

OH MINAS
GERAIS, OH
LINDA LA PAZ:
IDENTIDADES
NO DISCURSO
CANCIONAL



IV SICCAL

[GT 1 - PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E FRUIÇÃO DE BENS CULTURAIS]

Carlos Jaurégui

Universidade Federal de Ouro Preto

Nísio Teixeira

Universidade Federal de Minas Gerais

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Com o objetivo de contribuir para a compreensão do cenário em que símbolos de identidades nacionais e locais têm sido evocados como estratégia política, este trabalho analisa o caso da canção (*Oh Minas Gerais*), que poderá tornar-se hino oficial do Estado, caso seja aprovada uma proposta em tramitação na Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Recuperamos a trajetória da peça musical que também se tornou hino não-oficial da cidade boliviana de La Paz e conta com versões anteriores em outras línguas, dentre as quais, destacamos variantes cantadas em inglês, italiano e russo. A partir da contextualização de suas origens (mesmo que imprecisas) e da análise de melodia e letra, em articulação com seus contextos de produção e circulação, propomo-nos a refletir sobre variações e recorrências, concentrando-nos nos valores e afetos convocados na construção das identidades mineira e *paceña* que são sugeridas em forma de música e nos aspectos cancionais que favorecem sua consolidação como um “hino”.

Palavras-chave: Canção. Hino. Identidade. Nação. Tradição.

With the objective of a contribution to the understanding of the scenario in which symbols of national and local identities have been evoked as a political strategy, this paper analyzes the case of the song (*Oh Minas Gerais*), which may become an official hymn of the State, if approved a proposal in progress in the Legislative Assembly of Minas Gerais. We recovered the trajectory of this musical piece that also became an unofficial hymn of the Bolivian city of La Paz and counts on previous versions in other languages, among which we highlight variants sung in English, Italian and Russian. From the contextualization of its origins (even if imprecise) and the analysis of melody and lyrics, in articulation with their contexts of production and circulation, we propose to reflect on variations and recurrences, concentrating on the values and affections called in the construction of Minas Gerais and La Paz identities that are suggested in the form of music and in the song aspects that favor its consolidation as a “hymn”.

Keywords: Song. Hymn. Identity. Nation. Tradition.

Con el objetivo de contribuir para la comprensión del escenario en que se están evocando símbolos de identidades nacionales y locales como estrategia política, este trabajo analiza el caso de la canción (*Oh Minas Gerais*), que podrá convertirse en himno oficial de ese estado brasileiro, si es aprobada una propuesta presentada a la Asamblea Legislativa de Minas Gerais. Recuperamos la trayectoria de la pieza musical que también se hizo himno no oficial de la ciudad boliviana de La Paz y tiene versiones anteriores en otras lenguas, de entre las cuales, destacamos interpretaciones en inglés, italiano y ruso. A partir de la contextualización de sus orígenes (aunque sean imprecisas) y del análisis de melodía y letra, en articulación con sus contextos de producción y circulación, nos proponemos a reflexionar sobre variaciones y recurrencias, concentrándonos en los valores y afectos convocados para la construcción de identidades *mineira* y *paceña* sugeridas en forma de música y en elementos del ámbito cancional que contribuyen para su consolidación como un “himno”.

Palabras clave: Canción. Himno. Identidad. Nación. Tradición.

Introdução

Tramita no plenário da Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais (Alemg) a Proposta de Emenda à Constituição (PEC 41/2015), com autoria de mais de 30 deputados de diversos partidos políticos para transformar a canção (Oh) *Minas Gerais* em hino oficial do Estado. A proposta abraça a conhecida versão de José Duduca de Moraes gravada em maio de 1942, pela Odeon, pelo próprio, Manezinho Araújo, Antenógenes Silva e seu grupo. A principal justificativa é que falta um hino para glorificar a simbologia do estado, ao lado da bandeira e do brasão. O texto da referida PEC relata:

Um estado com a grandeza e a importância de Minas Gerais não pode permanecer sem um hino oficial que o represente conforme a vontade do constituinte que prescreveu o hino como símbolo do Estado no referido art. 7º. Antes da Constituição, Minas adotava como hino extraoficial o *Hino a Minas*, com letra de João Lúcio Brandão e música do padre João Lehmann. Apesar de nunca ter sido oficializada, no início do século XX, a composição era muito ouvida nas escolas e fazia parte do hinário distribuído nos estabelecimentos de ensino. A música *Oh, Minas Gerais* é a mais popular referente ao Estado, e muitas pessoas já a associam a Minas como se fosse seu hino oficial. A letra foi feita pelo compositor mineiro José Duduca de Moraes, o De Moraes, e gravada em 1942. Embora Minas nunca tenha possuído um hino oficial, diversas pessoas no País, em especial os mineiros, consideram a música como hino oficial. Observa-se que o atual modelo previsto no ADCT, art. 5º, não trouxe resultados palpáveis, uma vez que em dois concursos

não se encontrou nenhum hino que atendesse à exigência do corpo de jurados. Nesse sentido, não pode Minas Gerais ficar sem hino até que se promova um concurso ou que esse concurso encontre um hino compatível. Por essa razão é que se requer o apoio dos nobres colegas a esta proposta de emenda à Constituição, para que se oficialize um hino para nosso Estado que seja um hino popular e conhecido dos mineiros (DIÁRIO DO LEGISLATIVO/PEC 41/2015)

O inusitado aqui é a trajetória desta peça musical, que foi gravada por Enrico Caruso em 1919 com o título “*Vieni sul mar*”, mas cuja procedência remonta a pelo menos duas outras origens. É possível recuperar a composição *My Nellie’s blue eyes*, composta pelo estadunidense William J. Scanlan para a peça *The Irish Minstrel*¹, encenada em 1886 em Nova York, assim como uma origem na Rússia do século XIX com o título: *Poy, Lastochka, Poy*² (OLMA MEDIA GROUP, 2013).

