

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Direito

Bacharelado em Ciências do Estado

“PÁTRIA AMADA, BRASIL!”

*Uma reflexão sobre o papel estético da arte e do Hino Nacional na formação da
ideia de cidadania brasileira.*

Mariana Garcia Alves

Belo Horizonte

2025

Mariana Garcia Alves

“PÁTRIA AMADA, BRASIL!”

Uma reflexão sobre o papel estético da arte e do Hino Nacional na formação da ideia de cidadania brasileira.

Monografia apresentada ao Curso de Ciências do Estado da Universidade Federal de ~~M~~inas Gerais como requisito parcial para o grau de bacharel em Ciências do Estado.

Belo Horizonte

2025

À musa..

À vida..

AGRADECIMENTOS

Ao sistema de ensino público brasileiro que sempre me possibilitou o acesso ao conhecimento desde os anos primários até esta nova emancipação a nível federal.

Aos professores José Luiz Borges Horta, Paulo Roberto Cardoso e Hugo Rezende Henriques que não só iluminaram o caminho, mas me acolheram de modo inexplicável e sempre serão uma fonte luminosa tal como as constelações mais belas do céu.

Ao professor e coordenador Roberto Novaes por ser o impulso e suporte nesta fase final.

À Carola, João Miguel, Tatiana, Ellen, Luiz, Marco Túlio, Marianna, Edvaldo, Luiz e Aline (*in memorian*), pelo período de estágio na Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais no qual foram aconchego e acolhimento amigo diariamente.

A todos de Ciências do Estado e em especial à IX Turma pelos momentos memoráveis, afetividades, reciprocidade e partilhas diversas. Vocês são os heróis do futuro.

Ao Amós pelo presente restaurador que organizou a vida e a mente! Gratidão é pouco!

Ao Adamo Dias por ter prontamente me respondido quando precisei, assim como aos funcionários do Colegiado de Ciências do Estado.

Aos funcionários de todas as instituições públicas em que passei, em especial à professora Clarice que me ensinou a cantar o hino zelando pela beleza primária da letra: primeiro se sonha e depois se ama; à Márcia que sempre cuidou com carinho da limpeza: seus abraços sempre serão revigorantes; ao Cleiton que sempre inspirou as maiores aventuras da vida esportiva e me introduziu à arte de Euterpe; à Fanfarra Monsenhor José Paulino pela liberdade musical e pelo acolhimento familiar que sempre nutriu a importância do trabalho coletivo e aos diversos corais pelos quais passei cuja arte de ouvir sempre foi fundamental.

A todo corpo de funcionários e professores do Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira que fazem desse espaço um local mágico, encantando e sensibilizando a todos que respiram os ares góticos e barrocos da arte. Em especial à Eliane e ao João Rosa por me ensinarem pacientemente a decifrar o mundo violonístico.

Ao meu irmão Lucas, cuja voz e personalidade sempre foram motivo dos meus sentimentos mais belos e nítidos nesta jornada chamada vida.

Aos meus pais Celso e Shirlei, por incentivarem a busca pelo conhecimento e a luta cotidiana. O amor incondicional de vocês sempre será meu maior motivo para viver! Obrigada por perdoarem minhas intemperanças nos momentos de aflição.

Aos meus avós (*in memorian*) e todos que já se foram: que a luz eterna brilhe!

À fé na Trindade e em Nossa Senhora, fundamento precípuo de toda existência terrena.

RESUMO

O presente trabalho, enquadrado na linha de estudos “Estado Democrático de Direito e Contemporaneidade”, propõe uma reflexão sobre o papel estético da arte e, em especial, do Hino Nacional Brasileiro na formação da ideia de cidadania no Brasil. A partir de uma abordagem transversal busca-se compreender como o símbolo nacional opera na formação ética, cultural e política do cidadão. O estudo percorre as dimensões formais e materiais do Estado, situando o modelo federativo brasileiro e seu arranjo político-institucional, adentra ao campo da estética — com ênfase nas contribuições de Kant, Hegel e das vanguardas artísticas — e examina o símbolo enquanto ferramenta de expressão e coesão. A análise do Hino evidencia seu duplo papel como expressão artística e instrumento de ordenação simbólica do corpo social, especialmente como suporte à memória contextual de experiências históricas e sociais. Ao final, defende-se uma releitura crítica do significado simbólico como meio de promover uma cidadania mais plural, consciente e sensível à diversidade coletiva.

Palavras-chave: Estado; Estética; símbolo; Hino Nacional; Cidadania.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa Político do Brasil

Figura 2 - Chave de desenhos constitucionais.

Figura 3 - Esquema dos Sistemas de Governo.

Figura 4 - Esquema das Titularidades de Governo

Figura 5 - Bandeira Nacional

Figura 6 - Fragmento da composição oficial

Figura 7 - Partitura escrita a próprio punho por Francisco Manuel da Silva

Figura 8 - Parte vocal do Hino Nacional Brasileiro com a letra de Osório Duque-Estrada

Figura 9 - Extensão das vozes na escala geral

SUMÁRIO

Prelúdio	p. 09
I – Estado	p. 11
1.1. Formas Políticas	p. 19
1.1.1. Dimensão Formal	p. 20
1.1.2. Dimensão Material	p. 23
1.2. Sistema Representativo	p. 29
II – Estética	p. 34
2.1. A estética em Kant	p. 42
2.2. A estética em Hegel	p. 48
2.3. Vanguardas, a nova experiência estética e o sentido da arte	p. 53
III – O Símbolo	p. 65
3.1. Motivo da composição melódica: a Independência do Brasil	p. 71
3.2. A construção do Hino ao longo da história brasileira	p. 84
IV – Considerações Finais	p. 99
V - Referências Bibliográficas	p. 102

*No longínquo está sempre a procurar
O sonho que possa alcançar
Vai além do mar, vai além do céu
Na terra não quer mais pisar*

*Onde andas tu menino?
Por que não quer parar...?*

*Levanta a face da razão
Desperta o teu olhar
Para alcançar a profunda luz
Nas noites sempre a refletir
Signo que está na palavra em si
É o infinito a noitear*

*O pensamento voa
Busca o que sempre quis
Em devaneio quer contar
Final sempre feliz*

CANTUS QUATRO

Abracadabra...

PRELÚDIO

No concerto harmônico que estrutura as nações, há notas que não se fixam nas partituras formais do direito, nem se encerram nos cânones positivados da norma. São sons que reverberam nos interstícios do sensível e do simbólico, na tessitura invisível que molda o imaginário coletivo e sustenta o próprio edifício jurídico-político da soberania. Quando as notas de um hino ecoam por uma praça, uma sala de aula, um estádio ou uma cerimônia oficial, muito mais do que sons ordenados se fazem presentes, ali ressoam camadas invisíveis de história, memória, poder e pertencimento; cada compasso carrega não apenas a musicalidade formal, mas uma arquitetura musical simbólica que sustenta uma ideia — ou muitas — de nação, de povo e de cidadania.

O presente estudo nasce da inquietação e do desejo de compreender essa dimensão sensível e muitas vezes negligenciada na análise do Estado: a estética como fundamento da vida política. Entre o rigor das instituições e a rigidez das normas existem os símbolos: elementos que, embora não criem leis, ordenam afetos, moldam identidades e constroem, silenciosamente, os alicerces subjetivos do ser cidadão.

Nesta travessia, o Hino Nacional Brasileiro não será apenas examinado como composição musical, nem somente como ato jurídico normativo de ordem protocolar. Aqui, ele se revela enquanto obra estética dotada de potência formativa, *locus* em que o sensível e o jurídico se entrelaçam na constituição do ser político, capaz de consolidar imaginários, tensionar sentidos e produzir coesão social — ora por consenso, ora por disputa.

Propõe-se então um atravessar transversal em que a estética não se limita à fruição do belo, mas se apresenta como linguagem formadora da vida política e da eticidade que sustenta o Estado Democrático de Direito. Analisar o Hino Nacional é, portanto, interrogar os próprios fundamentos da cidadania pelos modos como ela é narrada, ensinada, ritualizada e vivida no Brasil: que vozes se fazem ouvir nos compassos da pátria? Que silêncios são institucionalizados nas ausências de sua letra? Em seu vigor normativo e estético, qual liberdade é cantada? Que concepção de cidadania se perpetua na tessitura poético-musical?

É, enfim, um convite a escutar não apenas a melodia das notas, mas as dissonâncias dos silêncios e das vozes da história, abrindo, portanto, um caminho que transita entre filosofia, estética, direito e política, na busca de compreender como os sons da pátria — seus acordes, suas palavras e seus silêncios — que ecoam não apenas nos atos oficiais, mas que também reverberaram na apreensão de um projeto nacional em constante construção, ajudando a compor o complexo, ambíguo e ainda inacabado ato de ser cidadão no Brasil.

Neste prelúdio firmam-se os compromissos metodológicos que orientarão a presente investigação: reconhecer o Estado não apenas como estrutura jurídico-institucional, mas como fenômeno cultural; compreender o símbolo não apenas como ornamento, mas como operador político de subjetividades; e propor uma reflexão crítica que permita pensar a cidadania para além das fórmulas formais, numa chave que contemple sua pluralidade, sua dignidade e sua potência emancipadora.

Que ele seja, portanto, como fragmento e abertura de uma partitura teórica: uma partitura que não se encerra na mera reprodução dos sons do Estado, mas que ousa escutar, nas frestas e nas reverberações da memória, os silêncios, as dissonâncias e as harmonias possíveis de um Brasil em permanente processo de reinvenção, voltado à concretização de um futuro mais igualitário, democrático, pacífico e, quiçá, capaz de se consolidar verdadeiramente como a mais bela e luminosa província da Terra.

I – Estado

A palavra Estado, derivada do latim *Statu*, traz significações diversas:

“Estado. [Do lat. *Statu*] S.m.

1. Modo de ser ou estar.
2. Situação ou disposição em que se acham as pessoas ou as coisas: *e s t a d o de saúde; e s t a d o de espírito* [...].

