



ARTIGO ORIGINAL

O concurso de *Selecta*: música e guerra na sociedade brasileira durante a Primeira Guerra Mundial (1915-1919)

Luciana Pessanha Fagundes*

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a produção e circulação de canções de marcha ou de guerra no Brasil durante a Primeira Guerra Mundial e imediato pós-guerra (1914-1919), utilizando como fonte a imprensa nacional. Primeiramente, propomos um pequeno debate sobre canções de marcha ou de guerra a partir da historiografia mais recente sobre a Primeira Guerra Mundial, baseada nos conceitos de cultura de guerra e propaganda, porém, com foco em estudos acerca das relações entre música e guerra. Na ausência de uma produção brasileira sobre o tema no âmbito da Primeira Guerra Mundial, procuramos agregar ao debate alguns estudos brasileiros sobre o tema das canções de marcha ou de guerra. Em seguida, analisamos o debate em torno do concurso de canções de marcha organizado pela revista carioca *Selecta*, lançada em meados de 1915 pelo grupo *Fon-Fon!* Por fim, complementamos nossa análise com a inclusão de três canções de marcha produzidas por grandes nomes da música e literatura brasileira que foram divulgadas na imprensa carioca.

Palavras-chave: cultura de guerra; impactos culturais; imprensa; propaganda; música

The *Selecta* Contest: Music and War in Brazilian Society during the First World War (1915-1919)

ABSTRACT

This paper analyzes the production and circulation of marching or war songs in Brazil during the First World War and the immediate post-war period (1914-1919), using the national press as its main source. First, it proposes a small debate on marching or war songs based on the most recent historiography on the First World War and the concepts of war culture and propaganda, focusing on studies on the relationship between music and war.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Departamento de História, Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: lucianapfagundes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3936-7435>.

In the absence of Brazilian scholarship on the topic in relation to the First World War, the article also references some Brazilian studies on the theme of marching or war songs in general. Second, the article analyzes the debate around the contest of marching songs organized by the carioca magazine *Selecta*, launched in mid-1915 by the group *Fon-Fon!* Finally, the article complements its analysis with the inclusion of three marching songs produced by notorious personalities of Brazilian music and literature published in the Rio de Janeiro press.

Keywords: War Culture; Cultural Impacts; Press; Propaganda; Music

El concurso de la *Selecta*: música y Guerra en la Sociedad brasileña durante la Primera Guerra Mundial (1915-1919)

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar la producción y circulación de canciones de marcha o de guerra en Brasil durante la Primera Guerra Mundial y la inmediata posguerra (1914-1919), utilizando como fuente la prensa nacional. Primeramente, proponemos un pequeño debate sobre canciones de marcha o de guerra a partir de la historiografía más reciente sobre la Primera Guerra Mundial, basada en los conceptos de cultura de guerra y propaganda, sin embargo, enfocándose en los estudios acerca de las relaciones entre música y guerra. En ausencia de una producción brasileña sobre el tema en el ámbito de la Primera Guerra Mundial, buscamos agregar al debate algunos estudios nacionales sobre el tema de las canciones de marcha o de guerra. Luego, analizamos el debate sobre el concurso de las canciones de marcha organizado por la revista Carioca *Selecta*, lanzada para mediados de 1915 por el grupo *¡Fon-Fon!* Finalmente, complementamos nuestro análisis con la inclusión de tres canciones de marcha producidas por grandes nombres de la música y de la literatura brasileña que fueron divulgadas en la prensa carioca.

Palabras Clave: cultura de guerra; impactos culturales; prensa; propaganda; música

Ao seguir a trilha de alguns trabalhos publicados na década de 1990 pela historiografia brasileira¹ percebemos a inegável importância da Primeira Guerra Mundial para o Brasil, especialmente seus impactos culturais, que proporcionaram uma inflexão nos padrões intelectuais e artísticos brasileiros, trazendo para o debate a importância de se valorizar as características nacionais como eixo central para a “evolução” da sociedade brasileira. Se por um lado não houve efetivamente uma participação do país nos campos de batalha europeus, o impacto cultural e a mobilização da sociedade podem ser comprovados, não apenas através

¹ Faço referência aos trabalhos de Lucia Lippi de Oliveira (1990) e Marly Motta (1992).

das diversas ligas criadas no período, mas especialmente pela imprensa e pela mobilização da intelectualidade, que acompanhou atentamente o desenrolar da conflagração e procurou inclusive influenciar a tomada de posição do governo brasileiro².

Reforçando essa ideia, o historiador francês Olivier Compagnon (2014) argumenta que a Primeira Guerra Mundial constituiu um momento particular na história do século XX latino-americano ao questionar a cultura cosmopolita vinculada até então, aprofundando uma reflexão duradoura acerca de uma nova identidade nacional, independente dos “modelos europeus”, considerados inadequados à realidade latino-americana. A guerra também contribuiu para aprofundar cultos à ordem e à autoridade, traduzidos em uma renovação da vocação das Forças Armadas como um dos pilares da nação (COMPAGNON, 2014, p. 232), aspectos presentes na intensa mobilização da sociedade brasileira, perceptíveis em movimentos importantes do período³.

Nesse sentido, este artigo procura analisar um tipo muito específico de mobilização e impacto cultural da guerra: a produção e circulação de canções de marcha ou de guerra no Brasil durante a Primeira Guerra Mundial, utilizando como fonte a imprensa nacional. A temática tem como base os impactos culturais da Primeira Guerra Mundial, perspectiva que apenas recentemente começou a ser explorada pela historiografia e que remete à intensa batalha cultural que se travou nesse momento, materializada no controle de informação e na propaganda.

Segundo Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker (2000), a guerra é antes de tudo um ato cultural, pois a violência proveniente do conflito não é um ato gratuito, mas se alimenta de representações e valores⁴. Assim, a argumentação apresentada no campo de batalha cultural era a base da propaganda⁵ levada a cabo pelos beligerantes também nos

² Um dos principais exemplos desse engajamento é a fundação da Liga Brasileira pelos Aliados em março de 1915, que marcou claramente a preferência pela causa das nações da Entente. Seu presidente de honra era Rui Barbosa e o vice era o ensaísta e crítico literário José Veríssimo. Em resposta à criação da LBA, foi criada a Liga Brasileira Pró-Germânia em junho do mesmo ano (PIRES, 2013).

³ Fazemos referência à Liga da Defesa Nacional, fundada no Rio de Janeiro, em 7 de setembro de 1916, cujo objetivo era inserir os brasileiros nos debates sobre a questão nacional, possibilitando assim, “a consolidação do Brasil para os brasileiros” (OLIVEIRA, 2012, p. 14), e à Liga Nacionalista Paulista, fundada em São Paulo, em 25 de janeiro de 1917, e formada por integrantes da Faculdade de Direito, da Escola Politécnica e da Faculdade de Medicina.

⁴ Tais concepções podem ser resumidas através do conceito de “cultura de guerra”: “um corpus de representações do conflito cristalizada em um verdadeiro sistema dando a guerra o seu significado profundo. Uma ‘cultura’ (...) inseparável de uma manifestação espetacular de ódio contra o adversário” (AUDOIN-ROUZE; BECKER, 2000, p. 145). Trad. livre da autora: “un corpus de représentations du conflit cristallisé en un véritable système donnant à la guerre sa signification profonde. Une ‘culture’ (...) indissociable d’une spectaculaire prégnance de la haine à l’égard de l’adversaire”.