No Brasil, a primeira versão data de 1910 para celebrar o encouraçado “Minas Geraes” - sendo as outras duas produzidas nos anos 1940, já em exaltação ao estado homônimo. E, num gesto semelhante, tornou-se “*Oh linda La Paz*”, consagrando-se como hino não-oficial da cidade sede do governo boliviano. Tendo em vista tais conjunturas, vamos contrastar os discursos engendrados pela articulação entre algumas dessas versões e seus contextos de produção e circulação, concentrando-nos nos valores e afetos convocados na construção

1 “O menestrel irlandês” - tradução livre.

2 “Cante, andorinha, cante” - tradução livre.

das identidades mineira e *paceña* que são sugeridas em forma de música.

Exaltações brasileiras

Em 1942, data de lançamento de *(Oh) Minas Gerais* por Duduca, o Brasil governado por Getúlio Vargas, hesitante no início, como se sabe, abraça a causa aliada e declara guerra às forças do Eixo. A canção também entra no campo de batalha em duas frentes: a censura e a exaltação. A primeira delas está relacionada à criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) durante o Estado Novo, em 1939, através do qual surge maior censura e vigilância para promover a regeneração do malandro em trabalhador, em sintonia com os valores varguistas do produtivismo, do trabalhismo, da ordem. Um exemplo é o depoimento de Zolachio Diniz para a revista *Fon Fon*. Diniz, poeta, integrante do DNP (Departamento Nacional de Propaganda, precursor do DIP) e também locutor do então recém-criado programa *Hora do Brasil*, defendia um samba com letra censurada: “o samba sem orgias, sem navalhadas, sem malandros, sem termos de gíria... quero samba limpo, o samba triste e dolente, como o temperamento tristonho do brasileiro” (DINIZ in FON FON, 1939, p. 32 e MARÇAL, 2014).

Na segunda frente, temos vários sambas e marchinhas, concebidos como samba-exaltação, que têm em *Aquarela do Brasil* o seu exemplo paradigmático, sendo estudados por João Ernani Furtado Filho (2010).

As imagens do Brasil enfatizam a sugestão da miragem mirífica de que aqui seria

o paraíso terreal e o centro do mundo; terra de bênçãos divinatórias, dádivas da natureza e comunhão alquímica e transcendental dos quatro elementos: o céu azul-anil atestando serem os ares amenos, salubres e inspiradores; os mares, rios e cachoeiras figurando a força e a pureza das águas; a fartura e a imensidão de seus campos, matas e florestas, como sinal de riqueza e generosidade de suas terras; o sol, a sensualidade e o calor de sua gente completariam, com a evocação do elemento fogo, o quadro de uma harmonia mítica ou signo da providência. (FURTADO FILHO, 2010, p. 284)

Para além dos exemplos nacionais, houve também os exemplos regionais: o próprio Ary Barroso teve que fazer sua *Aquarela mineira* – mas nenhuma outra talvez tenha alcançado o imaginário como *(Oh) Minas Gerais*, lançada pela Odeon em maio de 1942 – e o fato de estar em vias de se tornar o hino do estado, protocolada por deputados dos mais diferentes matizes políticos, é mais uma evidência de seu destaque na tradição do estado. Destacamos ainda que, durante campanha promovida pela TV Globo Minas no início dos anos 2000, a canção foi eleita como representante do estado mineiro:

Oh! Minas Gerais/Oh! Minas Gerais/Quem te conhece/Não esquece jamais/Oh! Minas Gerais/Tuas terras que são altaneiras/O seu céu é do puro anil/És formosa oh! terra mineira/Esperança do nosso Brasil/Tua lua é a mais prateada/Que ilumina o nosso torrão/És tão linda oh! terra encantada/És orgulho da nossa nação/Oh! Minas Gerais/Oh! Minas Gerais/Quem te conhece/Não esquece jamais/Oh! Minas Gerais (DE MORAES e ARAÚJO, 1942).

A versão em tramitação na Alemg inclui ainda uma segunda parte:

Teus regatos a enfeitam de ouro/Os teus rios carregam diamantes/Que faíscam estrelas de aurora/ Entre matas e penhas gigantes/Tuas Montanhas são preitos de ferro/Que se erguem da pátria alcantil/Nos teus ares suspiram serestas/És altar deste imenso Brasil/Oh! Minas Gerais/Oh! Minas Gerais/Quem te conhece/Não esqueces jamais /Oh! Minas Gerais". (DIÁRIO DO LEGISLATIVO/PEC 41/2015)

Nestas canções concebidas, no dizer de Furtado Filho, como “cenas brasileiras”, na tradição de enaltecer o “gigante pela própria natureza”, podemos inferir que o elemento humano, quando existente, estaria integrado à essa paisagem e, sobretudo, à essa concepção. É o que aparece numa outra versão em exaltação ao estado de Minas Gerais, curiosamente lançada três anos depois (1945), mas com o mesmo título – o qual, da mesma forma, não traz a interjeição “oh”, presente apenas no refrão de ambas – interpretada por Roberto Paiva. O cantor contou que foi solicitado para cantar a canção até mesmo durante apresentação em Campina Grande, na Paraíba (AUTOR, 2011) - tendo a composição atribuída ao radialista Paulo Roberto e, pela primeira vez, a referência ao compositor italiano Theodoro Cottrau, de quem falaremos adiante:

Lindos campos batidos de sol/Ondulando num verde sem fim/E montanhas que a luz do arrebol/Tem perfume de rosa e jasmim/Vida calma nas vilas pequenas/Rodeadas de campos em flor/Doce terra de lindas morenas/Paraíso de sonho e de amor/Oh, Minas Gerais!/Oh, Minas Gerais!/Quem já te viu não te esquece jamais!Oh, Minas Gerais!

