Nacional** passou a ser entoado pelos cidadãos comuns, sem entonação operística ou treinamento orfeônico, e com alguns erros na execução da melodia. Mas, ao mesmo tempo, refuta a idéia de que os meios técnicos

⁴⁴ SCHAFER, R. Murray. A nova paisagem sonora. In: _____. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991, p. 138.

⁴⁵ “Amigos, Amigos..., sempre buscando novidades e documentos sobre a FEB, trago agora uma cópia do áudio da transmissão da radio BBC (transmitida em varias línguas para o mundo, levando notícias diretamente do front para o mundo), gravada em 1944 na Itália, precisamente na Catedral de Pisa; na ocasião, soldados da FEB em ordem unida cantavam o Hino Nacional Brasileiro, quando os microfones da BBC com seu correspondente de guerra, Francis Hallawell, flagra as ondas de bombardeios nos arredores da Catedral. Os brasileiros mantiveram-se firmes, sem vacilar continuaram a cantar o Hino Brasileiro”. <http://www.youtube.com/watch?v=LHiCN5p09BI>. O comentário no sítio da Associação que disponibiliza a gravação http://www.anvfeb.com.br/musicas_da_feb.htm, reproduz aquilo que o jornalista Franklin Martins afirma em seu sítio especializado nesse tipo de gravações: “Em 1945, quando os alemães já estavam praticamente batidos na Itália e a campanha da FEB chegava ao fim, centenas de pracinhas brasileiros, emocionados, cantam o Hino Nacional na Catedral de Pisa”. A gravação, contudo, segundo GUERRIERI (GUERRINI JÚNIOR, Irineu. Brazilian Section: as transmissões em português da BBC durante a Segunda Guerra Mundial. In: GOLIN, Cida; ABREU, João Batista de. **Batalha sonora**: o rádio e a Segunda Guerra Mundial. Porto Alegre: Editora PUC/RS, 2006, p. 27) é de 29 de outubro de 1944.

estariam destinados a sempre banalizar a música do Hino Nacional – ao contrário, revela como esses meios democratizaram o acesso à informação e à música, antes restritos a uma minoria privilegiada.

Enquanto no século XIX Gottschalk tentou trazer o som da Guerra do Paraguai para dentro da música, com salvas de canhão ecoando no teatro, o canto do **Hino Nacional** pelos pracinhas na Catedral de Milão era invadido pela explosão dos bombardeios. A principal diferença é que, graças à sua transmissão pelo serviço brasileiro da BBC, os sons do teatro da guerra chegavam às praças públicas, aos cafés e até mesmo dentro dos lares – viajando no espaço e no tempo, chegando até nós por meios digitais nos dias de hoje.

