

PARTITURAS COMO FONTES PARA A HISTÓRIA MILITAR: POSSIBILIDADES EM UMA REPRESENTAÇÃO DA BATALHA NAVAL DO RIACHUELO

ANDERSON DE RIETI SANTA CLARA DOS SANTOS
(Pós-Graduação em História Militar-UNIRIO)

Fontes históricas; Partituras; *Poema Sinfônico Riachuelo*

RESUMO

A renovação que houve no âmbito da História Militar referente à relativização da guerra como único objeto de estudo e à interdisciplinaridade revelada no diálogo profícuo com outras disciplinas como a Antropologia, a Sociologia e a Ciência Política fez com que se ampliasse o leque de fontes, resultante de problemáticas autênticas e, logo, de metodologias consistentes. Assim, a escolha de objetos relacionados com a música nas instituições militares, nas mais variadas expressões e formas, permite que o historiador possa lançar mão de partituras como fontes para o seu estudo. Como suporte para o registro sonoro, as partituras podem contribuir para que se compreenda o emprego das bandas em suas corporações, por meio de sua constituição timbrística, a circulação das composições, revelando a diacronia em suas interpretações, e, ainda, o contexto de sua produção por meio da análise musical. Veremos, a título de exemplo, como é possível abordar essas questões através de uma representação musical da Batalha Naval do Riachuelo, neste caso, uma partitura com o registro do poema sinfônico Riachuelo, composto por Oswaldo Cabral em 1942.

Fontes históricas; Partituras; *Poema Sinfônico Riachuelo*

RESUMEM

La renovación que estaba debajo de la Historia Militar relativo a la relativización de la guerra como el único objeto de estudio e interdisciplinario revelado en diálogo fecundo con otras disciplinas como la antropología, la sociología y la ciencia política ha hecho de ampliar la gama de fuentes, lo que resulta problemas auténticos y, por tanto, metodologías consistentes. Por lo tanto, la elección de los objetos relacionados con la música en las instituciones militares, en diversas formas y expresiones, permite que el historiador puede hacer uso de las puntuaciones como fuentes para su estudio. Como soporte para la grabación de sonido, la música puede contribuir a la comprensión de la utilización de las bandas en sus corporaciones, a través de su constitución timbre, la circulación de las composiciones, revelando la diacrónica en sus interpretaciones, así como el contexto de su producción por el análisis de la música. Veremos, por ejemplo, es posible hacer frente a estos problemas a través de una representación musical de la batalla de Riachuelo, en este caso, una puntuación con el registro del *Poema Sinfônico Riachuelo*, compuesto por Oswaldo Cabral en 1942.

Fuentes históricas; Puntuaciones; *Poema Sinfônico Riachuelo*

RENOVAÇÕES NAS HISTÓRIAS – TRAJETÓRIAS CONVERGENTES?

A História Militar passou, nos últimos anos, por um momento de redescoberta no âmbito acadêmico nos últimos trinta anos, motivada por algumas inflexões ocorridas nesse campo, entre essas: 1) a redescoberta da história política seguindo novas orientações dentro do movimento de *Annales* – a chamada quarta geração – em que, com a proeminência de historiadores, como Roger Chartier e sua insistência na necessidade de impor novos caminhos para a história cultural e uma reapresentação do conceito de “representações coletivas” – conceito utilizado na “nova” história política -, e de René Remond, como expoente dessa renovação; 2) o questionamento sobre a subordinação da história política à história militar a interdisciplinaridade proposta nessas mudanças; e, 3) a antropologização nos estudos militares, com a ascensão de temas até então estranhos ao campo, tais como minorias, identidades culturais nas forças, tradições, representações, etc.¹

As inflexões supracitadas têm a sua gênese na nova postura dos estudiosos sobre a guerra enquanto objeto de estudo para a história militar, especialmente pelo entendimento em torno da historicidade do conceito, o que implica dizer em objeção à perspectiva da guerra como imutável na história, seja na sua gramática, seja na sua arte², visão cada vez mais enfrentada tendo em vista as “guerras” do tempo recente.³

Outra mudança significativa ocorrida no âmbito da história militar é a interdisciplinaridade sobre a qual vários estudiosos têm lançado mão, ao tentar interligar problemas com o apoio teórico e conceitual da antropologia, a sociologia, ciência política, psicologia social e pedagogia, em decorrência do movimento ocorrido também com a “nova história”⁴.

Essa interdisciplinaridade tem uma “pegada” mais na antropologia, embora outras disciplinas também tenham emprestado os seus conceitos para a história militar.

¹ SOARES, Luiz Carlos; VAINFAS, Ronaldo. Nova história militar in: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012: pp 113-132.

² WEHLING, Arno. A pesquisa da história militar brasileira. In: *Da cultura*. Rio de Janeiro. Ano 1. Nº 1. Jan/Jun 2001.

³ SOARES, Luiz Carlos; VAINFAS, Ronaldo. Nova história militar. *Op. Cit.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

⁴ SANCHES, Marcos G. A guerra: problemas e desafios do campo da história militar brasileira. *Revista Brasileira de História Militar*. N. 1, 2010, p. 1-13.

A “antropologização” observada tem-se direcionado basicamente para as experiências individuais perante a tropa, fugindo de uma uniformização que a força pode dar a ler.