Lavradores de pele crestada/Boiadeiros vestidos de couro/Operários da indústria pesada/Garimpeiros de pedra e de ouro/E poetas de doces memórias/E valentes, heróis, imortais/Todos eles figuram na história/Do Brasil e de Minas Gerais/Oh, Minas Gerais!/Oh, Minas Gerais!/Quem já te viu não te esquece jamais!/Oh, Minas Gerais! (COTTRAU, ROBERTO e PAIVA, 1945)

Furtado Filho (2010), todavia, lembra que

o discurso poético da brasilidade possuía já certos característicos e clichês. O cronista João do Rio em *A Alma encantadora das ruas* (Paris: Garnier, 1908) já entreouvia modinhas e lundus, inspirados por assuntos gerais – notas de jornal, fatos ou boatos – ou por questões particulares – boemia, amores, intrigas – a persistência de um tom patriótico, um patriotismo ‘bizarro’, ‘espontâneo’ e que não almejava lucro; menos colérico e mais humorístico, mas também ‘engrossador’, ou seja, cheio de bajulices e adulações. Eduardo das Neves, o Trovador da Malandragem, é constantemente lembrado, a partir de sua “*A conquista do ar*”, como exemplo da visão de um Brasil que suplantara a Europa, que marcaria o século XX, geraria um herói de renome universal e que não temeria ‘o rugir feroz do bretão’, um país forte nos campos, nos mares e nos ares. O refrão desta cançoneta, estreada no Teatro Maison Moderne (que apesar do nome, ficava no centro do Rio de Janeiro), sintetizaria tal patriotismo: ‘Terra adorada/É meu Brasil/Ó Terra amada/De encantos mil’ (FURTADO FILHO, 2010, p. 275)

Eduardo das Neves, artista popular, palhaço, cantor e compositor elaborou essa

cançoneta em 1902 para homenagear os feitos de Santos Dumont em 1901, quando este circulou a Torre Eiffel com um dirigível – feito internacional que lhe rendeu o prêmio *Deutsch*. Seria, precisamente, o próprio das Neves que, oito anos depois, faria outra cançoneta de exaltação: desta vez para homenagear – não diretamente – o estado, mas sim o encouraçado Minas Geraes, que marcava, na ocasião, o momento de uma importante renovação na frota marinha brasileira, iniciada pelo Almirante Júlio César de Noronha, em 1904, e concretizada na gestão do Almirante Alexandrino Faria de Alencar, no final de 1906.

De fabricação inglesa, modelo *Dreadnought*, o Minas Geraes comovia o Rio em 17 de abril de 1910 não só como imponente exemplar da nova frota brasileira, mas ainda por ajudar a trazer os restos mortais de Joaquim Nabuco, aclamado escritor e então primeiro embaixador brasileiro nos EUA³, como consta no disco lançado pela Casa Edison, com data atribuída entre 1907 e 1912:

3 “Seu funeral, nos EUA, foi um tributo no qual tomou parte o presidente Taft, o secretário de Estado Knox, membros da Suprema Corte, membros do Congresso e senadores, altas patentes militares e o corpo diplomático. Era a primeira vez que um estrangeiro merecia um funeral com honras de chefe de Estado em território norte-americano. Num gesto sem precedente, o presidente Taft ordenou que um navio de guerra do país, o cruzador *North Carolina*, comboiado pelo encouraçado brasileiro *Minas Gerais*, trasladasse o corpo para o Brasil. Ofereceu ainda seu iate pessoal para a viagem de retorno da viúva, que agradeceu e declinou. No Brasil, os funerais aconteceram no Rio de Janeiro e depois no Recife, onde Nabuco foi enterrado no cemitério de Santo Amaro, conforme sua própria vontade e a do governo de Pernambuco.” (BONAFÉ, 2006:01)

Viva a armada, viril, brasileira/ Que hoje pode, orgulhosa, cantar/É no mar, pelo sul, a primeira/Pois ostenta o gigante do mar/Já não teme os poderes navais/É, também, poderosa e viril/Basta a força do Minas Gerais/Pra defesa do nosso Brasil/Louros triunfais/O século traz/Vamos saudar o gigante do mar/O Minas Gerais!/Nossa armada caminha avante/Há de ser grandiosa no mar/ Porque conta com o teu almirante/O herói destemido a elencar/Bem avante herói marinheiro/Com denodo para a guerra marchar/ Defender o torrão brasileiro/Nossa glória para sempre guardar (NEVES, 1907-1912)

Confrontada com as versões dos sambas-exaltação dos anos 1940, para além da óbvia troca do estado brasileiro pelo navio, nesta versão dos anos 1910, a expressão *O Minas Gerais* fechava e não abria o refrão. Também não era uma interjeição, mas sim um artigo definido, pois simplesmente se referia à embarcação: “*Louros triunfais/O século traz/Vamos saudar o gigante do mar/O Minas Gerais!*”. A exaltação persiste, como se vê nos trechos:

“Viva a armada, viril, brasileira/Que hoje pode, orgulhosa, cantar/É no mar, pelo sul, a primeira/Pois ostenta o gigante do mar” ou em “*Já não teme os poderes navais/É, também, poderosa e viril/Basta a força do Minas Gerais/Pra defesa do nosso Brasil!*”(NEVES, 1907-1912)⁴

4 A história do Minas Geraes não terminaria aí. A do navio e a das canções dele derivadas. Em 22 de novembro de 1910, poucos meses após sua chegada, o navio foi palco do episódio da Revolta da Chibata, marcada pela morte do marinheiro João Baptista das Neves e pela emergente figura de João Cândido, o “almirante negro”, censurado e recantado como “navegante negro” por João Bosco e Aldir Blanc na famosa faixa do álbum *Caça à raposa*, de 1974: *O mestre sala dos mares*.