3. Modo de existir na sociedade; situação social ou profissional; condição: *e s t a d o militar; e s t a d o eclesiástico, estado de e s c r a v i d ã o* [...].

[...]

7. Antiga classificação dos indivíduos, em uma sociedade constituída, segundo sua condição política (o clero, a nobreza e o povo).

8. O conjunto dos poderes políticos de uma nação; governo: *e s t a d o republicano, e s t a d o democrático, e s t a d o totalitário*.

9. Divisão territorial de certos países¹ [...]

10. *Dir*². Nação politicamente organizada. [Neste sentido, escreve-se com inicial maiúscula].

11. Organismo político-administrativo que, como nação soberana ou divisão territorial, ocupa um território determinado, é dirigido por governo próprio e se constitui pessoa jurídica de direito público, internacionalmente reconhecida.

12. Sociedade politicamente organizada.

13. *Cronol*³. Estado de um relógio.

14. *Fís*⁴. Estado de agregação.

[...]

17. *Ant*⁵. Situação estacionária; parada.

[...]

◆ Estado civil. Situação jurídica de uma pessoa em relação à família ou à sociedade [...]

Estado de coisas. Circunstâncias, conjunturas.

Estado de coma. [...].

Estado de graça. Ó de inocência oposto ao de pecado.

Estado de inocência. Desconhecimento do bem e do mal.

Estado de necessidade. *Júr.* Situação em que se acha alguém que sacrifica direito alheio para salvar direito próprio ou alheio de um perigo atual, ao qual não deu causa, e que não pôde evitar.

Estado de sítio. Suspensão temporária de certos direitos e garantias individuais.

Estado de um relógio. *Cronol.* Intervalo de tempo que se deve adicionar algebricamente à hora marcada por um relógio para se ter a hora correta [...*estado*].

Estado excitado. *Fís.* Estado de um sistema em que a energia é superior à do estado fundamental.

¹ “Localizado na América do Sul, o território brasileiro possui cerca de 8,5 milhões de km² de área terrestre e 4,5 milhões de km² de águas jurisdicionais. O País faz fronteira com 9 países sul-americanos e um território ultramarino da França, o que representa uma linha com 16.866 km de extensão. Conforme o art. 20 da Constituição Federal, a porção de 150 km, contados a partir da linha de fronteira, é designada como faixa de fronteira, considerada fundamental para a defesa nacional e representa 27% do território nacional. A natural vocação marítima brasileira é respaldada pelo seu extenso litoral, com cerca de 7,4 mil km, suas hidrovias, pela magnitude do seu comércio marítimo e pela incontestável importância estratégica e econômica do Atlântico Sul, que incorpora elevado potencial de recursos vivos e não vivos, como as maiores reservas de petróleo e gás natural do Brasil.” BRASIL, Ministério da Defesa. *Livro Branco de Defesa Nacional*. Brasil: 2022, p. 29.

² Direito.

³ Cronologia.

⁴ Física.

⁵ Antigo.

Estado fundamental. *Fís.* Em um átomo, ou num grupamento de átomos, a configuração correspondente à energia potencial mínima.

[...]

Estado interessante. [...]

[...]

Estado metaestável. 1. *Fís.* Estado em que uma substância ou um sistema pode permanecer, apesar de não ser estável nas condições físicas em que se encontra.

2. *Fís. Nucl.* Estado excitado do núcleo ou do átomo que tem uma vida média apreciável.

Estado político. Situação jurídica da pessoa em relação ao Estado (cidadania e nacionalidade).

[...]

Estado sólido. *Fís.* Estado de agregação de uma substância cujas partículas constitutivas (moléculas, íons⁶⁻⁷, átomos) se acham arrumadas ordenadamente no espaço, formando uma rede cristalina, e em que há uma forte interação entre as partículas vizinhas.

Mudar de estado. [...]

Terceiro estado. Designação dada outrora ao povo, em relação aos outros dois estados, que eram o clero e a nobreza.

Tomar estado. 1. Mudar de estado; [...] 2. Pôr casa. 3. Tomar um modo de vida. 4. *Brás.* S. Ficar em boas condições.”⁸

Atualmente, o Território Nacional é composto por cinco grandes regiões, com características ambientais próprias: Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul. São 26 Estados e um Distrito Federal, além dos 5.570 Municípios.

⁶ “Ion. [Do gr. *Íon*. de *íeme* ‘ir’.] S.m. *Fís.-Quím.* Átomo ou grupamento de átomos com excesso ou com falta de carga elétrica negativa; iônio, ionte. Iônico. *Adj.* Jônico.” FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário Aurélio*. 1 ed. 15ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, p. 782

⁷ Jônico. “[Do gr. *Ionikós*, pelo lat. *Ionico*.] *Adj.* 1. Pertencente ou relativo à antiga Jônia ou aos jônios. 2. Diz-se de um dos dois dialetos eminentemente literários da Grécia Antiga, falado nas ilhas e colônias gregas [...] ~V. *ordem*.” *Ibid.*, p. 804.

⁸ *Ibid.*, p. 575.



Figura 1. Mapa Político do Brasil – IBGE⁹.

“O Brasil é uma República Federativa que adota o presidencialismo como sistema de governo. A divisão de Poderes – Executivo, Legislativo e Judiciário – é, no ordenamento jurídico brasileiro, um princípio fundamental, baseando-se na independência e na harmonia dos três Poderes.

A Federação brasileira é formada pela união indissolúvel dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios. Essas entidades federativas possuem autonomia política, nos termos da Constituição Federal, podendo elaborar leis, eleger governantes e gerir os seus próprios recursos.

O País firma-se em fundamentos constitucionais, dentre os quais destaca-se a Soberania Nacional, entendida como a manutenção da intangibilidade da Nação, assegurada a capacidade de autodeterminação e de convivência com as demais Nações em termos de igualdade de direitos, não aceitando qualquer forma de intervenção em assuntos internos, nem participação em atos dessa natureza em relação a outras Nações.”¹⁰

O modo de apresentação técnico-formal ainda não corresponde ao que se busca para representar a ideia de Estado. Pede-se licença ao Prof. Dr. José Luiz Borges Horta:

“Pensar o Estado como objeto de conhecimento implica aceitar por tema central o problema da sua conceituação; como todo conceito em matéria filosófica, o Estado pode ser tomado em duas grandes dimensões: a ideal, ou puramente conceitual, e a empírica, ou real”¹¹

⁹ BRASIL. IBGE. *Mapa Político do Brasil*. Disponível em: <<https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/territorio/18310-divisao-politico-administrativa-e-regional.html>>. Acesso em janeiro de 2025.

¹⁰ *Livro Branco de Defesa Nacional*. Brasil, 2002. p. 15.

¹¹ HORTA, José Luiz Borges. *História do Estado de Direito*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 25.

A princípio, compreende-se que o Estado é o poder político ordenado racionalmente para o bem comum, secularizado, soberano e constitucional, exercido pelo povo sobre si e sobre um território. Neste aspecto, a ideia de poder político ganha centralidade, conjuntamente com a ideia de igualdade e soberania territorial – que em seus átrios pode-se encontrar os mais variados centros tonais. Pede-se licença ao Prof. Dr. Paulo Roberto Cardoso:

“[...] o Estado, por ser criação, é obra da Cultura e tem o pertencimento posto na sociedade que o instituiu como parte indissociável dela, ou seja, o Estado é a própria sociedade que o estabelece, independentemente da extensão que ele assume nos diversos âmbitos da vida social”¹²

Também se pede licença à mestra Carola Maria Marques de Castro:

“O Estado pode ser considerado, em síntese um fenômeno cultural, uma entidade social dentro da dimensão da especificidade histórica; ou, mais profundamente, uma organização de liberdade - a vida ética de um povo”¹³

Se Estado é um fenômeno de ordem cultural e de difícil conceituação, apreensível por seu aspecto qualitativo, o seu âmago, cabe recorrer primeiro a ideia de conhecimento. Mas o que é conhecer?

Concebe-se, neste momento inicial, três linhas de conhecimentos pelos quais é possível examinar os primeiros ângulos de percepção do estudo:

- a) O senso Comum: é um conhecimento causal, empírico, revelado através dos sentimentos, passados de gerações e por gerações, que na grande maioria são verdadeiros. Localiza-se na esfera de conhecimentos teológicos.
- b) O conhecimento Científico: é um conhecimento sistematizado e por isso pode ser visto como mais seguro, também voltado ao aspecto causal; empírico e voltado à universalização; com abertura à dúvida, que deve ser cultivada. Seu motor pode ser compreendido pela possibilidade de refutabilidade. Localizado na esfera neoclássica.
- c) O conhecimento Filosófico: é o conhecimento voltado para a fatalidade do Real em sua Universalidade; não dogmático, mas Zetético. A esfera é clássica, cosmológica.

Diante das descrições trazidas, percebe-se que há uma graduação de complexidade conceitual do que seja o conhecimento e neste trabalho adotar-se-á a mundividência¹⁴ estrita e

¹² CARDOSO, Paulo Roberto. *Diatética Cultural: Estado, Soberania e Defesa Cultural*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016, p.7.

¹³ CASTRO, Carola Maria Marques de. *Estado, Dialética e Revoluções: inquirições sobre a tríade espiral da modernidade*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017, p. 7.

¹⁴ Versão latina da expressão *Weltanschauung*, “realidade cósmico-espacial que acolhe o homem e os projetos humanos.” CRIPPA, Adolpho. *A Sacralidade da Cultura*. São Paulo: Convívio, 1973, p. 189.

restrita – singularizada - cujo objeto de estudo é aquele material final, que em sua apresentação formal permite a análise do momento fático¹⁵ à compreensão racional.

Ainda nesse contexto, qual o valor do pensamento sistematizado?

Inicialmente, compreende-se o poder político, o Estado, em seu aspecto institucional, como entidade pública, conforme o artigo 41 da Lei nº 10.406/2002, do Código Civil:

“Art. 41. São pessoas jurídicas de direito público interno:
[...] IV - as autarquias, inclusive as associações públicas; [...]”¹⁶

Em um primeiro voo estrutural, a organização administrativa, ou seja, instrumental de execução das Políticas Públicas, a Administração Pública, se subdivide em *direta* e *indireta*.