Entende-se aqui, dessa forma, que a interdisciplinaridade se faz muito útil em um estudo que tenha a música como uma área possível para o estudo da história militar. Nesse caso, como veremos adiante, as mudanças ocorridas na história da música e na musicologia, por exemplo, podem trazer importantes contribuições, principalmente em se tratando da constituição dos grupos musicais formados dentro das instituições militares e as representações, memórias e tradições forjadas com o apoio de tal área. Portanto, a relação entre música e história militar se torna profícua, possibilitando a escolha de temas, objetos e, logo de fontes para o seu estudo.

Para efeitos desse artigo, acreditamos ser possível um estudo em história militar em que representações e memórias em torno de um evento tido como relevante no âmbito da Marinha do Brasil, neste caso, a Batalha Naval do Riachuelo, ocorrida em junho de 1865, no contexto da Guerra do Paraguai, são formadas por meio de músicas, a exemplo do *Poema Sinfônico Riachuelo* composta em 1942 por Osvaldo Cabral, à época regente da banda do Corpo de Fuzileiros Navais.

Ao passo que a história militar sofria transformações que a conduziram para uma ampliação de seus objetos, temas e problemas, amparada em novas orientações de cunho teórico-metodológico, a história da música também passava por inflexões, algo sintomático diante das próprias modificações pelas quais passava a ciência histórica, questionando-se mesmo o seu *status* científico.

A primeira dessas mudanças foi o foco dos estudos da história da música para a “música popular”, movimento observado mundialmente a partir da década de 1960, o que permitiu, do ponto de vista teórico-metodológico, uma aproximação da musicologia, disciplina básica no instrumental metodológico para a história da música, com outras disciplinas como a antropologia, sociologia, estudos literários, estudos culturais, entre outras. Até então a música era pensada a partir da chamada música “séria”, isto é, a erudita. O que era tido como popular era somente um “resto” da música erudita, uma degenerescência na sua forma urbana, contraposta com a verdadeira música – e nesse caso poderia ser a própria música erudita, ou, como foi o caso de

estudos realizados por Mário de Andrade aqui no Brasil, com a música folclórica, a genuína música.⁵

A segunda e, talvez, decorrente da primeira, tem a ver com as transformações ocorridas na própria musicologia. Essa disciplina logrou do qualitativo “nova” a partir da década de 1970, repensando a escolha de temas e objetos tais como a recepção das obras e a vida musical. A adoção desses temas e objetos reflete a necessidade trazida pelos musicólogos em analisar o contexto de produção dessas obras não como mero reflexo daquele, mas como um caminho para se pensar as estruturas internas presentes em uma obra contendo uma narrativa, sendo possível a adoção de métodos utilizados no estudo literário. O que os musicólogos observavam em suas preocupações sobre a sua disciplina era que a História, especificamente a História Cultural, e, próximo deles, a Etnomusicologia, apresentavam questões que refletiam sobre a relação entre obra musical e contexto, o que os deixavam no patamar de uma análise meramente técnica de seu objeto, em que esse pairava no ar, uma influência ainda possível do positivismo dentro da musicologia.⁶

Tais inflexões no âmbito da história da música e, em especial, na musicologia se mostram relevantes para quem queira, na escolha de temas e objetos, elencar como fontes para o seu estudo as partituras. No caso deste estudo, as novas diretrizes apontadas por essas reflexões lançam encaminhamentos para que se possam definir quais questões podem ser feitas com relação a uma partitura. Assim, o que pode significar uma constituição organológica⁷ e timbrística em termos de estética e de formação de grupos musicais? Quais os signos musicais que se vinculam a signos culturais que podem remeter a contextos de produção, recepção e, ainda, de construção de uma representação sobre determinado aspecto, nesse caso um evento como uma batalha naval rememorada na música? Qual a intenção do autor – e qual a sua biografia

⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte. Autêntica, 2005

⁶ VOLPE, Maria Alice. Análise musical: proposta rumo à crítica cultural. *Debates*, Rio de Janeiro, 2004.

⁷ Organologia é a área do conhecimento musical que estuda os instrumentos musicais, tendo sua prática moderna desenvolvida no século XIX, ainda que haja registros que indicam que a organologia já existia como prática antes desse século. Sobre o conceito ver: BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. In: *Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www4.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/sessao19/fernandobinder_paulocastagna.pdf acesso em: 8 de set. 2014.

– em tornar inteligível em signos musicais um evento que se pretendeu institucional e culturalmente como um dos mais relevantes para uma organização como a Marinha do Brasil? É preciso, antes, delinear possíveis indicativos de como uma partitura pode ser cotejada em um estudo histórico, especificamente dentro da história militar.

A PARTITURA COMO FONTE PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA E MILITAR

A partitura como registro gráfico do material sonoro sistematizado que é a música é somente uma das fontes possíveis para o estudo em história da música. Se se quiser utilizar das ferramentas metodológicas que o referido campo oferece, especificamente para a história militar, há outras fontes como as contidas nos suportes fonográficos, revistas especializadas no assunto, normas e regulamentos em instituições que tem como finalidade a formação musical dos militares, entre outras que aqui não cabe enumerá-las. No entanto, como aqui o que se pretende é lançar questões sobre a utilização das partituras enquanto fontes para o estudo da história militar, deter-nos-emos a esse tipo de fonte específica.