⁵ Troy Paddock (2014) define propaganda como um processo de negociação e não de manipulação, que mobiliza certos valores e ideias, cuidadosamente pensados e selecionados para uma determinada audiência, tomando como base as tendências da opinião pública.

países neutros⁶. Nesse sentido, a criatividade literária e artística do período, que acompanhou intensamente os anos da guerra e do pós-guerra, entrou à força no campo dos estudos históricos sobre a Primeira Guerra (AUDOIN-ROUZEAU, 2009). Contudo, não foi acompanhada de estudos sobre música, muito provavelmente pela ausência de um controle por parte dos historiadores da linguagem musical (AUDOIN-ROUZEAU, 2009, p. 2). Por isso, coletâneas e trabalhos recentes de historiadores e musicólogos procuraram preencher tal lacuna ao integrar e analisar a multiplicidade de manifestações da guerra no cenário musical e da música no campo de batalha, além de observar seus impactos no contexto musical das nações neutras⁷.

Nesse universo merece destaque o trabalho do musicólogo norte-americano Glenn Watkins, que analisa como a música na Primeira Guerra Mundial atuou como um poderoso veículo de propaganda, promovendo uma complexa rede de representações de poder e identidade. Segundo Watkins (2003, p. 5-6), de todos os gêneros musicais, as canções de guerra, compreendidas como música popular, integraram um extenso repertório que serviu para propagandear representações patrióticas e nacionalistas nos países beligerantes. Assobiar ou cantar “It’s a long way to Tipperary”⁸ rapidamente se transformou em um gesto de patriotismo, assim como “Le chant du départ”⁹ se igualaria à “Marseillaise” em termos de impacto e importância. Pode-se concluir, baseando-se no estudo de Watkins (2003), que praticamente todas as nações europeias, e posteriormente os Estados Unidos, contribuíram para o arsenal de canções de guerra, sendo muitas delas reproduzidas na imprensa ou em eventos beneficentes nos países neutros, atingindo novas audiências e tonificando a propaganda cultural aliada.

Nosso fio da meada para analisar o impacto dessa produção e mobilização no Brasil começa em outubro de 1915 com o debate em torno do concurso de “Chanson de Route” organizado pela revista *Selecta*. A partir dele procuramos entrelaçar uma produção oriunda de grandes nomes da música nacional, como Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, e da literatura, como Goulart de Andrade e Osório Duque Estrada, e do jornalismo, como Félix Pacheco.

Primeiramente, cabe responder uma pergunta nada trivial: canções de marcha ou de guerra podem ser tratadas simplesmente como música popular, como classificou Watkins? Tal proposição implicaria adentrar o denso e complexo debate sobre as diferenças entre “cultura popular” e “cultura erudita”, que ultrapassaria o escopo deste artigo¹⁰, assim optamos

⁶ Muitos trabalhos têm procurado repensar o impacto dessa propaganda nos países neutros e enfatizam a importância do conflito nos debates nacionalistas perceptíveis nos anos da guerra e nas décadas de 1920 e 1930. Como exemplos, ver Tato (2014) e Compagnon (2014).

⁷ Como exemplo desse tipo de trabalho no Brasil, ver Fagundes (2017).

⁸ “It’s a long, long way to Tipperary” é uma canção de origem irlandesa publicada em 1912, cuja letra enfatiza a distância entre a casa e o front de batalha.

⁹ “Le chant du départ” foi escrita por Marie-Joseph Chénier durante a Revolução Francesa; foi tocada em público pela primeira vez em 4 de julho de 1794 e musicada por Etienne-Nicolas Méhul.

¹⁰ No amplo universo de trabalhos que exploram as relações entre “cultura erudita” e “cultura popular”, es-

por utilizar a categoria de música militar ou marcha militar de acordo com os estudos do historiador francês Didier Francfort (2005; 2009).

Por suas características não muito nobres, como a de facilitar a doutrinação e preparar para a guerra, a música militar teria sido durante muito tempo desprezada no campo musical. Para superar esse preconceito, Didier Francfort (2005, p. 85-86) ressalta a importância de compreender o lugar da música militar nesse campo, como suas conexões com outros tipos de música, seus usos políticos e sociais, que remetem diretamente ao passado musical e à história nacional, traçando-se, então, uma abordagem histórica. Assim, entender essa produção através de uma ideia básica de que sua única função seria apenas fazer as tropas avançarem para o combate em um ritmo binário reflete um pensamento deveras simplista, adverte Francfort (2005, p. 86), afinal é necessário evocar algo a mais para incentivar essa mobilização. Esse algo a mais está nas apropriações musicais. Ao se debruçar sobre as marchas militares no período anterior e posterior à Primeira Guerra Mundial, Francfort (2009, p. 17-18) demonstra como é extremamente complicado perceber o que se enquadra na categoria “marcha militar” e o que faz parte da “canção patriótica” (FRANCFORT, 2009, p. 19-20). Um exemplo de tal mistura é a canção francesa *Le Clairon*, do nacionalista Paul Déroulède, que foi inclusive utilizada como modelo pela revista brasileira *Selecta* para inspirar os competidores de seu concurso de marcha. Concluindo, a marcha militar é essencialmente um gênero ambíguo, afirma Francfort (2009, p. 21)¹¹. Essa relação ambígua das marchas militares com as novas músicas populares foi acentuada pela guerra, que facilitou a síntese de elementos musicais de diversas origens, uma mistura de gêneros que acabou por redefinir as marchas militares, ao incorporar elementos de diferentes canções, através de transferências culturais, de um país para o outro, bem como alterações no uso social dessa produção (FRANCKFORT, 2009, p. 25).

Às considerações de Francfort vale acrescentar algumas reflexões sobre esse gênero musical no Brasil. Mário de Andrade, em sua palestra “Música de feitiçaria no Brasil”, realizada em 1933, fez algumas observações sobre esse tipo de música repetitiva “que hipnotiza ou embebeda” (1963, p. 46) e que podem ser pensadas também para a música militar analisada por Francfort (2005, p. 97) de ritmo bruto e simples, mas repleto de significado, que conecta cada exército a uma tradição e um sistema de representação. Assim, podemos utilizar as reflexões de Mário de Andrade para pensar os aspectos dinamogênicos dessas canções (religiosas ou militares), bem resumidos na seguinte fala do musicólogo:

colhemos ressaltar as reflexões do historiador francês Jacques Revel (2009) que resumem bem esse polêmico debate ao destacar a importância de se pensar tais relações imbuídas de uma dinâmica que lhes é inerente, e não como uma oposição estanque, determinada. Afinal, trata-se de uma oposição “dissimétrica”, observa Revel (2009, p. 184), pois na história cultural, de forma geral, “foi sempre o “erudito” que definiu o “popular””. Isso não significa excluir antagonismos e lutas pertinentes, mas sim problematizar essas categorias e suas formulações atentando para o contexto histórico em que são pensadas.

¹¹ Trad. livre da autora: “Aucune frontière claire ne peut être établie entre musique militaire et musique civile. Le genre de la marche est particulièrement ambigu”.

A música é uma força oculta, incompreensível por si mesma. Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes. Por outro lado, é a mais socializadora e dinâmica, a mais dionísica e hipnótica, especialmente nas suas formas primárias em que o ritmo predomina (ANDRADE, 1963, p. 46).

Os efeitos dessas canções também foram analisados por Henrique Foréis Domingues, mais conhecido como Almirante, em um episódio de seu programa “Curiosidades musicais” intitulado *Música sugestionante*, que foi ao ar em 1939¹². Segundo definição de Almirante, esse tipo de música, que abarcaria vários gêneros musicais, como as canções religiosas, infantis (canções de ninar) e militares (canções de guerra), se caracterizaria justamente por seu “grande poder de sugestão”, cujo efeito foi explicado pelo radialista logo no início do programa: “A música tem um grande poder de sugestão, ela apazigua as tristezas, abrandando o cansaço e desperta os sentimentos alegres e os combativos”. Ao falar sobre os “hinos pátrios e as músicas guerreiras”, com a *Marselhesa* tocando ao fundo, Almirante destacou o grande poder dessas composições como “regadoras de coragem e de energia e de abnegação”¹³.