A administração *direta* refere-se à estrutura centralizada, composta pelos entes federados: a União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios.

A nível federal União é uma pessoa jurídica estruturada em três poderes, a saber: o poder judiciário - composto pelo Supremo Tribunal Federal, Superior Tribunal de Justiça, Tribunal Superior do Trabalho, Tribunais Regionais do Trabalho, Tribunal Superior Eleitoral, Tribunais Regionais Eleitorais, Tribunais Regionais Federais...; o poder legislativo – Congresso Nacional (Câmara dos Deputados ou Câmara Baixa e Senado Federal ou Câmara Alta); poder executivo – órgãos públicos.

O poder executivo a nível federal comporta os órgãos da Presidência da República: Casa Civil (gabinete e secretaria executiva), Ministérios, Polícia Federal e as Superintendências Federais Regionais e Delegacias. Sua distribuição de poder é desconcentrada, ou seja, há a hierarquia com subordinação dentro da mesma pessoa jurídica.

A nível estadual, o poder executivo é composto pela Governadoria, pelas Secretarias Estaduais e pelas Superintendências; o poder legislativo corresponde à Assembleia Legislativa e o poder judiciário aos Tribunais de Justiça.

A nível municipal, o poder executivo é composto pela prefeitura e pelas Secretarias Municipais e o poder legislativo pela Câmara Municipal.

Já a administração *indireta* é oriunda de uma descentralização do poder por outorga legal, correspondente às entidades que apresentam tutela administrativa vinculada, *mas sem subordinação*, como as Autarquias e Fundações que surgem por criação, Empresas Públicas e

¹⁵ O ponto significativo de encontro entre substância e razão fundadora. LOPES, Mônica Sette. *Uma metáfora: música & direito*. São Paulo: LTr, 2006, pág. 13.

¹⁶ BRASIL, Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Institui o Código Civil. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10406compilada.htm>. Acesso em janeiro de 2025.

Sociedade de Economia Mista que possuem autorização para realização das atividades. Todas apresentam personalidades jurídicas próprias.

A Universidade Federal de Minas Gerais, sob a perspectiva público-administrativa é uma Autarquia Federal, ou seja, uma pessoa de Direito Público, constitucionalmente autônoma¹⁷, sob regime especial, ligada à Administração Pública Indireta, conforme o artigo 5º do decreto-lei nº 200/1967, que dispõe sobre a organização administrava federal:

“Art. 5º Para os fins desta lei, considera-se:

I - Autarquia - o serviço autônomo, criado por lei, com personalidade jurídica, patrimônio e receita próprios, para executar atividades típicas da Administração Pública, que requeiram, para seu melhor funcionamento, gestão administrativa e financeira descentralizada.”¹⁸

De acordo com o seu Estatuto, a entidade é dotada de autonomia didático-científica, disciplinar e de gestão financeira, administrativa e patrimonial. Além disso, a instituição tem como sustentáculo o princípio imperioso e mais antigo de todo processo formativo educacional brasileiro, constitucionalmente garantido: a gratuidade do ensino¹⁹.

“A Universidade Federal de Minas Gerais, comunidade de professores, alunos e pessoal técnico e administrativo, tem por objetivos precípuos a geração, o desenvolvimento, a transmissão e a aplicação de conhecimentos por meio do ensino, da pesquisa e da extensão, de forma indissociada entre si e integrados na educação do cidadão, na formação técnico-profissional, na difusão da cultura e na criação filosófica, artística e tecnológica.

[...]

§ 2º É assegurada a gratuidade de ensino, entendida como não-cobrança de anuidade ou mensalidade nos cursos regulares de Ensino Básico, de Graduação, de Mestrado e de Doutorado”²⁰

No mesmo documento, destacam-se os fundamentos culturais, adotados como ideal de formação e comprometimento para realização das atividades:

“Art. 6º A Universidade inspira-se nos ideais de liberdade e de solidariedade humana.

Parágrafo único. No interesse de seus objetivos, a Universidade procurará manter cooperação cultural com instituições nacionais, internacionais e estrangeiras”²¹

¹⁷ HORTA, José Luiz Borges. *Direito Constitucional da Educação*. Belo Horizonte: Decálogo, 2007, p. 35.

¹⁸ BRASIL, Decreto-Lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967. Dispõe sobre a organização da Administração Federal. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0200.htm>. Acesso em janeiro de 2025.

¹⁹ HORTA, *op. cit.*, p. 43.

²⁰ BRASIL. UFMG, Secretaria dos órgãos de Deliberação Superior. Resolução 04/99 de 4 de março de 1999. Aprova o novo Estatuto da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<https://www2.ufmg.br/sods/Sods/Sobre-a-UFMG/Estatuto>>. Acesso em janeiro de 2025.

²¹ UFMG. Secretaria dos órgãos de Deliberação Superior. Resolução 04/99 de 4 de março de 1999. Aprova o novo Estatuto da Universidade Federal de Minas Gerais...

A UFMG, nomeada inicialmente como Universidade de Minas Gerais, foi criada pelo povo do Estado de Minas Gerais²² no dia 07 de setembro de 1927, integralizando a Faculdade Livre de Direito²³, a Escola de Engenharia, a Faculdade de Medicina e a Escola de Odontologia e Farmácia. E essa mesma universidade aderiu ao “Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais” – REUNI²⁴, que nas primeiras linhas gerais da proposta fundamenta-se no:

- “Estímulo à implantação de currículos arrojados, consistentes e enxutos, incorporando atividades acadêmicas de cunho multidisciplinar, que permitam a aproximação de alunos vinculados a áreas e cursos distintos. Postula-se, assim, um modelo de flexibilização curricular racional no uso dos recursos humanos disponíveis, capaz de possibilitar um atendimento academicamente sempre mais qualificado e quantitativamente mais extensivo.
- Criação de um grupo novo de cursos, voltados para a inovação, que associe a competência instalada a trajetórias formativas inéditas, visando a graduar profissionais que só recentemente passaram a ser demandados pela sociedade e mesmo profissionais cuja demanda é esperada para os próximos anos [...]”²⁵

E é por meio do REUNI que formalmente estrutura-se o Bacharelado em Ciências do Estado²⁶, ministrado na Faculdade de Direito de Minas Gerais desde 2009, cuja ideia de personalidade e consciência jurídicas são necessárias para a compreensão do que seja o Estado propriamente dito, afinal, a Autarquia, conforme Aristóteles, é a cidade por excelência²⁷.

Mas o que define a identidade de uma cidade, qual a sua nota diferencial em todo o sistema?

²² BRASIL. MINAS GERAIS. Assembleia Legislativa. Lei nº 956, de 7 de setembro de 1927. Cria a Universidade de Minas Gerais. Disponível em: <<https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/texto/LEI/956/1927/>>. Acesso em janeiro de 2025. Ver nota 30.

²³ A faculdade surgiu em 1892 na cidade de Ouro Preto e “mantendo autonomia didática, econômica, administrativa e disciplinar, integrou-se na Universidade de Minas Gerais em 1927, e adquiriu, em 1949, a natureza de estabelecimento de ensino federal com a federalização da Universidade, preservados seu patrimônio e sua personalidade jurídica, nos termos da lei respectiva.” Histórico da Faculdade de Direito da UFMG. Disponível em: <https://www.direito.ufmg.br/?page_id=4044>. Acesso em janeiro de 2025. “Contemporânea do Brasil República, Escola de Direito da UFMG faz 128 anos”. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/07/interna_gerais,1217969/contemporanea-do-brasil-republica-escola-de-direito-da-ufmg-faz-128-anos.shtml>. Acesso em maio de 2025.

²⁴ BRASIL. REUNI é uma das ações que integram o Plano de Desenvolvimento da Educação, instituído pelo Decreto nº 6.096 em 24 de abril de 2007, com a finalidade de promover a expansão física, acadêmica e pedagógica da rede federal de educação superior. Disponível em: <<http://reuni.mec.gov.br/o-que-e-o-reuni>>. Acesso em abril de 2025.

²⁵ BRASIL. UFMG. REUNI, p. 4. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/reuni>>. Acesso em janeiro de 2025.

²⁶ “Ciências do Estado”. Disponível em: <https://cienciasdoestado.direito.ufmg.br/?page_id=922>. Acesso em maio de 2025.

²⁷ ARISTÓTELES. *Política*. Livro III. Trad. Antônio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Veja, 1998.

Ainda, segundo Aristóteles, a identidade da cidade, como uma forma de comunidade, pode ser comparada aos coros musicais que ao manifestar-se terá como efeito a apreensão da força ética segundo a disposição harmônica de seus membros. Se esta força ética, o teor qualitativo, é o que define a identidade de uma cidade, como ela se estrutura? Pede-se licença ao Prof. Dr. Roberto Novaes:

“Ora, a utilização da palavra *ethos* no sentido de costume, de usos humanos, irá designar uma forma de comportamento dotada das especificidades da *physis* humana. Ethos nada mais é que o conjunto de maneiras de agir do ser humano, o padrão de conduta humana, enquanto parte do todo da cultura. O *ethos* somente possui seu momento de existência concreta na ação de cada ser humano. O hábito, derivado do latim *habere*, adquirir, é a aquisição do indivíduo singular do *ethos* de sua sociedade, o que se dá através da *educação*.”²⁸

A eticidade apresenta-se então como o fenômeno social final no processo educativo de formação qualitativa, amparado pela solidariedade coletiva na construção da composição institucional conforme os contextos situacionais de sua ordenação para o bem comum. Pede-se licença à Prof. Dr^a. Mônica Sette Lopes:

“A harmonia, portanto, não se constrói num quadro de igualdades ou de certezas, mas é fonte do movimento de *corpos-circunstâncias* e de uma certa acomodação ao sistema pela assimilação de seu teor ou de sua composição.”²⁹

A Autarquia, como estrutura de poder racionalmente ordenada e voltada para a formação ética do homem, apresenta-se então como uma unidade harmônica que ressoa conforme as circunstâncias sob as quais está inserida no sistema federativo. E qualquer unidade de harmonia social só pode ser concebida mediante à regência total: a realidade política, manifesta em seu regime político.