Assim, a partitura tem como característica principal a prescrição de quem compõe para quem interpreta da organização das propriedades do som no decorrer da composição (altura, duração, timbre e intensidade), do encadeamento dos elementos musicais sistematizados (harmonia, melodia e ritmo), e sugerindo como a interpretação deve ser realizada pelos músicos e regentes, com as articulações e ornamentos postos no pentagrama. Sobre esse último ponto, é consenso que a partitura, enquanto suporte do registro sonoro, não encerra a questão da *performance*/interpretação e sobre isso vale a pena acompanhar Marcos Napolitano (2005) sobre as precauções acerca da utilização dessa fonte quando afirma:

“A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado”.⁸

⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte. Autêntica, 2005. p. 84.

Esse alerta é muito importante para que os estudiosos que queiram estudar com o aporte da partitura estejam atenciosos quando tratarem de *performance* e interpretação, e, por conseguinte, recepção. A partitura se torna insuficiente para tratar de tais questões, sendo necessário o apoio em outras fontes, ou mesmo tornando estas como principais, deixando àquelas o papel de coadjuvantes.

Outra questão importante diz respeito à “manipulação” da partitura, principalmente quando se verifica em detalhes os editores das mesmas. Primeiro porque estão ali implícitos os cânones empregados que podem não corresponder aos do compositor da música, sendo difícil assim uma análise mais apurada sobre os ditames pelos quais o autor se cercou ao compor sua obra, principalmente quando se fala em uma editoração em que as editoras contêm em seu corpo de funcionários, sujeitos que possuem expertise ao emitir valores e opiniões consolidando uma crítica musical que tenda a subdimensionar o material a ser transcrito. O outro aspecto, decorrente do primeiro, é o próprio processo de transcrição que pode trazer algumas imprecisões quanto ao conteúdo original.⁹ Nesses casos, talvez fosse uma boa ocasião em se estudar a recepção e formação de crítica por parte dessas editoras e revistas de crítica especializada, tal como em alguns estudos realizados atualmente.¹⁰

No entanto, indicados os alertas, as partituras são fontes indispensáveis pelo vínculo que o autor, ainda que de forma inconsciente, quis dar à posteridade. Como sinal da racionalização verificada na música¹¹, o compositor trouxe a durabilidade das peças musicais, o que, conforme Brandão (2012), apoiando-se no historiador francês Jacques Le Goff, permite considera-la como um documento monumento, isto é, com o poder de “perpetuação, voluntária e involuntária das sociedades históricas (e um legado à memória coletiva)”¹². Portanto, está implícita nessa durabilidade a perspectiva de

⁹ BAIÁ, Silvío Fernandes. Partitura, Fonograma e Outros Suportes. In: *Revista dos Anais XXVI Simpósio Nacional de História.- ANPUH 50 Anos*. São Paulo, 2011. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300851175_ARQUIVO_comunicacaoSilvanoBaia.pdf> Acesso em: 05 de mar. 2016.

¹⁰ MEDEIROS, Alexandre Raicevich de. A Revista Musical & de Bellas Artes (1879-1880) e o Panorama Musical do Rio de Janeiro. in: *Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas*. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400451220_ARQUIVO_textoanpuh2014.pdf. > Acesso em: 10 de dez. 2014.

¹¹ WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

¹² BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. Análise Musical e Musicologia Histórica. In: *Revista Modus*. Ano VII, nº 10, Belo Horizonte, p. 21-36, 2012. p. 23.

fazer com que a partitura seja o lugar de lições para quem executa, para uma audiência e de quem irá retornar a ela para usos futuras.

Desse modo, é possível a utilização das partituras, mesmo como fontes principais quando o objetivo da pesquisa é a análise sobre alguns temas que considerem alguns aspectos nela registrados. São várias as questões que podemos aqui levantar. Uma delas, que poderia ser uma mera evidência, é das mais fundamentais quando se quer estudar por meio da partitura: o título e os indicativos literários apresentados no decorrer da composição. É aí que entram colaborações importantes trazidas no campo dos estudos literários.

Se a perspectiva é de estudo sobre representações através de uma música, as dificuldades surgem já pelo fato da música ser uma linguagem abstrata, inexistindo uma referencialidade externa, tendo o seu sentido mais vago, se comparado com outras artes como as literárias, fato compensado pelo aspecto mais formalizado apresentado na arte musical. Os elementos de articulação presentes na música (altura, timbre, ritmo, instrumentos, níveis dinâmicos e tipos de articulação) passíveis de representação em notação musical são mais numerosos do que os presentes na linguagem verbal através da fonética.¹³ Isto é, as chances de um estudo com base nas representações estariam remotas diante dessas considerações.

No entanto, o alento estaria especialmente quando se trata de uma música programática, que é o caso do *Poema Sinfônico – Riachuelo*, que tem como característica a composição de um programa previamente estabelecido, em forma de história ou descrição, em que os compositores expõem elementos que evocariam imagens, cenas, cores, etc. A música, emblematicamente durante o romantismo, assim, buscou estreitar laços com a pintura e a literatura, tendo na música programática e, dentro dela, o poema sinfônico como resultado da imbricação das artes.¹⁴ É um tipo de “música instrumental inspirada numa ideia não musical, geralmente indicada no título da composição e algumas vezes descrita num prefácio ou em notas explicativas”¹⁵.