Reflexões sobre música militar, canções de marcha ou de guerra também aparecem em estudos sobre as bandas militares. Algo óbvio se pensarmos que parte do repertório das bandas (militares ou civis) é composto por esse tipo de produção, e sua reprodução em diversos eventos contribui para sua divulgação e apropriação por diversos agentes. Há ainda outras convergências. Também as bandas militares ou civis foram durante muito tempo relegadas ao esquecimento, especialmente por suas associações com a música militar.¹⁴

Por fim, resta-nos observar outras questões de caráter metodológico. Como analisar aspectos musicais das canções e não focar apenas o conteúdo das letras? Em artigo recente, em que analisa uma ampla bibliografia sobre a história cultural da música, dos sons e da escuta, José Vinci de Moraes (2018, p. 111) destaca como é importante refletirmos sobre o caráter visual de nossas práticas historiográficas que reduziram “o ouvido a simplesmente uma espécie de colaborador do olho”. Uma tradição que remonta à Antiguidade e que gerou “uma espécie de ‘surdez original’” na historiografia ocidental, parcialmente corrigida a partir dos anos 1990 (MORAES, 2018, p. 114). Contudo, restam grandes desafios. Especialmente em pesquisas que têm como foco os primórdios da virada fonográfica, como a nossa. Nesse sentido, uma das possibilidades é a utilização de “registros escritos indiretos (...) que falam

¹² Um dos grandes nomes da história da radiofonia brasileira e da história da música popular brasileira, Almirante começou a trabalhar como produtor com a série “Curiosidade musicais”, cuja primeira edição é de 1935. Sobre a atuação de Almirante, ver Lima (2012).

¹³ ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA MÚSICA. Almirante, “a mais alta patente do rádio”. Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/almirante-a-mais-alta-patente-do-radio#curiosidades>. Acesso em: 1º nov. 2022.

¹⁴ Sobre os estudos das bandas militares e civis no Brasil, ver Binder (2006) e Santos (2019).

dos sons e ruídos ou comentam sobre música” (MORAES, 2018, p. 132), como a imprensa por exemplo. Por fim, Vinci recomenda:

Nesse horizonte repleto de embaraços e incertezas, o historiador é obrigado a usar ao mesmo tempo a imaginação histórica e construir certa sensibilidade para perceber e retirar do registro escrito um mundo sonoro ali silencioso, (...). Isso requer um mergulho vertical profundo no mundo da cultura da época investigada para compreender e alcançar essas camadas sonoras e fazê-las ressoar novamente de algum modo (MORAES, 2018, p. 132).

Para efetuar esse “mergulho vertical” e fazer “ressoar novamente” essa história acerca da produção de canções de marcha brasileiras utilizaremos como fonte a imprensa carioca.

Assim como no restante do mundo, a guerra ocupou os noticiários dos principais periódicos brasileiros e a imprensa assumiu o papel de difundir representações do conflito; uma produção de forma alguma homogênea e recheada de embates entre aliadófilos, neutrais e germânicos¹⁵. Devido à sua importância na produção do concurso de canções de marcha, nossa principal fonte neste estudo será a revista *Selecta*.

Em agosto de 1914, o grupo *Fon-Fon!* resolveu publicar uma nova revista intitulada *Selecta*. A ideia era lançar um novo produto no mercado e marcar presença em meio a um público diferenciado, com um conteúdo mais refinado, composto de artigos longos, de duas ou até três páginas. Segundo publicado em *Fon-Fon!*, o número experimental de *Selecta* teve uma boa recepção, mas o projeto teve que ser interrompido pela falta de papel *couché*, importado da Europa, cuja remessa tornou-se irregular devido ao início da guerra na Europa, dado o número alentado de páginas do novo empreendimento¹⁶.

A revista é retomada em meados de 1915, o formato era semelhante ao primeiro número de 1914: o volume de páginas variava entre 30 e 40, muitos artigos, nem sempre ilustrados, propagandas apenas na contracapa e ausência de caricaturas, que só apareceram na revista a partir de agosto de 1917¹⁷. Os novos exemplares da revista vieram com anúncios do concurso de canções de marcha cujo objetivo era dotar a tropa brasileira de canções que incentivassem o patriotismo¹⁸. A primeira chamada do concurso foi feita pela revista *Fon-Fon!*, obviamente para atrair leitores para seu novo periódico:

A “chanson de route”. Um concurso de SELECTA

O *piou-piou* – o *poilu* de hoje – (...) marcha cantando. No ritmo dos tambores, na melodia marcial das marchas de trombeta, a canção de estrada do soldado alegre da França conta

¹⁵ Para uma noção geral acerca da produção brasileira sobre a atuação da imprensa nacional na Primeira Guerra Mundial, ver Fagundes (2022).

¹⁶ *Fon-Fon!*, ano VIII, n. 35, 29 ago. 1914.

¹⁷ A partir de agosto de 1917, a revista passou a publicar de dois em dois meses caricaturas de Seth.

¹⁸ *Selecta*, ano I, n. 19, 6 out. 1915.

ora a sua vida rude e feliz, ora os seus amores simples, (...) com as estrofes inflamadas da Marselhesa... O soldado canta e os marcos de quilometro ficam-lhe sempre para trás; não sente o peso da mochila, do fuzil e das cartucheiras cheias. Depois, canta e combate. Morre cantando. Dizem que também cantam os soldados alemães, enquanto marcham! Nós, (ai de nós!) não temos canções para ir à guerra, e os nossos bons soldados lá se vão sertão adentro, pampa adentro, sem canto que lhes marque a cadência do passo e lhes faça esquecer o peso do equipamento, as durezas da campanha, as nostalgias da terra natal. Antes, a música que ouvem da sua fanfarra só lhes pode abater o moral, tão triste é e tão canalha, às vezes! *Fon-Fon!* anuncia, pois, um concurso de *chansons de route* que *Selecta* vai abrir, em breve, e de que resultará por certo, (...) um excelente primeiro álbum de canções de marcha para os nossos bravos infantes. Haverá prêmios; deverão concorrer todos os bons poetas que se jactarem de ser bons cidadãos¹⁹.

A inspiração para o concurso é o exército francês, do *piou-piou*, referência ao soldado francês de meados do século XIX ao *poilu*, como passou a ser chamado na Grande Guerra. A pequena narrativa de suas epopeias ressalta a importância do canto para suportar a árdua marcha e o sacrifício maior: dar sua vida pela pátria. Porém, o Brasil não tinha canções para ir à guerra, ou não tinha canções que a revista julgasse adequadas para tal empreitada, e isso era um problema, a proposta do concurso era justamente preencher essa lacuna.

No início do mês seguinte, a revista *Selecta* publicou algumas informações sobre o concurso, estabelecendo seu objetivo:

É nosso intuito estimular o estro patriótico dos nossos poetas e abrir um novo campo à sua generosa inspiração, prestando, (...) nosso modesto concurso à obra de regeneração da nossa nacionalidade, obra empreendida por um grupo de ardorosos oficiais do nosso Exército (...). (...) o entusiasmo guerreiro, os costumes, as atitudes marciais contribuem decididamente para a formação militar do povo, para o levantamento e fortaleza dos seus sentimentos varonis; e a nação em peso (...) deve constituir o Exército, a guarda de si mesma, da sua propriedade e da sua honra²⁰.