²⁸ [grifo] NOVAES, Roberto Vasconcelos. *O Surgimento Histórico da Ética*. p. 26. Disponível em: <<https://www.robertonovaes.com.br/index.php/2023/03/31/calendario-de-aulas-2022-01-historia-do-estado-e-da-cidadania-2/>>. Acesso em abril de 2025.

²⁹ LOPES, Mônica Sette. *Uma metáfora: música & direito*. São Paulo: LTr, 2006, pág. 29.

1.1. As Formas Políticas

A Constituição de um país, ou seja, a formalização da unificação organizacional do convívio social em sua distribuição de poderes, competências, direitos e deveres, dentro de um determinado *território soberano*, é o ponto de referência para se compreender o que e quais são as formas políticas, pois a Constituição é a apresentação viva da autodeterminação de um povo³⁰ que se faz livre perante as demais organizações sociais do mundo:

“Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para instituir um **Estado Democrático**, destinado a *assegurar* o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, *pluralista e sem preconceitos*, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL”³¹

Mas o que é uma República Federativa?

O desenho constitucional é a arte que diferencia as vidas políticas. E essa arte apresenta duas dimensões iniciais de análise: a formal e a material.

³⁰ Para fins didático-científico, entende-se povo como pessoas dotadas de juridicidade na devida competência político-territorial. E “quando dizemos geralmente que a vontade do povo se faz vontade do Estado, não fazemos senão dar uma feição racional e simples a um fenômeno complexo e profundamente intrincado, o da progressiva atualização das forças sociais no plano do Direito.”. REALE, Miguel. *Teoria do Direito e do Estado*. 3ª ed. rev. São Paulo: Martins, 1970, p. 130.

³¹ [grifo] BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.html>. Acesso em janeiro de 2025. Vale ressaltar que neste trabalho adotar-se-á a teoria da plena eficácia, sob o argumento da Min. Cármen Lúcia na ADIN n. 2.649-6/DF e consoante o posicionamento do prof. Dr. Paulo de Barros Carvalho: “o quantum de prescristividade que o preâmbulo ostenta [...] funciona como vetor valorativo, penetrando as demais regras do sistema e impregnando-lhes, fortemente, em sua dimensão semântica. Por isso mesmo é colocado no altiplano da Constituição. De lá, no lugar preciso de onde começam todos os processos de posituação das normas jurídicas, irradiam-se aqueles primados para os vários escalões da ordem legislada, até atingir as regras terminais do sistema, timbrando os preceitos que ferem diretamente as condutas em interferência intersubjetiva, com a força axiológica dos mandamentos constitucionalmente consagrados.” CARVALHO, Paulo de Barros. “*O preâmbulo e a prescristividade constitutiva dos textos jurídicos*”. Revista Direito GV. São Paulo, jan-jun, 2010, p. 302. Disponível em: <<https://periodicos.fgv.br/revdireitogv/article/view/24229>> . Acesso em março de 2025.

Na dimensão formal há os desenhos de Estado (Formas de Estado) e os desenhos de Governo (Sistemas de Governo). Já na dimensão material há as Titularidades de Governo (Formas de Governo) e as Realidades Políticas (Regimes Políticos).

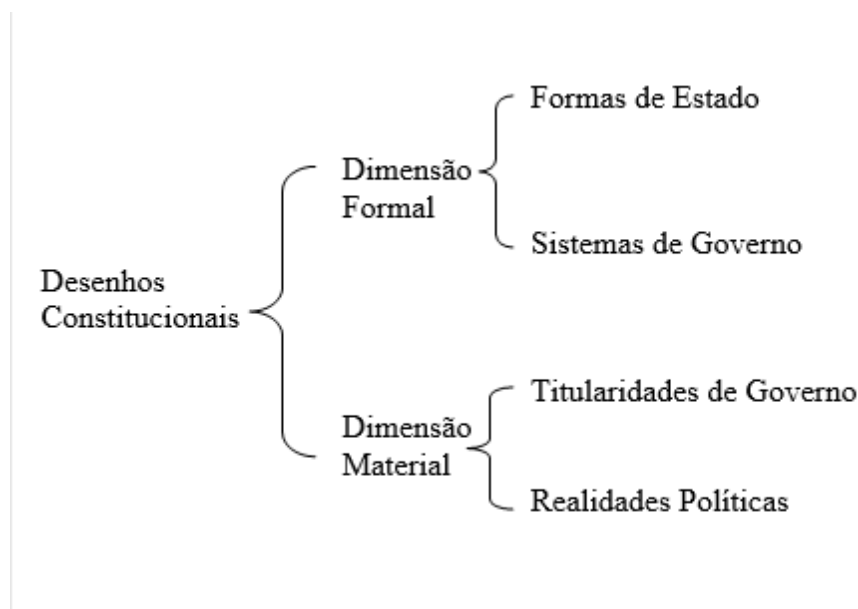


Figura 2. Esquema dos Desenhos Constitucionais.

1.1.1. Dimensão Formal

Formas de Estado

Nesta dimensão, estrutural, as formas de Estado podem ser diferenciadas em *Estados Unitários* ou *Uniãos de Estados*.

Os Estados Unitários podem ser *centralizados* ou *descentralizados*, de acordo com a concentração territorial de poder, fonte de direito. No primeiro caso, o poder soberano concentra-se em um único governo central, onde as leis e as políticas são aplicadas de modo homogêneo por todo o território, submetendo a administração pública ao poder nuclear; é também conhecido como Estado Puro Nacional. Já no segundo caso, há uma descentralização um pouco maior desse poder central, dividindo-se em Estado Regional, cuja administração pública é nacional e o Estado Autônomo, onde cada região tem o seu parlamento.

Como exemplos, temos Portugal como um Estado Unitário Centralizado, a Itália como um Estado Unitário Descentralizado Regional e a Espanha como um Estado Unitário Descentralizado e Autônomo. O Brasil, no período imperial anterior à independência, compunha o Estado Unitário português.

Na segunda forma são apresentadas as Uniões de Estados que se dividem em *Federação* e *Confederação*.

As Confederações são uniões de Estados Soberanos, regidas por Tratados Internacionais, entendendo-se como Estado Soberano o poder supremo e independente³². Já as Federações são Uniões soberanas de Estados-membros, regidas por Constituições³³.

Nas Confederações, os Estados é que são soberanos e nas Federações a União é que é soberana.

Adentrando no federalismo, a divisão de poderes é vertical, podendo ser vista sob a perspectiva estática [fundacional] e dialética [histórica]. As federações também podem ser classificadas de acordo com o seu movimento de formação: *centrípeto* ou *centrífugo*.

As federações centrípetas são o resultado de um movimento agregador de Estados: estes eram inicialmente segregados e posteriormente se uniram para formar o Estado Federal. O exemplo mais clássico é o dos Estados Unidos da América: treze colônias, independentes e soberanas que com a Revolução Americana³⁴ uniram-se para formar um novo país, mantendo a concentração de poder inicial. Seu sistema jurídico é baseado na *common law*.

Já nas federações centrífugas, o modelo de formação tem por base a segregação do poder inicial. O Brasil formou-se com a repartição de um Estado Unitário, mas manteve a soberania na União dos Estados instituídos em ordem jurídica autônoma. O sistema jurídico é baseado na *civil law*.

Ainda no Brasil, o pacto federativo consiste na perene edificação de uma legítima repartição de competências, que respeita as autonomias regionais e locais, em um processo de distribuição de encargos e rendas entre os entes federados, que não suprime a possibilidade de disputas e litígios. E o modelo tripartite é caracterizado pela descentralização política, pela maleabilidade do regime democrático - essencialmente em construção - e pela autonomia dos entes. Horizontalmente as competências legislativas exclusivas e privativas são da União, os assuntos reservados e remanescentes pertencem aos Estados e as competências municipais são indicadas; verticalmente, a União, os Estados e o Distrito Federal apresentam competências concorrentes e os Municípios são responsáveis pelas competências suplementares.

Cabe ressaltar que o modelo de federação tripartite, ou seja, que reconhece os Municípios como entes federativos, é uma exclusividade brasileira.

³² :|| à nota 10.

³³ :|| à nota 31.

³⁴ Em 04 de Julho de 1776.

Sistemas de Governo

O Sistema de Governo também é um aspecto formal da realidade constitucional de cada país. Nele percebe-se o nível relacional entre os poderes Executivo e Legislativo. Ele pode ser *Parlamentarista* ou *Presidencial*.

No sistema *Parlamentarista* o poder executivo divide-se em *chefia de Governo* e *chefia de Estado*. O chefe de Estado pode ser escolhido por meio de um rodízio em um conselho eleito pelo parlamento, casos em que o subsistema é diretorial; por hereditariedade, subsistema monárquico; por eleição do parlamento, caso republicano; e eleito diretamente, como nos casos em que o subsistema é semipresencial. Em todos os casos apresentados, o representante da chefia de governo é o líder da maioria, exceto no primeiro caso que não possui tal representação.

Pode-se perceber que quando o subsistema é diretorial, há uma relação de hiperparlamentarismo entre os poderes executivo e legislativo, como no caso da Suíça. No subsistema Monárquico, inglês, a relação é caracterizada por um absoluto poderio parlamentar. Já o subsistema republicano alemão traz um predomínio parlamentar e no subsistema semipresencial há uma coabitação de poderes. Em suma, há uma graduação descendente do poderio parlamentar para o poderio executivo.

Sistemas	Subsistemas	Chefia de Estado	Chefia de Governo	Relação entre Poderes Executivo e Legislativo
Parlamentar	Diretorial	Rodízio em um conselho eleito pelo Parlamento	-	Hiperparlamentarismo
	Monárquico	Monarca	Líder da Maioria	Absoluto poder Parlamentar
	Republicano	Eleito pelo Parlamento		Predomínio Parlamentar
	Semi-presidencial	Eleito Diretamente		Coabitação de Poderes
Presidencial	Republicano	Eleito Indiretamente		Predomínio Governamental
	Imperial	Eleito Diretamente		Hiperpresidencialismo

Figura 3. Esquema dos Sistemas de Governo.