Porém, Eduardo das Neves escreveu a letra-homenagem ao Minas Geraes sobre uma versão de tradicional canção napolitana, *Vieni sul mar*, de autoria atribuída a Cottrau, provavelmente difundida no Brasil através das companhias italianas que atuaram aqui na virada do século XIX para o XX ou mesmo durante a passagem pelo país do famoso cantor italiano Enrico Caruso, em turnê pela América do Sul, durante a primeira guerra mundial. A letra, gravada pelo cantor em 1919, louva o amor entre um marinheiro e sua amada quando este a convida, no refrão, para conhecer o mar e apaciar a saudade: “*Vieni sul mar/vieni a vogar/sentirai l’ebbrezza/del tuo marinar*”⁵.

Vidas passadas e estrangeiras da canção das Minas

Como já havíamos adiantado, a canção tem várias versões anteriores, lançando dúvidas sobre sua origem anglófona, napolitana ou russa. Uma versão, intitulada *Two lovely black eyes*⁶, carregada de ironia política aos liberais e conservadores na voz do humorista Charles Coburn, teve arranjos de Edmund Forman e foi publicada pela Francis Brothers & Day em Londres no ano de 1887, com grande sucesso nos cabarés da Inglaterra vitoriana.

Há uma versão gravada em 1913 pelo próprio Coburn e, a partir dela, em 1966

os ingleses do Herman Hermitts também gravaram a sua. O detalhe é que a versão de Coburn trata-se de uma versão, ou melhor, uma paródia: ele a construiu, por sua vez, a partir da audição da balada romântica *My Nellie’s Blue Eyes*⁷ escrita por William J. Scanlan e publicada por *Francis Brothers & Day of London* em 1883 para a peça *The Irish Minstrel*, com a interpretação de Ida Morris. Aparentemente, a gravação mais conhecida desta canção de Scanlan foi feita pelo estadunidense Dennis Day para o álbum *My Wild Irish Rose* (1948).

E, nesse ponto da história, as possíveis origens se misturam e polemizam. Afinal, a Rússia pré-revolucionária também conta com uma variante: trata-se de *Poy, Lastochka, Poy (Cante, andorinha, cante)*, na qual se exalta a leveza do canto e do voo do pássaro, que do alto observa os dilemas das guerras e também dos fatos cotidianos: intérpretes russas como Julia Ziganshina ou Svetlana Astakhova gravaram a canção. Embora esteja presente em compêndios de música tradicional russa (OLMA MEDIA GROUP, 2013)⁸, creditada aos compositores K.Linsky e A. Lavrov, não foi possível encontrar, em nossa pesquisa, uma data precisa que poderia determinar de forma mais acurada sua antecedência em relação às outras versões.

Tendo em vista que este trabalho não se propõe a delimitar a origem primeira da canção, terminamos este breve panorama

5 “Venha ao mar/venha navegar/sentirás o êxtase/do teu marinheiro” – tradução livre.

6 “Dois adoráveis olhos negros” – tradução livre.

7 “Os olhos azuis da minha Nellie” – tradução livre.

8 Os autores agradecem ao jornalista Hidson Guimarães, falante da língua russa, pela ajuda na tradução dessa obra.

com a versão *paceña*: *Oh, linda La Paz*. O hino, também não-oficial, da cidade sede do governo boliviano terá papel relevante em nossa análise, por se mostrar bastante similar à versão cantada em Minas Gerais. Sua letra, em espanhol, canta: *¡Oh! linda La Paz/ ¡Oh! bella ciudad,/ Quien te conoce, no olvida jamás,/ ¡Oh! bella ciudad*⁹.

Tal versão não tem autoria conhecida, embora haja relatos do seu contexto de surgimento. De acordo com a narrativa do escritor Germán Arauz, conhecido como Machi Mirón (2014), a chegada de uma orquestra italiana para as comemorações do quarto centenário da cidade, em 1948, teria sido determinante para que a melodia ganhasse uma letra em espanhol.

É curioso o fato de que, na versão *paceña*, não há letra para a primeira parte da canção, embora esse trecho seja executado de forma instrumental na gravação da Banda Municipal Eduardo Caba, agrupação de La Paz, formada em 1949 e que desempenha até hoje papel fundamental nas comemorações que a cidade realiza anualmente, para lembrar a Revolução de Julho, importante capítulo na luta pela independência do país¹⁰.

9 “Oh, Linda La Paz! Oh, bela cidade! Quem te conhece não esquece jamais!” (tradução livre).

10 Em 1809, insurgentes bolivianos comandados por Pedro Domingo Murillo se levantaram contra o domínio espanhol. A junta de governo instaurada no dia 16 de julho daquele ano durou até 29 janeiro de 1810, quando Murillo e seus apoiadores mais próximos foram enforcados na então *Plaza Mayor* da cidade. O local hoje recebe o nome do insurgente e encontra-se rodeado por prédios do período colonial atualmente ocupados pelo poder executivo e legislativo nacional.

No álbum intitulado *Fiestas Julias 2016* (CABA, 2016), a música é executada em versão instrumental e recebe simplesmente o nome “Oh linda La Paz”, sem qualquer referência a versões anteriores. Nesse caso, embora o cenário político de sua origem se mostre fugidio pela falta de relatos mais precisos sobre a autoria da letra, é possível observar um contexto de circulação que vem até os dias de hoje. O hipotético surgimento da letra na ocasião do quarto centenário de fundação de La Paz (comemorado no mês de outubro) parece encontrar menos relevância frente ao uso da canção nas festividades relacionadas à Revolução de 1809 e, em especial, ao papel que a cidade de La Paz teve no processo.