Além do contexto da guerra, o concurso dialogava diretamente com a reforma do Exército colocada em prática pelo então ministro da guerra, general José Caetano de Faria, que visava sanar inúmeras deficiências presentes na instituição como o baixo orçamento, treinamentos e armas defasadas e, o principal problema, a diminuta força de reserva, reflexo da dificuldade de se implementar o serviço militar obrigatório no Brasil²¹. Tal reforma tinha

¹⁹ *Fon-Fon!* ano IX, n. 39, 25 set. 1915.

²⁰ *Selecta*, ano 1, n. 19, 6 out. 1915.

²¹ O problema estava também na forma como era feito o recrutamento, ainda nos moldes de final do século XIX. Além disso, não havia meios para expansão das forças em tempo de guerra. A única solução era o sorteio

como base as propostas defendidas por um grupo militar conhecido como Jovens Turcos²² e de seu periódico fundado em 1913, intitulado *A Defesa Nacional*, que traçava diretrizes para a modernização e profissionalização do Exército. No editorial do primeiro número da revista percebem-se certas semelhanças com os objetivos do concurso de *Selecta*, como a definição do Exército como instrumento para “transformação político-social”, pois, teria “igualmente uma função educativa e organizadora a exercer na massa geral dos cidadãos”. Ao se tornar depositário de virtudes como a disciplina e a ordem, o Exército auxiliaria o Brasil, país de “sociedade atrasada e amorfa”, a valorizar o coletivo, a noção de dever e sacrifício pela pátria (*apud* MCCANN, 2007, p. 217).

O concurso é lançado antes do poeta Olavo Bilac fazer o seu famoso discurso em São Paulo, que deu o empurrão inicial à campanha em prol do serviço militar obrigatório. O principal defeito brasileiro, identificado por Bilac, era a falta de união, de disciplina, de inspiração patriótica. A solução consistia na aplicação do serviço militar obrigatório, pois, o quartel transmitiria valores que estariam ‘faltando’ ao brasileiro. Uma perspectiva que apresentava o Exército como o grande responsável pela educação cívica do cidadão, sendo que a militarização da sociedade contribuiria para sua democratização (MCCANN, 2007). A campanha recebeu extensa cobertura por parte de *Selecta*, sendo alvo de inúmeros elogios por parte da revista. A ligação com o poeta e com sua campanha fica patente quando a revista anuncia que ele seria um dos jurados do concurso.

Esclarecidos os objetivos do concurso, restava definir o formato da canção de marcha, no caso, que tipo de letra ou poema seria ideal para inspirar a tropa:

- A) Que seja composta sobre um tema heroico e altamente patriótico;
- B) Que seja dividida em estrofes de quatro a oito versos;
- C) Que esses versos sejam de metro pequeno, sendo preferível o dos versos de oito sílabas, usado nas canções heroicas francesas;
- D) Que o número de estrofes não passe de seis;
- E) Que o tema sobre que será composta a canção guerreira, seja desenvolvido naturalmente da primeira à última estrofe, e que esteja ao alcance de qualquer compreensão;

universal, fazer do Exército um centro de treinamento e transformar os recrutas inexperientes em verdadeiros soldados. A renovação começou com Hermes da Fonseca, que, como ministro da Guerra de Afonso Pena (1906), procurou modernizar as escolas militares, baseado nos métodos de instrução europeus. Mas a grande realização de Hermes da Fonseca seria a aprovação da Lei do Sorteio em 1908. No entanto, uma longa campanha foi necessária para colocá-la em prática. Eleito presidente em 1910, Hermes da Fonseca não deu continuidade às reformas devido aos problemas que enfrentou durante seu governo (MCCANN, 2007).

²² O apodo “jovens turcos” faz referência aos grupos de oficiais brasileiros que entre 1905 e 1912 fizeram estágio no Exército alemão com o objetivo de reformular as práticas de ensino no Exército brasileiro. Oficiais do Exército turco realizaram o mesmo estágio e, ao retornar ao seu país, empreenderam uma campanha nacionalista e reformista. A semelhança entre as trajetórias desses grupos de oficiais brasileiros e os turcos é a origem do apelido criado por elementos militares e civis contrários às ideias que os “Jovens turcos” tinham para modernizar o Exército brasileiro (LUNA, [s.d.]).

F) Que a linguagem usada nessa composição seja a falada geralmente em todo o país e a mais acessível, não só quanto ao sentido, mas também quanto à prosódia das palavras empregadas²³.

As regras publicadas reforçavam a temática heroica e patriótica, característica do gênero, cujo padrão era estipulado segundo as “canções heroicas francesas” (em breve a revista publicaria um exemplo). Além disso, a canção vencedora deveria ser relativamente curta, com vocabulário e gramática de fácil compreensão. Nesse sentido, o poema para a canção deveria se afastar do modelo em voga, o Parnasianismo, com sua estética hermética, e flertar com um vocabulário de cunho popular, porém, rejeitava a adoção de versos livres, recurso já utilizado no Romantismo²⁴.

O júri do concurso seria composto de dois poetas “representativos da geração passada e da nova”, dois militares, “um oficial superior e um oficial subalterno”, e um redator da revista²⁵, porém, só conhecemos a identidade de um jurado, o poeta Olavo Bilac²⁶, muito provavelmente, seria o encarregado de ocupar o posto referente ao poeta da “geração passada”. Mesmo almejando que a letra vencedora fosse de fácil compreensão, era importante atestar a qualidade da letra vencedora, a participação de Bilac cumpriria esse papel. Por fim, vale lembrar que o concurso elegeria a melhor letra para a canção, a música para ela seria escolhida em concurso posterior²⁷.

A partir de então, a revista publicou, até o final do ano de 1915, em praticamente todos os seus números, o texto base do concurso²⁸ junto com suas regras²⁹; às vezes adicionando mais alguma informação e passou a adotar o título em português “A CANÇÃO DE MARCHA. Um Concurso de ‘Selecta’”. Na edição de número 23, a revista acrescentou o modelo de poesia que deveria ser seguido pelos candidatos, um “gênero de poesia” que, segundo a revista, não existia no Brasil. O paradigma era o poema “Le Clairon”, de Paul Déroulède, que é transcrito integralmente na revista³⁰.

Longe de ser um desconhecido, o poema de Déroulède, musicado no final de 1870, era extremamente popular no início da guerra de 1914, sua escolha pela revista demonstra o reconhecimento dessa popularidade, bem como o fato dele se adequar ao formato simples previsto no concurso. Embebida no nacionalismo revanchista que ganhou força na França nas últimas

²³ *Selecta*, ano I, n. 19, 6 out. 1915.

²⁴ Alguns exemplos de utilização de versos livres por poetas românticos podem ser encontrados na obra de Álvares de Azevedo. Ver Oliveira (2018).

²⁵ *Selecta*, ano I, n. 19, 6 out. 1915.

²⁶ *Selecta*, ano II, n. 2, 12 jan. 1916.

²⁷ *Selecta*, ano I, n. 19, 6 out. 1915.

²⁸ O mesmo texto foi publicado na revista *Fon-Fon!* ano VIII, n. 39, 25 set. de 1915.

²⁹ Faço referência aos seguintes números da revista: n. 22, 27 out. 1915; n. 24, 10 nov. 1915; n. 25, 17 nov. 1915; n. 27, 1º dez. 1915; n. 28, 8 dez. 1915; n. 29, 15 dez. 1915; n. 31, 29 dez. 1915.