No sistema *Presidencial* as representações da chefia de Governo e de Estado será concentrada na mesma pessoa eleita e organiza-se em dois subsistemas: o *Republicano* e o *Imperial*. No subsistema Republicano a chefia executiva é eleita indiretamente, como no caso norte-americano, demonstrando um predomínio governamental na relação entre os poderes. Por outro lado, o subsistema Imperial apresenta um hiperpresidencialismo³⁵, pois o representante é oriundo de uma eleição direta, caracterizada pela força individual de cada eleitor, como ocorre no Brasil.

³⁵ Ver página 31 e seguintes.

1.1.2. Dimensão Material

Titularidades de Governo

As formas de Governo, em seu *trialismo clássico*³⁶, são classificadas de acordo com o número de pessoas que governam o território: um, alguns e todos.

Quando apenas uma pessoa assume e direciona o comando, a forma de governo em seu aspecto positivo é a Monarquia, mas em seu aspecto negativo pode tornar-se Tirania. Assim como o governo de alguns, positivamente, é regido pela Aristocracia e em negativo assume a forma Oligárquica: um governo de poucos e pra poucos, plutocracia, veementemente rejeitável. Por fim, há a Democracia, o governo de todos, que pode se transformar em Anarquia quando perde-se a noção de Coletividade³⁷.

Já no *dualismo moderno*, desdobramento Aristocrático, o governo é exercido pelo Principado, a Autocracia; ou pela República, que é a Democracia ressignificada a partir da ideia de Cidadania.

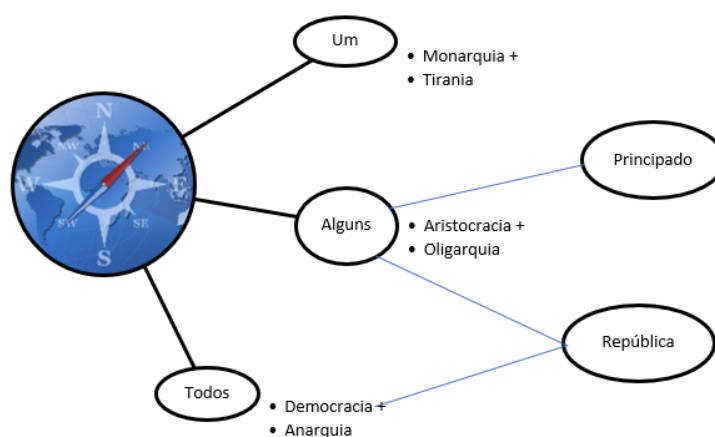


Figura 4. Esquema das Titularidades de Governo.

³⁶ PLATÃO. *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Disponível em: <https://www.democracia.org.br/wp-content/uploads/2019/02/Plat%C3%A3o-O-Pol%C3%ADtico.pdf>. Acesso em abril de 2025.

³⁷ A coletividade primariamente se dá a nível territorial, setorizado conforme à realidade imediata como a comunidade/bairro, instituição, município, Estado..., a depender da realidade do particular e sua integração coletiva. E é justamente a partir dessas delimitações que se pode compreender outras camadas de realidade, que transcendem a pura determinação física, passando a ser, inclusive, existencial, mas tal realidade existencial não anula a realidade imediata, muito pelo contrário, a reafirma em um processo de democratização e ocupação dos espaços livremente, ou seja, sem discriminações de qualquer origem: “A utilização da sigla LGBTQIAPN+ para representar a comunidade pode parecer moderna, mas as letras remontam aos anos 2000, ainda com o termo GLS, referindo-se a pessoas gays, lésbicas e simpatizantes à diversidade.” *Cartilha de Direitos da Comunidade LGBTQIAPN+*: entendendo a diversidade e contribuindo para assegurar os direitos da comunidade LGBTQIAPN+. Comissão Anamatra [Associação Nacional das Magistradas e dos Magistrados da Justiça do Trabalho], 2025, p. 18. Disponível em: <<https://www.anamatra.org.br/publicacoes/cartilha-lgbtqiapn>>. Acesso em maio de 2025.

A Constituição da República de 1988, traz critérios para o exercício das funções políticas por via eleitoral, como a idade mínima para a candidatura - artigo quatorze, parágrafo terceiro, inciso seis – e restrição de acesso aos cargos de alta complexidade:

“Art. 12. São brasileiros: [...]

§3º São privativos de brasileiro nato os cargos:

- I - de Presidente e Vice-Presidente da República;
- II - de Presidente da Câmara dos Deputados;
- III - de Presidente do Senado Federal;
- IV - de Ministro do Supremo Tribunal Federal;
- V - da carreira diplomática;
- VI - de oficial das Forças Armadas.
- VII - de Ministro de Estado da Defesa.”³⁸

Vê-se que a República é o ponto de desdobramento da representação cidadã, imperialmente democratizada, limitada quantitativamente e qualitativamente restrita, mas que possui o seu poder em um contexto conjunto ao principado.

Regimes Políticos

Regimes Políticos são chaves polissêmicas de natureza ideológica que ressignificam os desenhos constitucionais. Podem ser *Democráticos* ou *Ditatoriais*.

Nos regimes ditatoriais, ou despóticos, as decisões estão completamente fora do alcance da vontade e influência dos cidadãos - um fenômeno parecido ao que pode ocorrer na democracia quando se exclui as diversas formas ativas de cidadania, como a participação em audiências públicas, plebiscitos, referendos - mas sua nota diferenciadora é evidenciada quando a livre manifestação dos representados passa a ser algo nocivo ao sistema de regência em vigor, em uma relação de permanente subordinação e direcionamento restrito, não aberto à diversidade e ao respeito às diferenças.

No Brasil, ao longo de sua formação histórico-constitucional, dois textos resultaram em regimes autoritários: o texto ditatorial de 1937 e o regime de exceção de 1964, formalizado no ato institucional de 1967.

³⁸ BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em janeiro de 2025.

O período que marca a entrada do país no Estado social de Direito³⁹ trouxe avanços no reconhecimento de objetos culturais intangíveis em sua integralidade formal⁴⁰ e expansão territorial⁴¹:

“Art 7º O Hino Nacional é o que se compõe da música de Francisco Manoel da Silva e poema de Joaquim Osório Duque Estrada, conforme o disposto nos decretos nº 171, de 20 de janeiro de 1890, e nº 15.671, de 6 de setembro de 1922. (Anexo nº 3, música para piano; anexo nº 4, música para orquestra; anexo nº 5, música para banda; anexo nº 6, poema; anexo nº 7, música para piano e canto).

Parágrafo único. Fica integrada, nas instrumentações de orquestra e banda, para as continências de que trata a primeira alínea do art. 20 deste decreto-lei, *marcha batida*, já em uso, de autoria do mestre de música Antônio Fernandes, e é mantida e adotada a adaptação vocal de Alberto Nepomuceno, em **fá maior**.

[...]

Art 19. A execução do Hino Nacional obedecerá às seguintes prescrições:

I. Será sempre executado em andamento metronômico de uma semínima igual a 120.

II. E’ obrigatória a tonalidade de si bemol para a execução instrumental simples.

III. Far-se-á o canto sempre em uníssono.

IV. Nos casos de simples execução instrumental, tocar-se-á a música, integralmente, mas sem repetição; nos casos de execução vocal serão sempre cantadas as duas partes do poema.

Art 20. Será o Hino Nacional executado:

a) em continência à Bandeira Nacional e ao Presidente da República; ao Parlamento Nacional e ao Supremo Tribunal Federal, quando incorporados; e nos demais casos expressamente determinados pelos regulamentos de continência ou cerimoniais de cortesias internacionais;

b) no encerramento das irradiações radiofônicas especialmente destinadas a países estrangeiros;

c) no encerramento da irradiação das estações radiofônicas que funcionem no país, aos domingos e feriados;

d) no encerramento da irradiação do Departamento de Imprensa e Propaganda, denominada Hora do Brasil, uma vez por semana;

e) na ocasião do hasteamento da Bandeira Nacional, nos estabelecimentos, públicos ou particulares, de qualquer ramo ou grau de ensino, pelo menos uma vez por semana.

§ 1º A execução será instrumental nos três primeiros casos, será instrumental ou vocal no quarto caso, será vocal no último caso.

§ 2º E’ vedada a execução do Hino Nacional, em continência, fora dos casos previstos no presente artigo.

§ 3º Será facultativa a execução do Hino Nacional na abertura de sessões cívicas, nas cerimônias religiosas a que se associe sentido patriótico, e bem assim para exprimir regozijo público em ocasiões festivas.

[...]

Art 26. E’ vedada a execução de quaisquer arranjos vocais do Hino Nacional, a não ser o de Alberto Nepomuceno, na conformidade do anexo nº 7; igualmente não será permitida a execução de arranjos artísticos instrumentais do Hino Nacional que não sejam autorizados pelo Ministério da Educação e Saude, ouvida a Escola Nacional de Música.

[...]

³⁹ HORTA. *Direito constitucional da educação*. p. 61

⁴⁰ É importante ressaltar que toda norma jurídica é o resultado final de um fato que se põe perante um valor. E ainda recorrendo à Miguel Reale: “O ato de legislar implica em uma consciência especial dos problemas, em uma característica ‘atitude de dever ser’, isto é, na certeza de que lhe cabe [...] eleger uma via, da qual resultará a tutela de um campo de interesses reputados legítimos.” REALE. *Filosofia do Direito*, p. 484.

⁴¹ Qualquer estruturação político-jurídica deve estar, antes de tudo, dentro de um espaço territorial soberano.

Art 32. Durante a cerimônia do içamento ou arriamento da Bandeira Nacional, nas ocasiões em que ela se apresentar em marcha ou cortejo, assim como durante a execução do Hino Nacional, é obrigatória a atitude de respeito, conservando-se todos de pé e em silêncio [...]⁴²

Por outro lado, o contexto também foi marcado por um condicionamento civil, que no aspecto educacional virá acompanhado de um sistema disciplinar, revelado com a criação da instituição denominada “Juventude Brasileira”⁴³, a qual não se adentrará neste trabalho.