Também chama atenção, nesse caso, o fato de que a letra tão curta da versão boliviana tenha apenas um refrão exaltando de maneira vaga as belezas locais, sem qualquer menção à fundação da cidade ou à luta pela independência.

Elos de exaltação e evocação

Após a contextualização das diferentes versões, voltamos nossa análise para aspectos formais considerando articulações entre melodia e letra, buscando identificar e problematizar coincidências e divergências observadas nesse material. O primeiro fato que nos chama atenção, a partir de uma apreensão global, diz respeito ao caráter de exaltação que as letras apresentam, mesmo no caso em que o gesto se propõe de forma irônica em *Two Lovely Black Eyes*. Tomemos o refrão como recorte para análise:

[Tabela 1]
Refrão

Versos originais	Tradução livre
Пой, ласточка, пой! Дай сердцу покой! Песню свою о блаженстве любви	Cante, andorinha, cante! Dê paz ao seu coração! Sua música sobre a felicidade do amor
My Nelly's blue eyes, My Nelly's blue eyes, Brighter than stars that shine at night, My Nelly's blue eyes.	Os olhos azuis da minha Nelly Os olhos azuis da minha Nelly Mais brilhantes que estrelas que brilham à noite, Os olhos azuis da minha Nelly.
Two lovely black eyes, Oh, what a surprise! Only for telling a man he was wrong. Two lovely black eyes.	Dois adoráveis olhos negros Oh, que surpresa! Só por dizer a um homem que ele estava errado. Dois adoráveis olhos negros.
Vieni sul mar, Vieni a vogar, Sentirai l'ebbrezza Del tuo marinar.	Vem ao mar, Vem a navegar, Sentirás o êxtase Do teu marinheiro.
Louros triunfais/O século traz/Vamos saudar o gigante do mar/O Minas Gerais!/ Oh! Minas Gerais/Oh! Minas Gerais/Quem te conhece/Não esquece jamais/Oh! Minas Gerais/	-
"Oh, linda La Paz, quien te conoce no olvida jamás"	Oh linda La Paz, quem te conhece não esquece jamais

Fonte: corpus de análise

De forma geral, os refrãos exaltam explicitamente suas “musas”, sejam pessoas, seres ou lugares. A única exceção seria a canção italiana em que, com um estribilho interpelativo, o narrador faz um convite para o narratário. A exaltação, contudo, surge em outros trechos da canção, como vemos na tabela 2.

A coincidência no conteúdo das letras se faz presente também no plano de expressão das palavras (na plasticidade de vogais e consoantes) e nos elos que são construídos entre melodia e letra.

O refrão tem início com uma nota alongada com duração de um compasso inteiro (três tempos, tendo em vista o

caráter ternário da composição)¹¹. Do ponto de vista da língua, temos o alongamento vocálico, que, em alguns casos não virá acompanhado por qualquer consoante: “oh” ou “o”, em português e espanhol. Em outros, uma consoante vozeada inicia a nota que continua com as vogais: “my”, “vieni” e “louros”. Numa das versões anglófonas, temos uma consoante não vozeada “two” e na versão russa, temos a palavra **Пой**, com pronúncia /poy/.

¹¹ Há versões da música executados em compasso quaternário, como no álbum *Hinos! – A alma brasileiras*, da Banda da Polícia Militar de Minas Gerais (2010), com um arranjo que aproxima a canção de uma estética pop. No entanto, esse formato mostra-se pouco recorrente, numa consulta ao site *Second Hand songs* (2018), especializado em agrupar versões e adaptações de obras musicais.

[Tabela 2]
Estrofes de Vieni sul mar

Versos originais	Tradução livre
Fra le belle tu sei la piu bela, Fra le rose tu sei la più fin, Tu del ciel sei brillante stella Ed in terra sei beltà divin	Entre as belas, tu és a mais bela entre as rosas tu és a mais delicada, Tu do céu és brilhante estrela e na terra es beleza divina

Fonte: corpus de análise

A prevalência de sons vozeados, valorizando a emissão de um tom, fica ainda mais evidente se observarmos a própria trajetória da canção em suas versões brasileiras. O artigo que inicia o verso em “O Minas Geraes” é substituído por interjeição de sonoridade bastante assemelhada: “Oh Minas Gerais”.

Nos termos da semiótica da canção, falamos aqui de um processo de passionalização, em que o alongamento vocálico

predomina, junto com a expansão da melodia pelas alturas (TATIT, 2007). A exploração da tessitura tonal se evidencia com o salto de uma oitava entre o terceiro e quinto compasso do refrão (o quarto compasso, costuma ser ocupado por uma pausa).

Partindo da versão brasileira de 1942, para depois retomar as outras variantes, observamos que o salto se dá quando se repete o verso “Oh Minas Gerais”, num gesto dramático de subida pelo campo das alturas¹².

[Figura 1]
Melodia e letra do “hino”

Oh! Mi-nas Ge - rais! Oh! Mi-nas Ge-rais!
Oh! Lin-da La Paz! Oh! Be-lla ciudad!

rais! Quem te co-nhe ce não es - que-ce ja - mais.
dad! Quien te co - no - ce no ol vi - da ja - más.

Oh! Mi - nas Ge - rais!
Oh! Lin - da La Paz!

Fonte: material do corpus de análise com transcrição para partitura pelos autores

¹² Na versão em espanhol, o segundo verso é diferente: “o bella ciudad”

Do ponto de vista rítmico, ainda é possível notar outro tipo de investimento composicional: a tematização. A primeira nota (uma mínima pontuada, com duração de três tempos) é didaticamente¹³ seguida por três semínimas (uma nota por tempo), para terminar em uma nova mínima pontuada. Essa combinação se mantém no segundo verso, com alteração apenas na altura das notas, que partem de um tom mais agudo. Após uma nova pausa de um compasso, o refrão continua com uma sequência de três compassos preenchidos por semínimas, para desembocar em uma terceira variação do mesmo motivo rítmico do início: desta vez,

as alturas são idênticas às do primeiro verso e a mudança se dá apenas no alongamento da última nota que, poderá ter diferentes durações em função de interpretação e arranjo.