¹³ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: Modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. pp 37-38.

¹⁴ BENNET, Roy. *Uma breve História da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986. p. 60.

¹⁵ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: Modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 49.

Uma vez imbricadas a linguagem literária, e demais linguagens, e a linguagem musical, segundo Solange Ribeiro de Oliveira, comparando a linguagem musical com a linguagem literária, esta parte do concreto para atingir “a relativa pureza da abstração”. Já a música, em especial a música programática, ela parte da abstração e atinge o representado.¹⁶ Portanto, há um ponto de cruzamento no decurso de significação entre a linguagem musical e a linguagem literária, alusiva desse encontro a expressão conhecida como poema sinfônico, intitulada pelo compositor Oswaldo Cabral, o que indica uma similitude, ainda que por caminho inverso, em possibilidade de uma análise musical que recorra a persecução de signos musicais que sejam representativos de signos culturais, uma vez que o representado é alcançado mesmo com a abstração característica da linguagem musical. Ou ainda, percorrendo a argumentação de Solange Ribeiro de Oliveira, seria possível mesmo o entendimento de que a análise estrutural de uma obra musical, “semelhante à literária, combina-se com a apreciação do texto musical como forma de narrativa”, o que possibilitaria uma harmonização entre uma análise técnica com uma dimensão metafórica¹⁷. Isso significa que as figuras a que se remete uma música podem advir de um ser representado, transfigurado em representação ainda que seja por meio de uma metáfora. São vários os exemplos em músicas, principalmente as de tipo programática, com base no conceito acima exposto que vem a ser o caso do *Poema Sinfônico – Riachuelo*.

Feito a discussão sobre a questão de título e de outras indicações literárias implícitas em uma música, há outras questões que podem ser tratadas ao se estudar uma partitura. Por exemplo, se se quer saber da constituição organológica e, assim, timbrística de um grupo musical quando se estuda, por exemplo, a formação musical em uma instituição militar, a partitura, em seu lado esquerdo posiciona os instrumentos, seguindo uma regra própria de altura entre os instrumentos. Assim como o sistema tonal/modal empregado na composição, indicativo de possíveis sentimentos impressos pelo autor, encadeamento melódico/harmônico em busca de consonâncias e dissonâncias que nos remetam a tensão que o compositor expõe na música, os motivos – estes como unidade básica para a conformação de frases em uma partitura – se se repetem o que pode nos sugerir uma ideia fixa proposta.

¹⁶ OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Op. Cit.* p. 38.

¹⁷ Idem, p. 75.

Portanto, diante das questões aludidas sobre o cotejamento das partituras, parte-se agora a uma possibilidade de uso desse tipo de fonte no caso do *Poema Sinfônico – Riachuelo* composto por Oswaldo Cabral em 1942.

AS REPRESENTAÇÕES DE UMA BATALHA NAVAL EM UM POEMA SINFÔNICO: SIGNOS CULTURAIS EM UMA PARTITURA

Riachuelo – Poema Sinfônico foi composto por Oswaldo Cabral em 1942, indicação que consta na última página da partitura na qual fora representada a música objeto de nosso estudo.

Oswaldo Passos Cabral, nascido em 1900 na cidade de Taperoá na Bahia, foi mais um regente que teve a gênese de sua experiência nas bandas musicais, civis e militares, espaços de sociabilidade consolidada na troca de saberes, difusão de conhecimento especializado, além de compor a vida musical de uma comunidade.¹⁸

Foi membro da Filarmônica Braz na sua cidade natal com apenas oito anos e esteve nas fileiras da Banda do Primeiro Corpo da Força Pública da Bahia.¹⁹ Em busca de se aperfeiçoar no ofício, Oswaldo Cabral se mudou para o Rio de Janeiro em 1929, matriculando-se na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, cursando Composição e Interpretação, História da Música, Contraponto e Fuga, Regência e Folclore. Nesse mesmo ano pertenceu à orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, na qual estabeleceu os primeiros contatos com Francisco Braga, à época também professor de Música das Bandas Militares da Marinha. Em 1933

¹⁸ Sobre a vida musical de associações e a formação de seus músicos com perfis próximos ao exemplo de Oswaldo Cabral, sejam militares, sejam civis, ver: BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Vols.I e II. Dissertação de Mestrado em Música. UNESP. São Paulo: 2006. COSTA, Manuela Areias. Música e História: As interfaces das práticas de bandas de música. In: *Revista Caminhos da História*. Universidade Severino Sombra: Vassouras. 2010, Volume 6, nº 2, p 109-120. Disponível em: http://www.uss.br/pages/revistas/revistacaminhosdahistoria/V6N22010/pdf/007_Musica_Historia.pdf > Acesso em: 27 de fe. 2015. DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2007. SANTOS, Anderson de Rieti Santa Clara dos: *Música nos coretos: ruídos nos palacetes – o cotidiano das filarmônicas de Santo Amaro da Purificação (1898 – 1932)*. Monografia de final de curso para obtenção do grau de Licenciado em História. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009.