Já no regime de exceção que perdurou de 1964 a 1985, período conhecido como “ditadura militar”⁴⁴, foi marcado pela sobreposição do poder executivo em relação ao

⁴² BRASIL. Decreto-lei nº 4.545, de 4 de setembro de 1942 que “Dispõe sobre a **forma** e a apresentação dos símbolos nacionais, e dá outras providências.” (grifo). Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del4545.html>. Acesso em janeiro de 2025.

⁴³ BRASIL. Decreto-lei nº 2.072, de 8 de março de 1940 que “Dispõe sobre a obrigatoriedade da educação cívica, moral e física da infância e da juventude, fixa as suas bases, e para ministrá-la organiza uma instituição nacional denominada Juventude Brasileira.”. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-2072-8-marco-1940-412103-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em janeiro de 2025.

⁴⁴ Acerca do termo classificatório do período de exceção, acorde-se com o Prof. Dr. Hugo Rezende Henriques: “É seguramente a classificação mais árdua do ponto de vista teórico, justamente por envolver a vida política real, e, portanto, as paixões políticas tanto quanto as racionalidades, em qualquer esforço de sua compreensão. Por essa razão, até mesmo as nomenclaturas dos regimes políticos são disputadas incessantemente. Para um exemplo recente, vejamos o período brasileiro que se estende de 1964 a 1985 (e a datação tampouco é livre de disputas): seria o período do ‘regime de exceção militar’ para seus apologistas, a ‘ditadura militar’ para os muitos críticos, ou ainda a ‘ditadura civil-militar’ para os críticos talvez mais cautelosos ou rigorosos”. HENRIQUES, Hugo Rezende. *Réquiem para a Nova República*. Diário de Minas, 29 de janeiro de 2025. Disponível em: <[tps://diariodeminas.com.br/requiem-para-a-nova-republica](https://diariodeminas.com.br/requiem-para-a-nova-republica)>. Acesso em março de 2025.

poder legislativo⁴⁵, pela censura⁴⁶, pelo viés claramente ideológico e repressivo no controle de corpos⁴⁷ e pensamento; uma verdadeira barbárie⁴⁸.

O caso mais emblemático foi o assassinato de José Carlos Novais da Mata Machado, aluno do curso de Direito da Universidade durante esse período sombrio da história brasileira⁴⁹.

Em contraste, os Regimes Democráticos são marcados pela pluralidade de pensamento, pelo aspecto de inclusão participativa e pela possibilidade de acesso à informação e ao conhecimento, tendo como tônica a liberdade de ação e de contestação, tanto coletiva quanto individual:

“A rigor, se acreditamos na liberdade plena do homem, *temos de aceitar, senão mesmo exigir, que cada um possa realizar-se integralmente*, o que implica estimular diferentes desejos, vocações, perspectivas. A verdadeira libertação do homem (*que só pode dar-se num contexto de igualdade de oportunidades*) exige reconhecer suas especificidades; este, o tem dos movimentos libertários (*lib movements*) contemporâneos, e seus anseios de igualdade de gênero (feminismo), liberdade de orientação sexual, liberdade de vida alternativa (dos *hippies* aos *punks*). [...] À instância de realização plena (e universalizada) do Estado de Direito e da pessoa humana chamamos Estado democrático de Direito (sic)”⁵⁰

⁴⁵ “Art. 2º O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sitio ou fora dele, *só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República*. § 1º - Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias e exercer as atribuições previstas nas Constituições ou na Lei Orgânica dos Municípios.” [grifo] Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.html>. Acesso em janeiro de 2025.

⁴⁶ “Art. 15. Fica instituído o Conselho Superior de Censura (CSC), órgão diretamente subordinado ao Ministério da Justiça.” Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/15536.html>. Acesso em janeiro de 2025.

⁴⁷ “A inscrição da homossexualidade numa litania de transgressões vinculados tanto com a patologia (social e corporal) quanto com a subversão tomou sua lmma mais impressionante nos foros ideológicos de alto nível na Escola Superior de Guerra (ESG). No início dos anos 1970, antes da chegada de um movimento gay organizado, estudantes e conferencistas na ESG analisaram homossexualidade como uma ameaça patológica à segurança nacional.” COWAN, Benjamin. *Homossexualidade, Ideologia e “Subversão” no Regime Militar*. in: GREEN, James N. e QUINALHA, Renan (orgs.) *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2018, p. 35.

⁴⁸ “O ano seguinte, 1964, foi um ano de rupturas na normalidade de nossas vidas. Com a instauração da ditadura militar, veríamos a Escola cercada pelas forças da repressão, policiais e agentes da delação infiltrados nas salas de aula, nossos Professores cassados, nossos colegas foragidos, presos e assassinados.” AFONSO, Elza Maria M. *Centenário do Professor Edgar da Mata-Machado: testemunho de uma aluna*. Artigo in Revista da Faculdade de Direito da UFMG. Disponível em: <<https://revista.direito.ufmg.br/index.php/revista/article/view/P.0304-2340.2014v64p623>>. Acesso em janeiro de 2025.

⁴⁹ Relatório da Comissão Nacional da Verdade, Volume III. Disponível em: <<https://cnv.memoriasreveladas.gov.br>>. Acesso em janeiro de 2025. Ainda sobre os estudantes mortos durante o período sombrio: <<https://soundcloud.com/radioufmgeducativa/sets/retratos-sonoros-trajetorias-interrompidas-pela-ditadura>>. Acesso em janeiro de 2025.

⁵⁰ [grifo] HORTA. *História do Estado de Direito*, 2011, p. 197.

A Constituição Brasileira de 1988, fruto de um processo de redemocratização⁵¹ do país, pós o poderio militar⁵², trouxe em sua materialização a esperança e a ação da construção perene de uma sociedade que seja de fato livre, justa e igualitária, compreendendo cada cidadão em sua dignidade de modo integral, expresso na realização e no compromisso de efetivação dos **Direitos Fundamentais**⁵³, que traz como valor fundante e norteador a dignidade da pessoa humana. Pede-se licença ao Professor Dr. Joaquim Carlos Salgado:

“Porque todo o direito existe por causa dos seres humanos, é da pessoa, do seu sujeito, isto é, da sua razão de ser ou fundamento que se deve falar em primeiro lugar; depois das coisas.”⁵⁴

E é a partir da percepção do enquadramento estrutural, juridicamente reconhecido, que se pode caminhar para a ideia de Estado em sua processualidade histórico-axiológica: uma *experiência ordenada pela razão*, concluindo-se que o Estado do Brasil é um Estado formalmente federado, oriundo de um movimento centrífugo, que adota o sistema presidencial de representação imperialista e é materialmente democrático em sua realidade política. E se, a princípio, nota-se os consideráveis avanços no aspecto humanista e histórico da consciência, plasmada na existência viva constitucional, há de se realizar uma breve análise conjuntural para a plena realização da cidadania, visando a concretização de uma realidade mais autêntica, pacífica e segura.

⁵¹ “[...] foi ela, a primeira Constituinte brasileira que não se originou de uma ruptura anterior das instituições; esta, portanto, a primeira constatação que a mais superficial análise histórica de nosso passado prontamente descobre. Mas é constatação, sem dúvida, apenas aparente, porquanto, se a Carta Magna não foi precedida de um ato de independência, como a Carta Política do Império, de 1824, ou da queda de um império, como a de 1891, ou do fim de uma república oligárquica [...] como a Constituição de 1934, ou da ruína de uma ditadura e dissolução do Estado Novo, como a de 1946, ou até mesmo de um golpe de Estado que aniquilou com um violento ato institucional uma república legítima, qual o fez a de 1967, nem por isso a ruptura deixa de ser a nota precedente do quadro de 1987, visto que ela se operou na alma da Nação, profundamente rebelada contra o mais longo eclipse das liberdades públicas: aquela noite de 20 anos sem parlamento livre e soberano, debaixo da tutela e violência dos atos institucionais, indubitavelmente um sistema de exceção, autoritarismo e ditadura cuja remoção a Constituinte se propunha fazê-lo, como em rigor o fez, promulgando a Constituição ora vigente.” BONAVIDES, Paulo e ANDRADE, Paes de. *História Constitucional do Brasil*. Brasília: OAB Editora, 2002, p. 455.

⁵² “No Brasil de 1985 [...], sonhava-se com a *transferência do poder militar*, exercido assim entre 1964 e 1985, *ao poder civil*, e o país dava inequívocos sinais de haver renovado sua própria esperança em si e em seu futuro.” [grifos do autor] HORTA, José Luiz B. *Muda, Brasil!*. Diário de Minas, 02 de fevereiro de 2025. Disponível em: <<https://diariodeminas.com.br/muda-brasil>>. Acesso em março de 2025.

⁵³ “Título II: Dos Direitos e Garantias Fundamentais” *Constituição Federal*. 1ª ed. São Paulo: Edipro, 2024, p. 10-24.

⁵⁴ SALGADO, Joaquim Carlos. *A ideia de justiça no mundo contemporâneo: fundamentação e aplicação do direito como maximum ético*. Belo Horizonte: Del Rey, 2007, p. 69.

1.2. Sistema Representativo

Em pequena digressão, na antiguidade as decisões davam-se em assembleia, onde havia a possibilidade de participação de todos os cidadãos que desejassem contribuir igualmente⁵⁵, sendo sorteados os mandatos para o colegiado que executava as decisões acordadas coletivamente, vez que o tempo do cidadão, em geral, era voltado para a construção de seu próprio bem-estar. Por outro lado, os cargos técnicos eram preenchidos por eleições, como os cargos de tesoureiros e gerais, sendo os eleitos escolhidos por seleção ou especialização. Nesse tempo a democracia direta é caracterizada pelo povo reunido territorialmente.