Tal procedimento temático, pela definição de Tatit (2007), consiste na reiteração de um motivo rítmico, na exploração da percussividade das consoantes e na aceleração das notas. Enquanto a aceleração da melodia com a percussividade das consoantes se faz evidente no verso “**q**uem **te** **c**onhece não **es**quece jamais” (grifos nossos), a reiteração de um padrão se intensifica pela repetição do padrão observado na tabela:

[Tabela 3]
Ritmo e palavras do refrão

Mínima pontuada (três tempos)	Três semínimas (três tempos)			Mínima pontuada ¹⁴ (três tempos)
				
Oh	Mi	nas	Ge	rais
Oh	Lin	da	La	Paz
Poy	Las	toch	ka	poy
Lou	ros	tri	un	fais
My	Nel	lie's	blue	eyes
Two	lov	ely	black	fais
Vie	e	ni	sul	mar

Fonte: material do corpus de análise

Interessa-nos compreender os resultados da combinação desses investimentos temáticos e passionais, uma vez que, de acordo com a proposta de Tatit, eles teriam

significações distintas. No caso de canções passionalizadas, a letra costuma evocar a falta, a disjunção em relação a um objeto de valor; no caso de composições tematizadas,

¹³ Somando-se a duração de três semínimas teremos a mesma duração de uma mínima pontuada, em compasso de fórmula do $\frac{3}{4}$.

¹⁴ Na última nota dos versos, há um novo alongamento. Nesse ponto, também é possível perceber a predominância de vogais e consoantes vozeadas como ‘r’ e m.

as letras atuam de forma oposta, cantando a completude e a conjunção com o objeto (a reiteração de um motivo também contribui para sua memorização, sendo recurso usual para a construção de refrãos).

De que forma, então, essa conjugação temático-passional no âmbito da melodia e da fonética se ligaria ao conteúdo das versões? Partindo mais uma vez do “hino” mineiro, suspeitamos que o verso “quem te conhece não esquece jamais” (idêntico no “hino” *paceño*) dá o caminho para a resposta.

Ao lançar mão do verbo “esquecer” (*olvidar*), a canção sugere a pertinência de leituras e análises pela perspectiva da memória (e do saudosismo). A voz que fala e canta considera, ao menos, a possibilidade de se afastar em algum momento dessa terra amada. Nega-se, no entanto, a possibilidade de se esquecer da terra amada, com o uso do advérbio “jamais”. Dessa forma, a memória, desencadeada pelos valores dessa terra, torna-se um aspecto fundamental do texto. A *disforia* da separação e o risco do olvido não teria a mesma intensidade da *euforia* causada pelas belas lembranças.

No caso da versão anglófona, em que a exaltação é de uma musa e não de uma terra, haveria a *euforia* de um sujeito que se encontra em conjunção com seu objeto de valor, vivendo o paradoxo da alegria de alguém que busca uma fusão ainda mais completa com a musa. O verso “My Nellie, my own” (“minha Nellie, a minha” ou “minha Nelly, só minha” – tradução livre) deixa isso claro ao reforçar uma espécie de posse sobre o objeto de desejo. Na versão italiana, o chamado para navegar também apresenta um sujeito que busca um

grau maior de conjunção com seu objeto de valor. E, na versão russa, o canto da andorinha (com a felicidade do amor) seria capaz de trazer calma, “paz ao coração”.

O resultado da combinação de tais gestos passionais e temáticos fica ainda mais aparente se contrastarmos nosso objeto de análise com a canção inglesa *Waterloo Road* (DEIGHAN; WILSH, 1968) e sua versão em francês *Les Champs Élysées* (DEIGHAN; WILSH; DELANOË, 1969). Aparentemente, inspiradas pelo objeto que analisamos, essas canções possuem uma rítmica semelhante nos dois primeiros versos do refrão. Nelas, no entanto, a altura das notas não varia tanto. Com isso, a falta é atenuada e os elogios à paisagem e aos transeuntes dos respectivos lugares na França e Inglaterra chegam com uma roupagem mais eufórica¹⁵. É o que podemos ver transcrito na figura 2.

Tais letras também se destacam por abordarem aspectos mais humanos dos lugares exaltados, como na tabela 4.

Dentre as versões brasileiras, só é possível observar um gesto semelhante na letra que homenageia a marinha brasileira, ao tratar da guerra e da disputa entre poderios militares. Um campo semântico bastante discrepante do caráter mais ameno destes sucessos da música pop do fim dos anos 1960.

¹⁵ Os autores agradecem ao discente Bernardo Estillac (Jornalismo/UFMG) a referência a *Aux Champs Élysées*. A versão inglesa foi composta por Mike Deighan e Mike Wilsh, tendo sido interpretada pelo grupo de rock psicodélico Jason Crest em 1968. Um ano depois, o cantor francês Joe Dassin fez canção ainda mais famosa, na versão de Pierre Delanoë.

[Figura 2]

Waterloo Road e Champs Elysées, melodia e letra

Down Wa - ter-loo road, Down Wa - ter-loo road!
 Aux Champs E - ly - sées, Aux Champs E - ly - sées!

Fri-day night, Sa-tur- day, A-ny night or a-ny day, You'll
 Au so - leil , sous la pluie , à mi-di ou à mi nuit Il

find what you're loo-king for down Wa - ter-loo road!
 ya tout ce que vous vou-lez aux Champs E- ly- sées!