¹⁹ MAESTRO OSWALDO CABRAL E O SEU CENTENÁRIO. *Revista Marítima Brasileira*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha. 1º trimestre. 2000. v. 120. p. 267-270. p. 268.

Oswaldo Cabral assumia o cargo de Francisco Braga na Marinha - ocupando-o por 37 anos.

Desse modo, sublinha-se que tal trajetória, antes da investidura no cargo de Professor de Música das Bandas Militares da Marinha, além de trazer algumas referências apropriadas por Oswaldo Cabral que definiram o seu caminho enquanto máximo regente dos grupos musicais daquela força, delineou as escolhas estéticas que permearam o poema sinfônico.

Ressalta-se, ainda, o *ethos* e o contexto referência em que foi possível a composição existir em sua plenitude, isto é, não só em sua notação musical, mas também em *performance* e recepção já em 1942, como noticiou o jornal carioca *A Gazeta de Notícias* em 24 de novembro daquele ano, sobre o concerto realizado pela Orquestra Sinfônica Brasileira (O.S.B.), em homenagem as marinhas brasileira e americana²⁰. Vale ressaltar que, naquele momento, o Brasil passava por um momento difícil no decurso da Segunda Guerra Mundial em que alastrada sobre todo o globo terrestre, acontecia no Atlântico Sul uma das batalhas em que mais se empenhou a Alemanha, atingindo o transporte de mercadorias pelas companhias de navegação brasileiras, deixando centena de mortos, além de baixas em contingente militar transportado por navio de guerra, estado que levou à declaração de beligerância contra os países do eixo (Alemanha, Itália e Japão).

Tal quadro se imbricava ainda com o momento político por que passava o país, vivenciando um Estado Novo, em que a cultura política estava se validando, por um lado pela busca do genuinamente nacional, com o seu conteúdo eminentemente popular – basicamente o conteúdo folclórico - e, por outro, tornando como base para a busca do nacional, o conteúdo normativo, neste caso, o erudito, visto principalmente pelas iniciativas de incrementar no currículo das escolas de ensino primário e secundário o ensino de música, através de sugestão de Heitor Villa-Lobos a Getúlio Vargas, levando aquele a instituir o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, este como instituição-modelo – que se irradia para os demais estados da federação - para a formação de professores nos graus primário e secundário responsáveis pela educação musical inicial dos alunos²¹. O autor do *Poema Sinfônico – Riachuelo* buscou ser também uma possível

²⁰ *Gazeta de Notícias*. 24 de novembro de 1942. Rio de Janeiro, p. 7

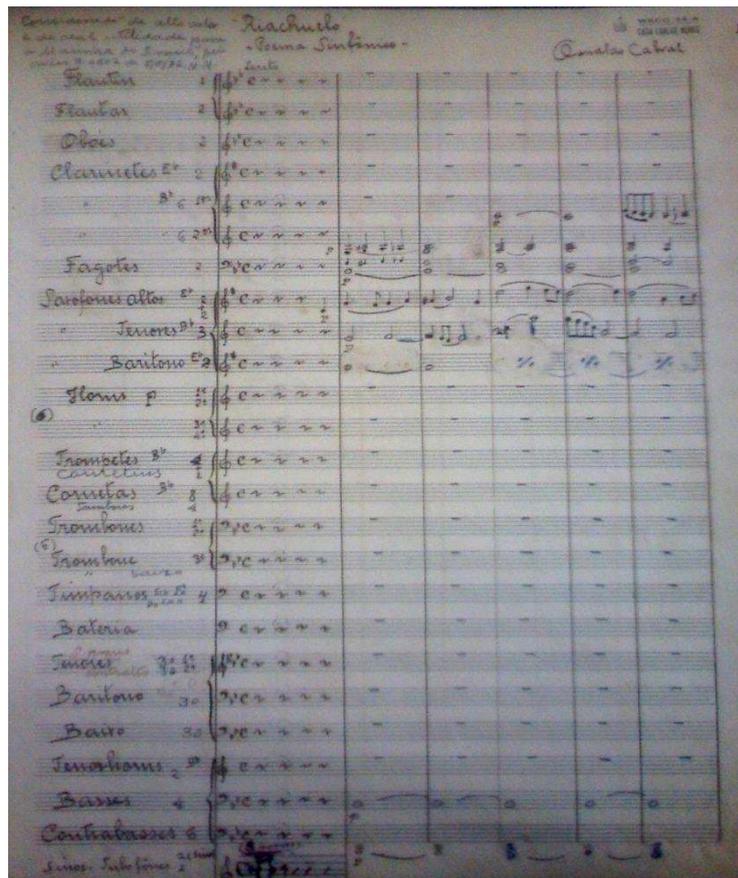
²¹ Sobre a introdução da educação musical no ensino brasileiro ver: TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. LEMOS JUNIOR, Wilson;

referência no âmbito da formação e consolidação do *status* das bandas de música da Marinha, sendo a sua composição como um meio para alcançar os valores nacionais e cívicos preconizados por Villa-Lobos. Os elementos que introduzem esses referenciais ressignificados por Oswaldo Cabral podem ser analisados na própria música

E, em se tratando do *ethos* específico que é o militar – embora Oswaldo Cabral fosse um professor civil, mas passível de assemelamento –, a música tinha como função para esse *corpus* militar no referido contexto de construir, consolidar e ressignificar memórias e tradições da instituição de modo a torná-lo um corpo unificado, unânime e uniforme, traduzidas nas expectativas e sentimentos de quem a compõe e a ouve. Portanto, as imagens, as paisagens e os atores são necessários ao compositor, mesmo que dentro de sua subjetividade, como aspectos de um contexto específico, tanto do ponto de vista da forma como do conteúdo composicional.