³⁰ *Selecta*, ano I, n. 23, 3 nov. 1915.

décadas do século XIX³¹, a letra de Paul Déroulède, político, poeta e dramaturgo francês, fazia parte dos seus poemas patrióticos *Chants du soldat*, de 1872. A letra tem como personagem central um instrumento musical: o clarim. É ele que comanda a batalha sangrenta contra os prussianos, o grande inimigo dos franceses no final do século XIX. Além de sua função clássica de emitir a linguagem codificada para orquestrar ataques, o clarim entroniza toda uma série de características esperadas da tropa em uma batalha: o sacrifício máximo pela pátria, o corpo marcado por batalhas anteriores e o esforço para continuar lutando, mesmo ferido. Elementos essenciais em uma canção de guerra, costurados em uma linguagem de fácil compreensão, era isso que *Selecta* almejava em sua canção vencedora. A revista também acrescentou uma condição para a letra da canção: a inclusão de um estribilho, ou seja, de um refrão, no qual a letra deveria “atingir ao máximo o esforço do estro heroico”³².

A revista recebeu inscrições até o dia até 31 de dezembro de 1915 e o resultado do concurso seria divulgado nos primeiros dias de janeiro de 1916, porém, ainda não havia clareza quanto ao prêmio que o autor da canção escolhida receberia³³. Em meados de janeiro de 1916, a revista informou seus leitores que foram recebidas 32 inscrições e que elas foram entregues a Olavo Bilac, um dos membros do júri³⁴.

O concurso teve uma repercussão considerável. Várias cartas foram enviadas à revista, a maioria delas assinada por militares. O próprio ministro da guerra, José Caetano de Faria enviou carta à revista felicitando a redação “pela patriótica ideia de abrir, nas páginas do semanário ‘Selecta’, um concurso de canções militares para nossos soldados”³⁵. Segundo o ministro, a canção vencedora passaria a integrar o repertório da tropa “a título de experiência”³⁶. Outra carta felicitando a revista vinha assinada pelo “Tenente Pessoa”, muito provavelmente tratava-se de José Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, o futuro marechal José Pessoa. Foram enviadas também cartas coletivas. Os oficiais do Quartel General da 5ª região militar ressaltaram em sua carta a lacuna que havia no acervo musical militar de música do gênero:

Só temos o hino nacional, cuja letra geralmente é ignorada (...); mas cânticos que incitem o amor à pátria e o ardor na peleja e “chanson de route” que façam os nossos bravos infantes esquecer os 31 quilos de peso que carregam, são-nos desconhecidos! Tendes, portanto, muita razão quando dizeis que geralmente as que tocam as fanfarras militares, entre nós, por tristes ou estrangeiras, só podem abater o moral dos soldados³⁷.

³¹ O pós-1870 na França foi marcado por um forte sentimento de ‘revanchismo’, por conta da derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), que marcou o fim do processo de unificação alemão e a anexação de parte do território francês, a Alsácia-Lorena, pelo novo Império Alemão. Ver Hobsbawm (2012).

³² *Selecta*, ano I, n. 20, 13 out. 1915.

³³ *Idem*.

³⁴ *Selecta*, ano II, n. 2, 12 jan. 1916.

³⁵ *Selecta*, ano I, n. 19, 6 out. 1915.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Selecta*, ano I, n. 20, 13 out. 1915.

A carta é relevante porque faz referência ao hino nacional brasileiro, que até aquele momento ainda não tinha letra, que só seria oficializada em 1922³⁸, e mesmo essa letra de autoria de Osório Duque Estrada tinha poucas referências à guerra ou incitação à batalha. Outra carta coletiva, assinada pela oficialidade da Fortaleza de São João, aplaudia a iniciativa da revista ao propor um concurso para dotar os soldados do exército de uma “canção” de ‘estrada’³⁹. Da Escola de Estado Maior, o tenente Valentim Benício da Silva, 2º tenente de cavalaria enviou carta ressaltando que o “concurso para canção militar” tinha a função de fazer “voltar para o simples e modesto soldado o lúcido e brilhante espírito de nossos intelectuais”⁴⁰. As cartas dos militares trazem algumas indicações preciosas sobre o concurso: 1) as canções de marcha são identificadas como sendo canções militares, em um entendimento de que seriam a mesma coisa; 2) eram canções para serem cantadas pela tropa, pelos soldados; 3) as cartas ressaltam a inadequação do hino nacional tanto para os exercícios da tropa (a marcha) quanto para incitar patriotismo, coragem e valentia em uma batalha.

Uma das cartas mais importantes enviada à revista foi a do Clube Militar, que se colocou como patrocinador do concurso, ao oferecer prêmios para o primeiro e segundo colocados em ambos os concursos (letra e música)⁴¹. O primeiro colocado seria premiado com um conto de réis e o segundo receberia quinhentos mil réis, sendo destinadas as mesmas quantias para o concurso seguinte, referente à parte musical⁴². No início de janeiro de 1916, a revista também enviou ofício ao Clube pedindo permissão para realizar em seu salão a cerimônia da abertura dos envelopes contendo os votos dos juízes e convidou o general Mendes de Moraes, presidente da instituição, para que presidisse a cerimônia⁴³.

O empenho do Clube em patrocinar o evento gerou inclusive a notícia, veiculada pelo jornal *A Notícia*, de que o concurso teria sido uma sugestão do próprio Clube à revista⁴⁴. Todavia, tal informação não foi encontrada nas atas das reuniões do Clube, nelas só constava a proposta, que foi aprovada, de se vincular ao concurso premiando os ganhadores⁴⁵. Segundo o periódico, o concurso era deveras importante, pois as tropas brasileiras não conheciam

³⁸ Em 1908, Alberto Nepomuceno, junto com Olavo Bilac, propôs à Câmara dos Deputados que fosse aberto um concurso público para escolha de uma nova letra para o hino, porém o projeto não prosseguiu. No ano seguinte, Coelho Neto, eleito deputado federal, retomou a ideia e reapresentou o projeto, que foi aprovado, saindo vitorioso Joaquim Osório Duque-Estrada. Porém, a letra não foi oficializada, devido ao longo debate que se travou sobre sua adequação aos arranjos de Francisco Manoel. A letra de Duque-Estrada foi oficializada em 1922 (MORAES, 2006).

³⁹ *Selecta*, ano I, n. 20, 13 out. 1915.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Selecta*, ano I, n. 21, 20 out. 1915.

⁴² BOLETIM DO CLUB MILITAR. Ano III. Rio de Janeiro, 31 jan. 1916. Número IX. In: RELATÓRIO apresentado em sessão de Assembleia Geral de 31 de janeiro de 1916. Atas das Reuniões de Diretoria. Sessão em 13 de outubro de 1915 (verso fls. 8). Arquivo do Club Militar.

⁴³ BOLETIM DO CLUB MILITAR, *op. cit.* Sessão de 12 jan. 1916 (fls. 16)

⁴⁴ *A Notícia*, 19 e 20 set. 1915.

⁴⁵ Foram analisados os boletins do Club Militar, onde constam os relatórios citados, entre os anos de 1915 e 1916.

nenhuma canção de marcha, um estilo estabelecido pela produção de Paul Déroulède, marcado pelas seguintes características: “As canções patrióticas, canções guerreiras e canções militares desse gênero devem obedecer a um desejo de muita simplicidade sempre. Do mesmo modo a música”⁴⁶. O artigo nos fornece mais algumas pistas sobre o que se entendia como canção de marcha, no caso, canções patrióticas, guerreiras e militares poderiam ser canções de marcha para serem cantadas pela tropa composta majoritariamente de pessoas de baixa instrução, daí a demanda pela simplicidade da composição.