Fonte: material do corpus de análise com transcrição para partitura pelos autores¹⁶

[Tabela 4]

Waterloo road e Les Champs-Elysées, tradução

Down Waterloo Road Down Waterloo Road Friday night Saturday Any night or any day You'll find what you're looking for Down Waterloo Road	Descendo a Via de Waterloo Descendo a Via de Waterloo Noite de sexta sábado Qualquer noite ou qualquer dia Você encontrará o que procura Descendo a Via de Waterloo
"Aux Champs-Elysées, aux Champs-Elysées / Au soleil, sous la pluie, à midi ou à minuit / Il y a tout ce que vous voulez aux Champs-Elysées"	Na Champs-Elysees, na Champs-Elysées / No sol, na chuva, ao meio dia ou à meia noite/ Há tudo o que você quer na Champs-Elysées

Fonte: corpus de análise

Hinos, imaginários e tradição

Ao concentrar nossa análise sobre as versões mineira e *paceña* da canção, diferentes caminhos seriam possíveis para explicar a eficácia retórica desses versos musicados a ponto de torná-los elementos tão arraigados nas tradições locais. Cabe lembrar novamente que o caráter de hino não surgiu

junto com as obras. Isso se deu ao longo de décadas pelos modos como as canções foram apropriadas, por parte das populações e das autoridades que se usaram delas de

¹⁶ Na versão original, em inglês, a contração "You'll" se alonga até o compasso seguinte, mantendo a mesma nota Fá.

diferentes formas, incluindo aí festividades e atos oficiais.

Neste ponto, é válido expor um pressuposto caro ao nosso trabalho que compreende que qualquer tradição sempre terá uma dimensão inventiva:

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes coisa de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez. (...) Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente

reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN, p. 9-10, 2015)

Tal abordagem dialoga com processo em que uma música estrangeira acabou se afirmando na identidade de dois povos separadas por alguns milhares de quilômetros entre si e entre as possíveis origens da composição original. Se no caso mineiro, a pregnância da canção gerou discussão num órgão parlamentar, no caso boliviano, suspeitas de plágio foram levantadas quando reportagem jornalística descobriu o “hino” mineiro:

[Figura 3]
Reportagem da emissora ATB



Fonte: ATB Digital, 2007

A emissão produzida pela Associação Teledifusora Boliviana, mais conhecida como Rede ATB, inicia-se com o questionamento em tom nacionalista sobre um suposto plágio feito por parte dos mineiros, para depois identificar uma origem comum italiana.

Na reportagem, dois aspectos saltam aos olhos, para além da defesa de um suposto patrimônio cultural boliviano: 1) a conclusão de que ambas teriam origem italiana, perdendo de vista outras possíveis procedências; 2) a afirmação de que a

versão mineira teria autoria desconhecida, desconsiderando registros documentais de seus compositores. Ainda que, do ponto de vista das técnicas jornalísticas, isso possa ser creditado a uma falha de apuração, é um exemplo potente e contemporâneo da forma como as tradições tendem a desconectar-se de seu processo inventivo.

O que poderíamos adicionar, considerando a dimensão semiótica de nossa análise focada na construção de discursos cancionais, seria a relevância de alguns aspectos formais que teriam tornado a música em questão propícia para uma apropriação dessa magnitude, chegando ao campo legal e midiático¹⁷.

O caráter didático da rítmica dos versos do refrão é notável. O compasso ternário é dividido de uma maneira quase óbvia: uma nota que ocupa todo compasso ou três notas ocupando cada uma um tempo. É de fato uma canção fácil de ser cantada em grupo. Mesmo indivíduos com dificuldades para se ater à tonalidade terão facilidade para entrarem, ao menos, em sincronia ao cantar acompanhadas de outras pessoas. Soma-se a isso a forma como a repetição dos padrões rítmicos contribuem para o que Tatit (2007) chama de tempo mnésico da canção, isto é, sua propensão a manter-se na memória do ouvinte. Considere-se aí também a simplicidade da letra do refrão, como um componente que atua em prol de sua fácil memorização.

¹⁷ A assimilação da canção no imaginário de ambos os países é tão pujante que, para as duas versões, chegaram a surgir paródias pejorativas e com letras, novamente, quase idênticas: “Oh, fea La Paz / Oh, fea La Paz, quien te conoce no vuelve jamás” e “Oh Minas gerais / Oh, Minas Gerais / Quem te conhece não volta jamais”.

Os afetos relacionados à falta, característicos de um investimento passional evidenciado pelo salto de uma oitava do primeiro para o segundo verso, seria atenuado pela reiteração de um padrão rítmico e pela própria recorrência do refrão. Isso contribuiria para que ela comunique uma espécie de saudosismo otimista já comentado em páginas anteriores; afinal, a memória de quem já conheceu Minas ou La Paz venceria qualquer ameaça imposta pelo esquecimento.

Tais considerações (com base numa abordagem semiótica desta canção à luz de um questionamento sobre a invenção de duas tradições) apontam para o fato de que este processo criativo se apoiou em grande medida sobre outra tradição: a gramática da canção popular, condição necessária para que as palavras cantadas possam promover a comunicação. Tal tradição teria uma procedência ainda mais longínqua e capaz de atravessar fronteiras.

Considerações finais: a canção é tradição

Vimos que, tanto no caso *paceño* como mineiro, as versões propostas para os hinos surgem nos anos 1940, numa construção de letra e música que evoca a força da memória para aplacar a saudade da boa terra a partir da versão italiana da canção. Ironicamente, montanhas geográficas (e mesmo musicais, na gráfica tonal das canções) é que marcam o terreno destas regiões que, não banhadas pelo oceano, foram buscar no mar esta inspiração – que, como vimos, banhou também outros locais e composições.

No caso mineiro, no momento em que este texto é concluído e em meio a um momento de inflexão do estado – crise financeira, mudança de governo – a imprensa reitera que a proposta segue, de fato, para tramitação para o segundo turno na Alemg (MORAES, 2018). Ao que tudo indica, mesmo com a mudança de composição parlamentar no legislativo com as recentes eleições, a proposta segue com boas chances de aprovação.