Observando o lado esquerdo da partitura, logo à primeira página, nota-se a composição organológica no poema sinfônico para os seguintes instrumentos, respeitadas as devidas quantidades: 1 flautim; 2 flautas; 2 oboés; 2 clarinetes em Mi bemol; 12 clarinetes em Si bemol (6 fazendo 1º clarinete e mais 6 2º clarinete); 2 fagotes; 4 saxofones altos (em Mi bemol); 3 saxofones tenores (em Si bemol); 2 saxofones barítonos (em mi bemol); 4 horns (em Fá); 4 trompetes (em Si bemol); 2 cornetins; 8 cornetas; 4 tambores (postos no mesmo pentagrama junto às cornetas); 6 trombones; 4 tímpanos; bateria; 2 tenorhorns; 4 baixos; 6 contrabaixos; e 3 sinos (ao que indica a partitura parece ser feito pelos xilofones).

MIGUEL, Maria Elisabeth Blanck. O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico como instituição modelo e a experiência no Paraná. In: *Anais do VII Congresso Brasileiro de História da Educação*. Cuiabá, 2013. Disponível em < <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe7/pdf/05-%20HISTORIA%20DA%20PROFISSAO%20DOCENTE/O%20CONSERVATORIO%20NACIONAL%20DE%20CANTO%20ORFEONICO.pdf>> acesso em: 20 de ago. 2015.



Reprodução fotográfica 1ª página do *Poema Sinfônico – Riachuelo*

Analisando tal constituição organológica e a coloração timbrística dela decorrente, percebe-se que boa parte dos instrumentos historicamente esteve às mãos de instrumentistas que fizeram parte de bandas militares. No entanto, alguns deles não faziam parte de tal configuração, a exemplo dos baixos, contrabaixos e tímpanos, estes específicos de uma orquestra, o que evidencia uma perspectiva para essas bandas de mudar o sentido das comemorações e tradições apoiadas na música, conformando um novo tipo de performance e de público, este agora mais contemplativo, sem o pulsar passageiro, em termos acústico, de uma banda militar. Isso poderia indicar também um tipo de performance mais estática, no entanto, adiante, veremos que não se tratava disso, pelo menos não nessa música.

Como já dito, quanto à forma musical, *Riachuelo* é um poema sinfônico, forma evidente no seu subtítulo. O que pode ser o programa que seria o esboço de tal composição foi encontrado dentro da partitura doada por Oswaldo Cabral para o

Arquivo da Marinha em texto escrito por Renan Cabral²², sem data, o que nos coloca em dúvida quanto ao fato de ser um texto base para *Riachuelo*. Mas, se pensarmos que texto e música se completam em seus caracteres enunciativos, pode-se inferir que se trata mesmo de um programa, anunciando paisagens, formas, passagens, personagens. Nesse “programa”, em seu início, as batidas dos sinos anunciam às oito horas da manhã do dia 11 de junho de 1865, quando se aprestam as “fainas de rotina e preparação da missa”, e, “entre gorjeio alegres dos pássaros”, o “murmúrio da correnteza e o sôpro úmido do minuando, um rumor de inquietação corta a paisagem. Levanta-se no tópo da “Mearim” o sinal de “Inimigo à vista”. Os indicativos musicais de tais cenas, mesmo que exposto literalmente por Oswaldo Cabral em sua partitura acima dos compassos, podem ser percebidos a exemplo do gorjeio dos pássaros através das quiálteras de semicolcheias em uma série cromática nos compassos nº 19 ao nº 37 para as flautas, clarinetas em Eb, os saxofones alto e tenor, e os tenor horns e contrabaixos, como se pode ver abaixo:

The image displays a musical score for woodwind instruments. It consists of six staves: Flim (Flute piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Eb. (Clarinet in E-flat), Sax. A. (Saxophone Alto), and Sax. T. (Saxophone Tenor). The Flim part begins with a melodic phrase in measures 19-21. From measure 19 onwards, the Fl., Ob., Cl. Eb., Sax. A., and Sax. T. parts play a chromatic semiquaver pattern. The Fl. part is marked with a 'p' (piano) dynamic. The Sax. A. part also has a 'p' dynamic. The Sax. T. part has a '6' above it, indicating a sixteenth note. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Após a mudança de cenário, o andamento passa ser o andante. São os sinais de preparação para uma batalha, a partir da C. É nela onde se calam os pássaros. É também a partir daí que a memória simbólica da pátria é retomada com trechos polifônicos do Hino Nacional. Onde o cenário belicoso é introduzido e onde os sinais que se tornaram