A repercussão mais interessante do concurso foi a carta do tenente coronel Pedro Dias Campos, comandante do primeiro batalhão da Força Pública de São Paulo, ao jornalista Luiz Silveira, que foi transcrita na coluna “Do meu canto” do jornal *Correio Paulistano*, assinada por Gomes Netto⁴⁷. Sobre Pedro Dias, vale destacar sua atuação em prol da Banda de Música da força paulista, cujo intuito era aprofundar as relações da força com sociedade paulista (SANTOS, 2019, p. 172), demonstrando assim a proximidade do tenente com a temática das canções militares.

Em sua carta, Pedro Dias faz referência à “patriótica iniciativa” da revista *Selecta* com seu concurso de “canções de guerra”, muito necessária à tropa, já que:

Não se encontra nos cancionários nacionais uma única canção de guerra ou de marcha, – ambas tão necessárias nas tropas, – aquela para arrastar, entusiasmar e levantar o moral do soldado no momento do choque, e esta para (...) em manobras periódicas, alentar os infantes, amenizando as asperezas dos caminhos pedregosos (...) e a extensão da caminhada⁴⁸.

Segundo Dias, havia diferenças entre canções de guerra e canções de marcha. Se as duas eram importantes para a tropa, tinham, no entanto, funções diferentes. Uma era para motivar na hora do embate e a outra reservava-se para ritmar o deslocamento da tropa. E apesar do concurso de *Selecta* focar as canções de marcha, para Dias a revista estava a pedir uma canção de guerra, enquanto a Força Pública paulista precisava de uma canção de marcha. Pois, segundo o militar, os soldados “cantam modinhas sertanejas, de uma adorável ingenuidade” e fornece alguns exemplos:

Subi pelo pau,
Desci pelo galho;
Menina me acuda
Se não me esbandalho!⁴⁹

⁴⁶ *A Notícia*, 19 e 20 set. 1915.

⁴⁷ *Correio Paulistano*, 19 out. 1915.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Idem*.

Segundo Dias, a canção de marcha era importante porque auxiliava o soldado a esquecer do cansaço e se as canções, como a citada anteriormente, empolgavam a tropa, não tinham valor patriótico:

As modinhas lamurientas e os dengosos lundus que todos sabem, não se prestam a ser cantados em coro e nem para marcar a velocidade igual do passo. Para isso é necessária uma canção de poucos versos e vários refrãos, bem estrepitantes, bem álacres, que condigam com a alma franca, ingênua, mas arrebatada do caboclo brasileiro, que constitui elemento preponderante na Força Pública. Nesse gênero nada temos.⁵⁰

Não surpreende o tenente coronel citar modinhas e lundus. Gêneros musicais extremamente populares e praticamente os únicos no Brasil na primeira metade do século XIX, modinhas e lundus eram majoritários no repertório de uma tropa composta basicamente por negros e mestiços. Especialmente o lundu, acompanhado frequentemente de batuques, era um gênero musical de origem negra, característico das canções produzidas por escravos (VALENÇA, 2000).

O militar segue fornecendo mais alguns exemplos; um deles, apesar da “pretensão à canção de guerra”, parecia “um cantochão”⁵¹, ou seja, uma espécie de canto gregoriano, utilizado nas liturgias cristãs:

Minha mãe
Vá chamar meu pai,
Que eu já vou embora
Para o Paraguai.

Meu filho
O que vais fazer?
Se vais para a guerra
Tu vais morrer⁵².

No trecho seguinte, segundo Dias, a marcha era semelhante “ao som de uma canção de samba”, iniciada por um “caboclo” com um “estrepitoso batuque”:

Na Bahia tem,
Tem, tem, tem,

⁵⁰ *Correio Paulistano*, 19 out. 1915.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Idem*.

Na Bahia tem, baiana,
Coco de vintém⁵³

Terminado o batuque, a estrofe seguinte era um “improviso rimado”:

Sou caboclo valente!
Coro: Deita o negro no chão/ Deita o negro no chão
Não tenho medo de gente!
Coro: O caboclo é mesmo bão/ O caboclo é mesmo bão⁵⁴.

A sessão de improviso se encerrava com “uma gargalhada geral”, seguida do “refrão barulhento”:

Um, dois, três,
Quatro, cinco, seis.
A mulher matou o marido
P’ra casar com calabrez!⁵⁵

A “canção de samba” citada por Dias é “Na Bahia tem”, reconhecida atualmente como uma canção folclórica, a designação “canção de samba” é compreensível porque nesse momento, meados dos anos 1910, a designação “samba” era “usada para indicar um certo ritmo de origem rural ou urbana, mas também para designar festa ou dança” (REIS, 2003, p. 252). Vale destacar que o último trecho citado pelo militar foi gravado por Martinez Grau e Cesar Ladeira em 1932, em São Paulo, como uma marchinha de carnaval. Com o título de “Um, dois, três”, a marchinha tinha o seguinte refrão: “Um, dois, três. Quem te viu, quem te vê. Mulher matou o marido. Pra casar com o calabrês”⁵⁶. Nesse sentido, as citações na carta do tenente demonstram claramente as intercessões entre canções militares (de marcha ou de guerra) e canções carnavalescas, executadas frequentemente por bandas civis ou militares, e que tornavam o repertório da tropa ainda mais suscetível a incorporar extratos de músicas, que apesar de curtas e de fácil memorização, estavam longe do modelo rítmico e temático que deveriam estar presentes em seu repertório, ou pelo menos no repertório da nova tropa que o militar tinha em mente. Ao final da carta, Pedro Dias apela aos “poetas e músicos”: eles deveriam contribuir “com algumas canções de marcha para início do cancionero militar”.⁵⁷

⁵³ *Correio Paulistano*, 19 out. 1915.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ Gravação disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/en/music-composition/61978/um-dois-tres>. Acesso em 25 nov. 2022.

⁵⁷ *Correio Paulistano*, 19 out. 1915.

Apesar da ampla repercussão, a revista não divulgou o resultado do concurso. A última menção foi publicada no segundo número da revista, em janeiro de 1916, ou seja, o concurso simplesmente desapareceu das páginas do periódico. Não há sequer uma nota explicando um possível cancelamento. A frustração com a inexistência de uma canção vencedora (ou exemplos das canções concorrentes) é remediada se levarmos em conta que o debate alavancado pelo concurso dá margem para pensarmos outras canções de marcha ou de guerra compostas no período da Grande Guerra. Assim, selecionamos duas canções publicadas na imprensa carioca e outra que encontramos no acervo de Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A canção de marcha composta por Goulart de Andrade foi publicada no jornal *A Noite*, em 9 de janeiro de 1916, no corpo de um artigo intitulado “Pela educação militar. A ‘Canção de Marcha’. Um documento honroso” que ressaltava a importância desse tipo de canção no campo de batalha, algo perceptível através das notícias que chegavam da Europa:

Quase todos os exércitos do mundo (...) têm canções patrióticas e guerreiras, que os batalhões cantam quando marcham. Ainda agora é frequente ler-se nos telegramas a descrição de uma batalha, de um combate (...), em que os soldados se arremessavam à luta entre canções patrióticas (...). O nosso Exército não tinha ainda uma canção guerreira que pudesse ser cantada, pois o hino nacional não se presta para tal coisa⁵⁸.

A publicação do jornal é preciosa. Traz referências à importância da música na guerra, à inexistência de canções de guerra utilizadas pelo Exército brasileiro e à inutilidade do hino nacional para a função. A canção de marcha composta por Goulart de Andrade tinha como público-alvo os batalhões escolares:

Para frente! Que importa invernada.
Temporal, inclemência de sois?
Quem for fraco que fique na estrada,
Que a vanguarda é o lugar dos heróis!⁵⁹
(estribilho)

Vinde povos de todas as raças
E de todas as crenças fiel,
A esta terra de amores e graças,
Fartos peitos de leite e de mel!