Com o advento do Estado Moderno, segundo Bernard Manin, o sistema representativo sofreu duas grandes metamorfoses desde a segunda metade do século XIX: a *democracia dos notáveis*, que se transforma em *democracia de partidos* e esta em *democracia de auditório*. Para realizar tais assertivas, Manin reconhece 4 constantes nos três momentos elencados, sendo elas:

- i) a seleção por meio de eleições, que são dotadas de regularidade;
- ii) a autonomia relativa dos eleitos;
- iii) o debate prévio à tomada de decisão;
- iv) a vigência do direito à livre manifestação dos representados;

No primeiro momento, o sistema representativo consolidou-se no Reino Unido e foi possível graças a duas condições institucionais que formataram a primeira idealidade democrática: o voto censitário, restrito aos proprietários de terra e detentores de renda e o voto distrital uninominal como regra eleitoral. O número de eleitores era pequeno e concentrado por representação territorial, compreendendo o agrupamento em partidos políticos internamente ao parlamento. A escolha por parte dos eleitores tinha como critério a confiança pessoal, fortificando a rede de relações locais e o político por excelência era o líder local, o notável.

Sua autonomia era parcial e o espaço para a livre discussão era o próprio parlamento, no qual a mudança de posição era possível, manifestada no voto de consciência dos eleitos em defesa apaixonada, elevando-se acima até mesmo dos compromissos partidários, o que, com efeito, trazia um conflito entre opinião pública e parlamento.

⁵⁵ “Na democracia ateniense, as decisões deixaram de pertencer a um determinado grupo, passando às mãos de todos os cidadãos reunidos em assembléia. Da soberania do povo e da lei decorreu a igualdade enquanto isonomia (igualdade perante a lei) e enquanto *isegoria* (igualdade no direito de palavra)” [grifo] NOVAES, Roberto Vasconcelos. *O Surgimento Histórico da Ética*. p. 30. Disponível em: <<https://www.robertonovaes.com.br/index.php/2023/03/31/calendario-de-aulas-2022-01-historia-do-estado-e-da-cidadania-2/>>. Acesso em abril de 2025.

No segundo momento um novo eleitorado se forma. Com a progressiva ampliação do direito ao voto - o sufrágio universal masculino e posteriormente feminino - finda-se a era dos notáveis e uma nova organização é configurada: os partidos políticos. Estes logo tornaram-se partidos de massa, definidos ideologicamente com base nas divisões de classes presentes na sociedade, resultando na expressão de lealdade dos eleitores. A sistemática adotada foi o voto proporcional e a figura central deixa de ser o político e passa a ser o militante, o agitador e o burocrata do partido.

A autonomia deixa de ser parcial e passa a ser a liberdade de definição do que é prioritário na plataforma apresentada aos eleitores. Consequentemente, a opinião pública começou a coincidir com a opinião partidária, pois a imprensa passou a ser os “jornais partidários”. Nesse novo contexto há um deslocamento do debate público, retirado do parlamento e levado ao interior de cada partido e suas correlações organizacionais, como sindicatos e setores empresariais.

O terceiro e último momento, é resultado da ampliação não de eleitores, mas dos meios comunicacionais a partir das últimas décadas do século XX, por meio do rádio, da televisão e intensamente pela internet, reestabelecendo um contato “direto” entre o representante e o representado. Perde-se a mediação da relação que era realizada pelos partidos, revelando-se uma nova crise sistemática: inicia-se a democracia de audiência⁵⁶.

Nela, há uma retomada da confiança pessoal na figura política e o “eleitor flutuante”⁵⁷ passa a ter o voto definido com base na nova figura central do processo de eleição: o perito de mídia em todas as suas variações, como o marqueteiro, o especialista em pesquisas de opinião e, sem dúvidas, o candidato com talento midiático⁵⁸.

A liberdade do representante nesta etapa é manifestada na indeterminação das propostas de campanha, pois as imagens tendem a definir o resultado⁵⁹, que anteriormente tinham

⁵⁶ “En la democracia de audiencia [...] el candidato toma la iniciativa de proponer una línea de división o bien durante la campaña o —con menor riesgo— guiándose por los sondeos de opinión. La audiencia responde después a la línea de división propuesta y, finalmente, el político corrige o mantiene la propuesta inicial dependiendo de la respuesta del público.” MANIN, Bernard. *Los Principios del Gobierno Representativo*, p. 227.

⁵⁷ Eleitor flutuante é o eleitor público-alvo dos candidatos e correlatos que buscam a legitimação por meio da audiência.

⁵⁸ MANIN, *op. cit.*, p. 229.

⁵⁹ E o problema principal é que a imagem muitas vezes é apenas um fragmento muito pequeno daquilo que é montado em tela, ainda mais quando há todo um contexto de chegada paradigmática no encontro de horizontes interpretativos que, na maioria das vezes, como marco pontual, precisa-se levar em consideração o processo de adaptação - redes de internet e de interconexão social - bem como sua real finalidade. Pede-se licença à Prof. Dr^a. Mônica Sette Lopes para citar um pequeno trecho da parte “A fotografia e a falseação”: “A fotografia não permite acesso total à cena, como se a descrevesse pela imagem com limites absolutos. Não só ela é passível de interpretação, como nem sempre ela revela o contexto.” LOPES, Mônica Sette. *Direito e comunicação: uma perspectiva caleidoscópica*. São Paulo: Editora Dialética, 2023, p. 268.

centralidade nas apresentações dos objetivos políticos. A autonomia passa a ser da imprensa, que agora começa a se ver separada dos partidos e que não está isenta de distorções.

No Brasil, nesta nova fase, as pesquisas de opinião não só ganharam relevância, o espaço de debate foi deslocado mais uma vez⁶⁰: foca-se agora nas negociações entre grupos de interesse e o governo, mas principalmente nas fissuras e deficiências sociais, em uma eterna disputa pela sensibilização do eleitor, submerso à realidade, afim de que ele corresponda reativamente a variáveis diversas; um verdadeiro flagrante do sequestro da política pelo entretenimento, que, por exemplo, se escondeu sob perfis falsos, desconhecidos⁶¹, para atacar instituições legítimas de salvaguarda da liberdade, como ocorreu no ano de 2018, período de eleições presidenciais:

“Um exemplo talvez possa ser interessante, a esta altura, em torno da performance pela fotografia.

No segundo semestre de 2018, próximo do período eleitoral, de repente, o celular começou a *apitar* com perguntas. *A Faculdade está mesmo assim? Como pode isso?*

As mensagens mais irritantes eram aquelas que vinham com fotos da Academia das Agulhas Negras comparando os dois espaços e seus alunos. No texto, aparentemente disparado por robôs, havia uma frase de efeito: *Isso é a Faculdade de Direito da UFMG*.

Não era mentira que as paredes estivessem pichadas. Não era mentira que a visão da faculdade fosse exatamente aquela. Mas era preciso que houvesse um relato, uma história com contextos que envolviam um período em que a entrada sem controle levava a sérias dificuldades de preservação da afetação pública de uso do espaço. Ainda que a solução envolvesse apenas tinta, nas relações internas havia complexidades que demandaram tempo e argumentação serena. Limpar as paredes era coisa simples, mas havia sentimentos e reações envolvidas.

[...]

A desvinculação de um relato que trate da historicidade que segue a própria instituição fez com que a difusão das fotos as transformasse em fotos-choque. Não pela estética, mas pela imposição de um enredo sem espaço para investigação e conhecimento. Em relação a elas, nada pode ser dito além da reflexão que já vem feita na síntese condensada e visando a um certo fim. Mesmo que elas contenham uma *interrogação violenta*, interessa apenas suscitar o horror: [...].

As fotografias do prédio da Faculdade de Direito da UFMG foram disseminadas nas redes sociais para construir o escândalo. Os acontecimentos que circundam as histórias para composição das marcas no espaço ficaram de fora. Não interessavam. Não interessam. Não há, porém, um registro unívoco, porque a carga emotiva que deriva delas vai depender da sensibilidade de quem as viu ou vê.”⁶²

⁶⁰ “Agora, sob a vigência da *instância da imagem ao vivo*, com o centro da esfera pública ocupado pelas categorias vindas da ficção e de outros domínios, a esfera pública se submete à irresistível *tiranía das imagens*. Os ideólogos perderam seus empregos para os marqueteiros eleitorais, que se esbaldam com seus truques de vídeo, enquanto os *philosophes* deram lugar aos palestrantes motivacionais, que provocam frenesim em plateias capazes de lotar estádios de futebol – usando a palavra (além de recursos audiovisuais) não como argumento racional crítico, mas como *dispositivo emocional* [...]” [grifos nossos] BUCCI, Eugênio. *A Superindústria do Imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 67.

⁶¹ E cabe ressaltar o que o artigo 5º, inciso IV, da Constituição Federal, reconhece a livre manifestação do pensamento, mas veda o anonimato.

⁶² Trecho a respeito das fotografias do prédio da Faculdade de Direito distribuídas pela internet, no ano de 2018, com o intuito de evocar o horror, esvaziado de contextualização. [grifos da autora]. LOPES, *Direito e comunicação...* p. 269-270-271.

Esse período de ataque às instituições certamente revela não só o apelo midiático constante ao fortalecimento de uma não-narrativa, porque *a-histórica*, como demonstra o evidente sintoma das novas “guerras culturais”, onde:

“Nesta nova ordem, assistimos à substituição dos arsenais nucleares e bélicos pela ‘soberania do virtual’, no qual o sistema de comunicação universalizado passa a manipular fatos e a cultivar a pretensão totalitária da edição do real.

[...]