²²Não conseguimos encontrar informações sobre Renan Cabral. Portanto, decidi por não inferir parentesco com Oswaldo Cabral.

memoráveis da batalha estão também presentes como na parte E, após um dos sinais içados pela *Amazonas*, em que Cabral coloca em sua composição “O Brasil espera que cada um cumpra o seu dever”:

“Levanta-se o sinal
O Brasil espera que cada um cumpra o seu dever”

Flim. *ff* *pp*

Fl. *ff* *pp*

Ob. *ff* *pp*

Cl. E_b *ff* *pp*

Cl. B_b *ff* *pp*

Cl. B_b *ff* *pp*

Cta. B_b *ff* "longe" *ff*

Trb. "preparar e carregar armas"

Trb. B. *ff*

Tim. *ff*

Bat. *ff*

S. *ff*

T. *ff*

Bar. *ff*

B. *ff*

E. A. Hn. *ff*

Cbs. *ff*

Cb. *ff*

Oswaldo Cabral imprime em seu poema o movimento belicoso do 11 de junho, especificamente no compasso nº 69, no qual, ao sinal de “fogo”, descrito na partitura, os trompetes, cornetas e cornetins ordenam artilharia:

The image shows a musical score for three instruments: Tpt. Bb (Trumpet in B-flat), Cta. Bb (Cornet in B-flat), and Trb. (Trombone). The Tpt. Bb part is marked 'cornetim' and the Cta. Bb part is marked 'ff'. The Trb. part is in the bass clef and has a double bar line in the middle of the staff.

O tom belicoso é ainda mais enfatizado com a artilharia evocada por meio dos bumbos, indicados pelo compositor a estarem de lados opostos, e as caixas elucidando os sons dos fuzis em combate, o que nos remete aos efeitos possíveis em uma performance.

A composição de Oswaldo Cabral persegue a dramatização da batalha. Os sinais de comando para que a Esquadra brasileira atacasse a adversária, a evolução dos movimentos em um combate, a profusão da artilharia através da percussão, enfim, cada detalhe é incorporado pelo compositor, como se quisesse do ouvinte e dos músicos a atenção às lições que Riachuelo deixaram para a posteridade. Mesmo em situações adversas como no caso da *Parnaíba* quase que dominada pelo inimigo, abordada por três vapores paraguaios, mas que se lançou sobre um deles, o *Paraguari*. As lutas corpo-a-corpo nessas abordagens foram lembradas por Cabral na parte P, nos compassos nº 241 ao nº 244, quando ele sugere a diminuição da intensidade e velocidade da composição, além do uso, em quase todos os instrumentos, de semínimas e colcheias e indicando acima desses compassos o uso das machadinhas pelos oponentes nessa refrega. Tais movimentos também são observados nas abordagens da *Amazonas* contra o *Jejuí*, o *Marquês de Olinda* e o *Salto*.

Seguem-se às abordagens, na parte S, o gemido dos naufragos nas flautas e nos saxofones alto num movimento de oscilação da intensidade entre crescendo e diminuindo, dando contornos de mais dramaticidade à composição. Já em T e U, Cabral finaliza o combate depois de “seis horas de ódio, de sangue, de desespero e de morte”, tendo a tarde de 11 de junho caído “suavemente sobre a vitória chanfrada de ouro”. À memória de Oswaldo Cabral e à de seus ouvintes e músicos que executariam “Riachuelo”, a armada brasileira deixava o legado de “mais belo crepúsculo” (p. 45-48).

No final, na parte V, Oswaldo Cabral dedica-se à surpresa: é evocado mais uma vez, só que agora cantado fragmentos adaptados do Hino Nacional Brasileiro, de soprano a baixo, com a mudança de andamento, desta vez largo, no retorno à calma

de antes, mas desta vez cerimoniosa. Retornam os sinos. Calam-se os canhões e as espingardas. A música, a partir de então, é dramatizada não apenas pelos seus elementos e suas variantes composicionais e interpretativas. Cabral também inova ao querer dar aos seus ouvintes o drama através do encenado. Assim ele teatraliza o movimento final: “Entra um marinheiro, ferido, arquejante, amparado por outro marinheiro e um fuzileiro. Encaminham-se para o mastro; *o marinheiro entra*, içã a bandeira nacional (trecho ilegível), cai fulminado”. Para completar tal cerimônia, Cabral prescreve a ajuda de outro companheiro.

"Vitória" Largo

S. Tenores
C. Contraltos

er - gues da jus ti ça - a cla - va cla - va for - te ve - ras quem fi - lho teu - não fo - gea lu - ta - Nem

er - gues da jus ti ça - a cla - va for - te ve - ras quem fi - lho teu - não fo - gea lu - ta - Nem

er - gues da jus ti ça - a cla - va for - te ve - ras quem fi - lho teu - não fo - gea lu - ta - Nem

(continuação)

S. S.

te - me quem tea do - ra a pró - pria mor - te Mas mor - te meu Bra sil Bra - sil Bra - sil Bra - sil

te - me quem tea do - ra a pró - pria mor - te Mas mor - te meu Bra sil Bra - sil Bra - sil Bra - sil

te - me quem tea do - ra a pró - pria mor - te Mas mor - te meu Bra sil Bra - sil Bra - sil Bra - sil

O aparecimento das vozes nesse momento final da composição evidencia a perspectiva de mudança de sentido das bandas militares, sugerindo pelos vocais uma contemplação de mais um símbolo da pátria, neste caso, o hino, uma lembrança sonora de uma comunidade, esta se deixando abstrair pelos elementos musicais pertinentes. A canção também é a maneira de aproximar à linguagem literária da linguagem musical, dando a esta os elementos literários e à literatura os musicais, afinal, a fonética deve acompanhar duração e encadeamento melódico específicos.