⁵⁸ *A Noite*, 9 jan. 1916.

⁵⁹ Este trecho é o estribilho da canção (seu refrão), para obedecer ao limite de caracteres da revista, ele não será repetido, apenas indicado quando corresponder ao trecho suprimido representado pelos três pontos entre parênteses. O mesmo procedimento será adotado para as canções que apresentaremos a seguir.

Mas se tredo vier o estrangeiro
Este solo falar-nos, audaz,
O Brasil como um só brasileiro
Gritará: Para trás! Para trás!

(...) (estribilho)

Glória a vós, verde mar, céu jucundo,
Glória a ti, natureza sem par!
Se queremos a paz pelo mundo,
Saberemos morrer e lutar!

Por guardar-vos e por defender-vos,
Esplendores da terra natal,
Rija pedra serão nossos nervos,
Nossos músculos rijo metal.

(...) (estribilho)⁶⁰

A letra de Goulart de Andrade, que não vem acompanhada de partitura, traz elementos característicos da canção de marcha: reforça o heroísmo daqueles que perseveram, apesar das dificuldades da marcha, faz os devidos louvores à pátria, ressaltando sua fartura, e à defesa contra o ataque do inimigo, não identificado. Conhecido por seus poemas complexos, Goulart de Andrade deu um formato e vocabulário bem simples à canção de marcha, provavelmente sua composição foi requisitada pelo diretor da instituição Augusto Daniel Araújo Lima que introduziu no colégio a prática do canto de hinos patrióticos. A canção de marcha seria utilizada na instrução militar obrigatória estabelecida desde 1908, que criou os batalhões escolares no Externato e no Internato, concorrendo ambos às solenidades cívicas (DÓRIA, 1997).

Ao aplicar as regras do concurso de *Selecta* ao poema de Goulart, percebemos que a composição atendia as suas exigências tanto ao nível da construção poética, quanto da temática empregada⁶¹. E talvez Goulart de Andrade tenha inclusive enviado seu poema à revista. Como vimos, o estribilho estimula a marcha, onde não há lugar para os fracos. A primeira

⁶⁰ *A Noite*, 9 jan. 1916.

⁶¹ Apesar de o poema ter sete estrofes, o que a princípio infringiria a regra D do concurso de *Selecta*, três delas são o refrão, computando de fato cinco estrofes divididas em quatro versos, em acordo com a regra A do concurso. Agradeço ao querido amigo, poeta e historiador, Rafael de Almeida Daltro pelo auxílio na análise das estruturas dos poemas.

estrofe incorpora referências ao convívio fraternal das raças e à riqueza do solo brasileiro percebido como a “terra que emana leite e mel”, trecho que toma como a base uma referência bíblica (Livro do Êxodo, 3:8). Nas demais estrofes percebemos outros elementos chave nesse tipo canção: heroísmo, coragem e sacrifício; união nacional frente ao inimigo, além de destacar as belezas naturais brasileiras, flertando com o nacionalismo ufanista ainda em voga no período.

Nosso próximo exemplo, a “Canção do Tiro Brasileiro de Imprensa, ou Tiro de Guerra n. 525”⁶², com música do maestro Francisco Braga e letra de Félix Pacheco, foi composta em abril de 1918, quando os ânimos já estavam mais exaltados, pois o Brasil havia efetivamente entrado em guerra contra as potências centrais. Passados quase 50 anos do término da Guerra do Paraguai, o Brasil tinha um novo inimigo – e inimigos são personagens centrais em uma canção de guerra ou de marcha, tão importantes quanto os louvores à pátria. A “Canção do Tiro Brasileiro de Imprensa” foi publicada primeiramente na revista *Música* e tocava em um ponto muito importante: a mobilização da imprensa.

Toda pena que escreve guerreira.
E lutar é da imprensa a missão.
Vai chama o jornal pela ideia:
No combate sagrado é clarão.

Não nos mata a sinistra doença
De não crer neste céu todo anil!
Nem há força maior que nos vença,
Quando em jogo estiver o Brasil!
(estribilho)

O fuzil que nos deram sabemos
Manejar com justeza e vigor.
Também nós dentro d’alma trazemos
Muita fé no país, muito amor.

(...)(estribilho)

Seja o chumbo da linha que fala
Como um tiro sadio a vibrar.
Tudo é força viril que se embala,

⁶² Os Tiros de Guerra têm sua origem nas Linhas de Tiro, que, originalmente, eram clubes de tiro organizados por civis que se espalharam pelo país na primeira década do século XX (MCCANN, 2007).

Neste céu, neste sol, neste mar!

(...)(estribilho)

Para a Pátria servir de verdade
Ninguém fuja ao supremo dever.
Quando a Pátria pedir, quem não há de,
Pela Pátria, sorrindo, morrer?

(...) (estribilho)

Nós da imprensa sabemos também
Empunhar com valor a espingarda.
Nada o impulso soberbo detém.
Pressurosos vestimos a farda.

(...) (estribilho)

E, se o instante chegar algum dia.
De morrer pela terra sem par.
Hão de ver este grupo, à porfia
Entre outros, mais tenso, brilhar!

(...) (estribilho)⁶³

Composta por 12 estrofes (sendo 6 de refrãos), a letra de Félix Pacheco tem um tom bem mais agressivo do que a de Goulart de Andrade. Apesar de não receber o título de canção de marcha, na partitura, publicada na revista *Música*, vemos a indicação do tempo da música, que seria “tempo de marcha”, ou seja, tratava-se de uma canção de marcha, porém, impregnada já de elementos característicos de uma nação em guerra, com a real presença de um inimigo e possibilidade eminente de confronto.

Além da imprensa, músicos de renome no cenário nacional também se engajaram na causa aliada. Alberto Nepomuceno foi o mais ativo, enviando inclusive, em novembro de 1917, um requerimento ao Conselho Docente do Instituto Nacional de Música para que o instituto manifestasse publicamente seu apoio e solidariedade à decisão brasileira de declarar guerra à Alemanha (PEREIRA, 2007, p. 281-282). Assim, nosso último exemplo remete às

⁶³ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, Rio de Janeiro. Acervo de Música e Arquivo Sonoro. Revista *Música*, ano I, abr. 1918.

canções de marcha “Tambores e cornetas”, composta por Alberto Nepomuceno com letra de Osório Duque-Estrada:

Tambores

Tambor sonoro, tens estertores
O acento rude tem das paixões;
Na tempestade dos teus clamores
Rufa a alma inteira das multidões.
(estribilho)

Tambor soturno, voz tenebrosa
Que a morte os ecos abafas, quando
A alma que (...) ânsias ruge, raivosa,
Ronca, (...), rolas, rufando.

Tambor de guerra, caixa sagrada!
Vibra convulsa no teu bater,
A voz queixosa da Pátria amada
Chamando os filhos para o dever.

(...) (estribilho)

2 – Cornetas

Tens a alma de ouro velha corneta,
E outra tão doce certo não há,
Quando em teu canto soa a retreta,
Tra, la, la, Tra la la la la.
(estribilho)

Mas vibra em chama teu grito forte,
E em teus acentos canta a vitória!
Se algumas vezes levas à morte,
Levas à vida, levas à glória!

Tuba sonora que febre exaltas,
E o orgulho abates, cobres de pó!
Não te resistem as torres altas

Nem as muralhas de Jericó!⁶⁴
(...) (estribilho)

Dividida em duas partes, compostas por quatro estrofes com quatro versos cada uma, contendo duas estrofes de refrão, as canções se aproximam do poema “Le Clairon”, de Déroulède, ao associar instrumentos musicais à guerra. Nas canções de Duque Estrada, autor da letra do hino nacional, tambor e corneta encarnam a verve guerreira do brasileiro em conexão com o momento de acirramento dos ânimos, através de uma linguagem rebuscada.