Pelo exposto nesse trabalho, a confirmação desta escolha pode, de fato, dar final e oficialmente ao estado um hino já cantado – e assim considerado – por boa parte da população mineira. Sobretudo, a escolha de *(Oh) Minas Gerais* poderá iluminar, uma vez mais, nomes esquecidos da história da nossa música popular, como Duduca de Moraes – redescoberto em dezembro de 1997, poucos anos antes de sua morte, graças ao empenho do jornalista Jorge Sanglard. (CÂMARA FEDERAL, 2002)

Por outro lado, como também analisado neste texto, a condição *sui generis* da polivalente trajetória da canção *(Oh) Minas Gerais* também coloca, sob a mesma, que uma almejada mineiridade deveria ser compreendida e diluída num patamar mais diverso e plural do que pretensamente ufanista. Pois, como vimos, a canção surge como uma tradição cara não apenas ao estado, mas também a várias partes do globo. Nesse sentido, ela ecoa não só os versos e vozes destas outras pessoas, tempos e lugares, mas também esta perspectiva inclusiva e até universal, a qual, parafraseando outros compositores mineiros, este estado poderia então dizer a si mesmo: “sou do mundo, sou (oh) Minas Gerais”. ■

[CARLOS JÁUREGUI]

Professor do departamento de jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, onde leciona disciplinas e desenvolve pesquisa na área de rádio, linguagem sonora e música popular. É doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e músico com atuação como compositor e instrumentista. E-mail: carlosfjp@gmail.com

[NÍSIO TEIXEIRA]

Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, onde integra grupo de ensino, pesquisa e extensão sobre ruídos, sonoridades e canções e mantém, na rádio Universitária UFMG Educativa 104,5 FM (www.ufmg.br/radio) dois programas voltados para a canção brasileira. E-mail: nisiotei@gmail.com

Referências

ATB DIGITAL. **Oh Minas Gerais y oh Linda La Paz ¿Cuál es la original?**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ecppe2YRpq0> Acesso em 31/12/2018.

EDUARDO CABA, BANDA MUNICIPAL. **Oh Linda La Paz**. In: Fiestas Julias. Discolandia Dueri & Cia, 2016.

BONAFÉ, Luigi: Os funerais de Joaquim Nabuco na capital da República (1910). Comunicação apresentada em **'Usos do Passado' – XII Encontro Regional de História**. ANPUH-RJ 2006.

CÂMARA FEDERAL. Proposições. **De Moraes, autor do "hino" Minas Gerais, morre em Juiz de Fora aos 90 anos**. Brasília, 27 de novembro de 2002. Disponível em http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=1C5AA513F4EB99A9BFEA5BEB3549B8CC.proposicoesWebExterno2?codteor=106069&filename=Tramitacao-DIS+3425/2002. Acesso em 31/12/2018.

COTTRAU; ROBERTO, Paulo; PAIVA, Roberto. **Minas gerais**. Continental, 1944-1945.

DE MORAIS; ARAÚJO, Manezinho. **Minas gerais**. Acompanhado por Antenógenes Silva, Conjunto. Odeon, 09/03/1942.

DIÁRIO DO LEGISLATIVO 7 DE NOVEMBRO DE 2015 – PEC 41/2015. Disponível em: https://www.almg.gov.br/export/sites/default/consulte/arquivo_diario_legislativo/pdfs/2015/11/L20151107.pdf . Acesso em 19/10/2018.

DEIGHAN, Mike; WILSH, Mike. **Waterloo Road**. Interpretação: Jasons Crest's. Philips, 1968.

DEIGHAN, Mike, WILSH, Mike; DELANOË, Pierre. **Les Champs Élysées**. Interpretação: Joe Dassin. CBS, 1969.

DINIZ, Zolachio. O que é o rádio: fator de educação ou diversão? **FON FON** : Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante (RJ). 28 de janeiro de 1939, p.32.

FURTADO FILHO, João Ernani. Samba exaltação – fantasia de um Brasil brasileiro. In: MORAES, José Geraldo Vinci e SALIBA, Elias Thomé (org.) **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 269-318.

HOBSBAWN, E. J; RANGER, T. O (Org.). **A invenção das tradições**. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

MARÇAL, Manuel Mateus. **O que é o rádio: fator de educação ou diversão? Panorama do rádio brasileiro na década de 1930 pela enquete da revista Fon Fon!**. Trabalho de Conclusão para o Curso de Comunicação Social da UFMG. Monografia. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MACHI MIRÓN. **“De plágios e plagiários”**. Página Siete, La Paz, 20 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.paginasiete.bo/ideas/2014/3/23/plagios-plagiarios-16764.html>>. Acesso em: 05/11/2018.

MORAES, Gabriel. Música Oh Minas Gerais pode virar o hino oficial do Estado. **Jornal O Tempo**, 17 de dezembro de 2018. Disponível em <https://www.otempo.com.br/capa/pol%C3%ADtica/m%C3%BAsica-oh-minas-gerais-pode- virar-o-hino-oficial-do-estado-1.2081867> Acesso em 31/12/2018.

NEVES, Eduardo das. **O minas gerais**. Odeon, 1907-1912.

POLÍCIA MILITAR DE MINAS GERAIS. **Hinos! – Alma brasileira**. Belo Horizonte: Gravadora Discobertas, 2010. 2 CDs (Faixa 9 2min48).

OLMA MEDIA GROUP. **O charme do romance russo**. Moscou: OLMA MEDIA GROUP, 2013.

SECONDHAND SONGS. **My Nellie's Blue Eyes**. Disponível em: <<https://secondhandsongs.com/work/166626/versions#nav-entity>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 2007.