O cerimonial, com o içamento da bandeira nacional, é o rito ideal para que todos possam se lembrar de que mais um símbolo sobreviveu aos combates, como trazido pelos anônimos sobreviventes ou mortos, através da memória. Não é demais lembrar que alguns morreram para deixá-la íntegra. Assim, a bandeira também é o sinal do culto aos vivos e à nação que vive na memória aos mortos.

REFERÊNCIAS:

Fontes

Partituras:

CABRAL, Oswaldo Passos. *Riachuelo: Poema Sinfônico*. (1942/1958). Rio de Janeiro. 54 pags. Arquivo da Marinha. Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. Fundo Batalha Naval do Riachuelo. Nº 0411370, Cx: 01, doc. 29.

Periódicos:

Jornais:

Gazeta de Notícias. 24 de novembro de 1924. Rio de Janeiro. Disponível em Hemeroteca Digital.

Demais referências

Bibliografia (livros, artigos, teses, dissertações e monografias):

BAIA, Silvio Fernandes. Partitura, Fonograma e Outros Suportes. In: *Revista dos Anais XXVI Simpósio Nacional de História.- ANPUH 50 Anos*. São Paulo, 2011. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300851175_ARQUIVO_comunicacaoSilvanoBaia.pdf> Acesso em: 05 de mar. 2016.

BENNET, Roy. *Uma breve História da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. In: *Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www4.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/sessao19/fernando_binder_paulocastagna.pdf acesso em: 8 de set. 2014.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Vols.I e II. Dissertação de Mestrado em Música. UNESP. São Paulo: 2006.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. Análise Musical e Musicologia Histórica. In: *Revista Modus*. Ano VII, nº 10, Belo Horizonte, p. 21-36, 2012.

CASTRO, Celso; IZECKSOHN, Vítor; KRAAY, Hendrik. *Nova História Militar Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CONTIER. Arnaldo Daraya. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In *Revista de História e Estudos Culturais*. 4º trimestre. Vol. 1. Ano 1. nº 1. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>> Acesso em 13 de fev. 2015.

COSTA, Manuela Areias. Música e História: As interfaces das práticas de bandas de música. In: *Revista Caminhos da História*. Universidade Severino Sombra: Vassouras. 2010, Volume 6, nº 2, p 109-120. Disponível em: http://www.uss.br/pages/revistas/revistacaminhosdahistoria/V6N22010/pdf/007_Musica_Historia.pdf> Acesso em: 27 de fe. 2015.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2007.

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

LE MOS JUNIOR, Wilson; MIGUEL, Maria Elisabeth Blanck. O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico como instituição modelo e a experiência no Paraná. In: *Anais do VII Congresso Brasileiro de História da Educação*. Cuiabá, 2013. Disponível em < <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe7/pdf/05-%20HISTORIA%20DA%20PROFISSAO%20DOCENTE/O%20CONSERVATORIO%20NACIONAL%20DE%20CANTO%20ORFEONICO.pdf>> acesso em: 20 de ago. 2015.

MAESTRO OSWALDO CABRAL E O SEU CENTENÁRIO. *Revista Marítima Brasileira*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha. 1º trimestre. 2000. v. 120. p. 267-270.

MEDEIROS, Alexandre Raicevich de. A Revista Musical & de Bellas Artes (1879-1880) e o Panorama Musical do Rio de Janeiro. in: *Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas*. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em:

http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400451220_ARQUIVO_textoanpuh2014.pdf. > Acesso em: 10 de dez. 2014.

MOTTA, Márcia Maria Menendes. História, memória e tempo presente. In CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MÚSICAS MILITARES I. *Revista Musical Brasileira e de Bellas Artes*. 18 de janeiro de 1879, nº 3, ano I. Rio de Janeiro. p. 1-2. Disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 20 de set. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte. Autêntica, 2005.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: Modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SANCHES, Marcos G. A guerra: problemas e desafios do campo da história militar brasileira. *Revista Brasileira de História Militar*. N. 1, 2010, p. 1-13.

SANTOS, Anderson de Rieti Santa Clara dos: *Música nos coretos: ruídos nos palacetes – o cotidiano das filarmônicas de Santo Amaro da Purificação (1898 – 1932)*. Monografia de final de curso para obtenção do grau de Licenciado em História. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009.

SOARES, Luiz Carlos; VAINFAS, Ronaldo. Nova história militar in: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012: pp 113-132.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

VOLPE, Maria Alice. Análise musical: proposta rumo à crítica cultural. *Debates*, Rio de Janeiro, 2004.

WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

WEHLING, Arno. A pesquisa da história militar brasileira. In: *Da cultura*. Rio de Janeiro. Ano 1. Nº 1. Jan/Jun 2001.