Aspectos conclusivos

Considerando os limites deste artigo, não foi possível realizar uma análise das partituras das músicas de Braga e Nepomuceno, porém, poderíamos lançar a hipótese de que, haja vista suas letras herméticas, sua musicalidade muito provavelmente difere dos extratos de lundus e sambas mencionados pelo tenente coronel Pedro Dias em sua carta e que eram recorrentes nos repertórios dos soldados. Através da análise das letras, podemos aventar a possibilidade de que sua musicalidade flertava com as canções de marcha francesas, que serviam como exemplo para tais composições. Contudo, cabe destacar que outras canções de marcha ou de guerra estrangeiras também circularam na imprensa brasileira. A famosa canção irlandesa “It’s a long way to Tipperary” teve partitura e letra publicadas no jornal carioca *A Notícia*⁶⁵ e sua partitura poderia ser adquirida na Casa Napoleão. Como ilustra a propaganda publicada em *Fon-Fon!*, era vendida sob a categoria “ONE STEP OR TWO STEPS”⁶⁶. Em 8 de março de 1919, já terminada a guerra, partitura e letra da canção de guerra norte-americana “Over there”⁶⁷ foram publicadas na revista *Para Todos*⁶⁸, também como “ONE STEP”. Gênero musical extremamente popular no Brasil, a partir da segunda metade dos anos 1910.

Levantamos também a hipótese de que a produção e circulação de canções de guerra ou de marcha nacionais, entre 1915 e 1916, está mais conectada à campanha pela renovação do Exército brasileiro, que, ao longo da guerra, começou a sofrer inflexões, sendo a principal delas o aprofundamento do vínculo entre nação e exército. Tanto o debate e mobilização em torno do concurso de *Selecta*, quanto a canção de marcha de Goulart de Andrade, podem

⁶⁴ BIBLIOTECA ALBERTO NEPOMUCENO, Rio de Janeiro. 2 Canções de Marcha: com cornetas e tambores, [s.d.], MS N - I - 67.

⁶⁵ *A Notícia*, 15 e 16 out. 1914.

⁶⁶ *Fon-Fon!*, ano IX, n. 6, 6 fev. 1915.

⁶⁷ A canção foi escrita no contexto da Primeira Guerra Mundial por George Cohan em 1917. Considerada “the ultimate American war song”, foi um grande sucesso e se tornou um clássico, sendo gravada por Enrico Caruso, cantor lírico mais famoso da época (WATKINS, 2003, p. 259-261).

⁶⁸ *Para Todos*, ano I, n. 12, 8 mar. 1919.

ser consideradas bons exemplos de uma pedagogia cívica que tinha como objetivo central incutir corações e mentes de uma “consciência nacional renovada” (COMPAGNON, 2014, p. 230). Já entre 1917 e 1918, o fim da neutralidade brasileira no conflito (junho de 1917) e a declaração de guerra à Tríplice Aliança (novembro de 1917) aceleraram e aprofundaram o apelo às armas com a materialização de um inimigo externo. Algo perceptível não apenas nas canções do Tiro de Imprensa e “Tambores e cornetas”, mas também na publicação em diversos periódicos de algumas dezenas de canções de guerra ou de marcha produzidas para os Tiros de Guerra, que são acompanhadas de notícias sobre seus exercícios militares.

Por fim, comparando os dois períodos da guerra, podemos assinalar que o grande modelo para produção de canções de guerra ou marcha no Brasil foi a produção francesa, sobretudo o modelo estabelecido por Déroulède, reforçando laços com a cultura francesa. Contudo, devemos alertar que não foram analisadas as canções produzidas pelo Tiro de Guerra (com exceção do Tiro de Imprensa), o que poderia nos levar por outros caminhos. Ademais, cabe reforçar os aspectos desafiadores da temática, sendo esse um primeiro passo no estudo do gênero com o objetivo de repensar não apenas as dimensões dos impactos culturais da Primeira Guerra Mundial no Brasil, mas também um objeto de estudo deveras interessante como as canções de marcha ou de guerra, apenas um tipo de *música sugestionante* dentro do variado elenco apontado por Almirante, quase um século atrás.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane; BECKER, Annette. *14-18, retrouver la Guerre*. Paris: Gallimard, 2000.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et al. *La Grand Guerre des musiciens*. Lyon: Symétrie, 2009.
- BINDER, Fernando. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.
- COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.
- DÓRIA, Escragnolle. *Memória História do Colégio de Pedro Segundo (1837-1937)*. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEPE), 1997. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002134.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- FAGUNDES, Luciana Pessanha. *Impactos culturais da Primeira Guerra Mundial no Brasil*.

pequeno debate historiográfico. *Historia & Guerra*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, 2022. Disponível em <http://portal.amelica.org/ameli/journal/678/6783595007/>. Acesso em: 29 jan. 2022.

FAGUNDES, Luciana Pessanha. Música e guerra: impactos da Primeira Guerra Mundial no cenário musical carioca. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 37, n. 76, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472017v37n76-02>. Acesso em: 25 out. 2021.

FRANCFORT, Didier. La meilleure façon de marcher: musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale. In: AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane *et al.* *La Grand Guerre des musiciens*. Lyon: Symétrie, 2009. p. 17-27.

FRANCFORT, Didier. Pour une approche historique comparée des musiques militaires. *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n. 85, p. 85-101, jan./mar. 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3772029>. Acesso em: 12 nov. 2018.

HOBSBAWM, Eric. *A Era do Capital, 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LUNA, Cristina Monteiro de Andrada. *Jovens Turcos*. Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930), [s.d.]. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/JOVENS%20TURCOS.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2020.

MCCANN, Franck. *Soldados da pátria: história do Exército brasileiro, 1889-1937*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/jFBNYFW9vzmQhdLFsPN4jxm/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 6 fev. 2024.

MORAES, Renata. O brado retumbante. *Nossa História*, n. 36, p. 55-59, out. 2006.

MOTTA, Marly. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no Centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1992.

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

OLIVEIRA, Taís Fernandes. *Álvares de Azevedo: do lirismo romântico ao prenúncio do modernismo*, em “Um cadáver de poeta”. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21824>. Acesso em: 20 out. 2020.

OLIVEIRA, Tiago Siqueira de. *A Liga da Defesa Nacional: um projeto de modernização para o Brasil*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2012.

PADDOCK, Troy. *World War I and Propaganda*. Leiden; Boston: Brill, 2014.

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

PIRES, Livia Claro. *Intelectuais nas trincheiras: a Liga Brasileira pelos Aliados e o debate sobre a Primeira Guerra Mundial (1914-1919)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

REIS, Leticia. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. *Estudos Afro-asiáticos*, ano 25, n. 2, p. 237-279, 2003.

REVEL, Jacques. *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

SANTOS, José Robertos dos. *História e música em São Paulo no início do século XX: a trajetória da Banda da Força Pública*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

TATO, María Inés. Luring neutrals. Allied and German Propaganda in Argentina during the First World War. In: PADDOCK, Troy. *World War I and Propaganda*. Leiden; Boston: Brill, 2014. p. 322-351.

VALENÇA, Suetônio Soares. Polca, lundu, polca-lundu, choro, maxixe. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invasão do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Topbooks, 2000. p. 49-78.

WATKINS, Glenn. *Proof through the Night*. Music and the Great War. Berkeley: University of California Press, 2003.

Recebido: 28 de novembro de 2022 — Aprovado: 5 de maio de 2023

Editora responsável:
Luiza Larangeira