A democracia passa a ter como sinônimo a liberdade de opinião e expressão e esta última é reduzida à liberdade de imprensa; a opinião pública passa a ser substituída pela opinião publicada. As guerras passam a ser guerras editadas e suas imagens, uma vez editadas, são transformadas em verdadeiros jogos de *videogame* em que a tragédia da destruição, da mortandade e dos massacres, sobretudo de civis, passam a ser tratados apenas como efeitos colaterais”⁶³

Dentro do arranjo institucional brasileiro, como já demonstrado, o presidente tornou-se a figura central por sua relação com o eleitorado de modo direto e majoritário, bem como pelo acúmulo de funções representativas: o representante da chefia de governo, que se volta aos acordos de regência interna; e o representante da chefia de Estado que, conjuntamente às áreas diplomáticas, volta-se aos acordos e aspectos externos, geopolíticos, de representação da unidade simbólica. Esse amálgama funcional resulta na difícil distinção, por parte do eleitor, das *ações de governo* e do *sentido de Estado*, especialmente em momentos de ondas autoritárias – o que certamente impacta na coesão social diante do desenvolvimento de um mundo cada vez mais complexo, que, aparentemente, necessitará de uma reconfiguração futura⁶⁴ - principalmente em momentos de recontextualização e adaptação às transformações tecnológicas presentes - sendo o primeiro marcado pela lógica de atos executáveis em tempo cronológico, determinado pelo mandato, voltado ao equilíbrio econômico-administrativo propriamente dito e o segundo pela manutenção da representação da unidade nacional em perene construção civilizacional, sustentada atualmente pelas diversas instituições públicas⁶⁵,

⁶³ Ainda sobre as novas guerras culturais na “soberania” do mundo virtual: “A neurolinguística entra em campo a serviço de novas expressões nas quais as palavras e as coisas mudam de significado ao sabor da conveniência estratégica. Assim, ressuscitada a Dialética de Xenofonte, segundo a qual Ciro, o persa, vencia antes de atacar, a guerra psicológica é agora compreendida pela **conquista de corações e mentes no plano da cultura e do simbólico**.” [grifo] CARDOSO, Paulo Roberto. *Dialética Cultural*... p. 156 a 159.

⁶⁴ “O Chefe de Estado, no parlamentarismo, não se confunde com o Chefe de Governo. Àquele incumbe funções representativas a simbolizar a unidade do Estado.” JÚNIOR, Humberto Theodoro. *O Parlamentarismo no Brasil*. Artigo in Revista da Faculdade de Direito da UFMG. Disponível em: <https://www.direito.ufmg.br/revista/index.php/revista/article/view/984>. Acesso em janeiro de 2025. :|| à nota 35.

⁶⁵ A respeito da finalidade pátria, vínculo superior de encontro em igualdade essencial de sujeitos e Vontades, dentro do pensamento de Maquiavel, pede-se licença ao prof. Dr. Hugo Rezende Henriques: “Ora, se o que está em jogo é a defesa da Pátria, tem-se claro no pensamento de Maquiavel que sua guarda é responsabilidade de todos os cidadãos; e se as instituições devem ser correspondentes à cultura do povo, nada impediria conjecturar que, a despeito da ausência de exemplos históricos que embasassem a ideia à sua época, e de uma certa aversão do florentino a ideias sem lastro forte, se possa imaginar um desenho institucional em que cada uma dessas Vontades determinadas que contribuem na dialética essencial do Estado devam ter mecanismos próprios de assegurar a

que no tempo imediato à finalidade deste trabalho é revelada segundo à ordenação ideal da razão, em suas referenciais constelações axiológicas⁶⁶: política grega, racionalidade romana, eticidade cristã, secularização renascentista, soberania constitucional moderna e territorialidade e nacionalidade contemporânea:

“O Direito é a expressão máxima da cultura. Aquilo que há de mais importante em uma determinada cultura é consagrado nas suas leis: o Direito constitui-se em *máximum* ético, como ensina Joaquim Carlos Salgado. O [...] Direito é fruto da [...] religião, é fruto dos nossos valores, é fruto da nossa cultura, é fruto das nossas tradições, e é todo esse universo cultural que faz com que o [...] Direito afirme: todas as pessoas tem direitos fundamentais. *Podemos divergir quanto a uns ou outros direitos fundamentais, mas todas as pessoas devem ter direito a direitos fundamentais*. Outros povos não têm a mesma ideia. Então, para onde vamos? *Quo vadis, humanitas?* Esse é o problema, e um grande problema em aberto, à procura de vias para compreender o humano como um todo e o jurídico como expressão máxima da cultura.”⁶⁷

Vontade Nacional contra as outras particularidades – *inclusive porque o respeito às instituições é parte essencial do ‘amor à pátria’.*” [grifo] HENRIQUES, Hugo Rezende. *Fenomenologia do Poder: O Estado de Direito e seu compromisso com o Poder como Liberdade*. (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016, p.125. “*As declarações mais polêmicas em quatro anos de Bolsonaro*”. Jornal O Globo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VIhIXRC9wQs>>. Acesso em abril de 2025.

⁶⁶ “A ordenação, portanto, é uma condição transcendental da sociedade humana, porque a sociedade humana é composta de seres racionais que agem segundo a razão, e a razão é ordenadora na sua própria essência, pois o homem só sobrevive como tal, como racional, na sociedade [...]. Desse modo, o conceito de ordem não é na sociedade humana a da determinação empírica, mas a da ordenação ideal, portanto, da razão, que por isso mesmo faz com que essa ordem seja sempre uma totalidade processual, dinâmica, segundo um projeto historicamente testado e realizado.” SALGADO, *A ideia de justiça no mundo contemporâneo...* p. 29.

⁶⁷ [grifos nossos] HORTA, *História do Estado de Direito...* p. 249-250.

II – Estética

Originada do termo “*Aisthesis*”, o termo *Estética* foi cunhado pelo filósofo Baumgarten em 1735. A palavra remete ao que é sensível, à sensibilidade, à faculdade de sentir, apreensão a partir dos sentidos. Logo, uma compreensão próxima às questões da percepção sensível e da sensibilidade.

A perfeição do conhecimento sensitivo é o fim visado pela Estética e para Baumgarten esse conhecimento é o complexo de representações que se localizam abaixo da distinção. Além disso, a extensão do termo abrange, imediatamente, também o campo da partilha social e política do sensível, ou ainda, o campo da moral. Com ele, a estética se verá aproximada da questão da arte, ainda que associada ao problema geral do conhecimento: *o que a arte nos leva a conhecer?*

Qual o sentido da arte? Produzir o belo? Imitar a natureza? Expressar sentimentos? Criar o radicalmente novo? Expressar a singularidade de uma cultura ou de uma subjetividade?

A arte, expressão síntese do grego (*téchne*): aquilo que é ordenado e submetido a regras, como ofício, meio para se atingir um fim; e do latim (*ars*): instituir o novo a partir da recomposição do existente (*advento*); pode ser entendida como uma habilidade de atingir adequadamente um fim pré-estabelecido, através da recomposição do já dado – uma expressão desse conjunto distinto de sentidos, que envolvem o belo, a expressão, a sensibilidade.

A ideia de que a arte é um meio para atingir um fim, ou seja, o sentido arcaico da arte, ainda é relevante porque, de fato, quem é artista é alguém capaz de habilmente criar algo novo a partir do já existente, cujo resultado, a obra, é a concreção da ideia na mente de quem cria.

Entre os gregos, a noção de estética se vê diretamente ligada à ideia de poética: a arte enquanto fabricação de coisas e gestos por seres humanos, na intenção de imitação da natureza. Portanto, muito mais próxima do domínio das instruções técnicas do que o da reflexão sobre a arte.

Platão (482-347 a.C.): “A Beleza é o brilho ou esplendor da Verdade”

O Naturalismo da arte grega - atitude que seguirá do período clássico até o séc. XIX - e a doutrina platônica do Belo, demonstram que na arte a técnica deve ser utilizada para fazer a obra parecer o que não é, ou seja, a representação deve imitar a realidade. Com isso, estamos às portas do problema grego: a questão da relação entre o mundo das formas e o mundo das aparências e a questão da imitação: *mimesis*⁶⁸.

⁶⁸ A arte deve imitar a realidade?

A arte grega era fundamentalmente vinculada à experiência cotidiana: ela retratava de modo idealizado, ou seja, tinha por objeto um ideal, mas estava integrada às necessidades humanas cotidianas: a criação não tinha qualquer traço de autonomia, ao contrário, o criador era entendido como trabalhador braçal, um artífice. Tal integração ao cotidiano, ou seja, uma arte que é pensada primariamente a partir de seu uso, leva a uma divisão entre os ofícios manuais servis e ofícios intelectuais (do homem livre). Artes servis vs. artes liberais.

Ao lado da condição integrada ao cotidiano da arte grega e sua atitude naturalista, o outro componente que conduz à concepção platônica de arte é a sua teoria das ideias ou das formas. Platão pensa a beleza a partir da realização de uma ideia ou do uso perfeito da técnica; assim, falar do belo remete à teoria das formas.

A palavra ideia remete ao termo grego “*eidos*”, que pode ser traduzido por forma ou intuição intelectual em oposição à intuição sensível. Por isso que a arte no legado platônico tem função pedagógica de educação dos sentidos para a harmonia, o equilíbrio, a clareza. Isso se faz à medida que os belos objetos remetem a algo além deles, a saber: a bela forma e as ideias.

Em posições aparentemente contraditórias, Platão entenderá que a arte é benéfica, por não se limitar ao sensível, mas também pode ser nociva, caso sua ênfase seja dada unicamente ao seu aspecto corpóreo, por isso, a música ganha destaque no desenvolver educacional, por servir de *veículo ao decoro*. Pede-se licença à prof^a. Dr^a. Mônica Sette Lopes:

“A força educativa da música tem sua formulação mais apurada em *Platão* (482-347 a.C.). Para ele, a arte era a *imitação da imitação*: imitava a realidade que era mera imitação da ideia, que seria o conhecimento verdadeiro. A música, porém, ganhou uma feição especial n^a *A República*, obra composta para descobrir ‘a maneira como justiça e injustiça se originam na cidade’. Ela era fator essencial para a educação dos homens e de seus espíritos, para que pudessem cumprir seu papel nos limites de suas aptidões e das necessidades da Cidade.

[...]

A música *certa* serviria para moldar a alma dos homens de forma a que exercessem na Cidade aquilo para que seus espíritos fossem talhados, inserindo-se no ponto de equilíbrio conformador do justo. A música *errada* contribuiria para desestabilizar as relações e, portanto, para definir o injusto.”⁶⁹

Esse caráter pedagógico advém do fato de que a arte se reveste de conotações morais⁷⁰: cada arte e cada artista, ao imitar, sensível e intelectualmente, gera um efeito estético em que flui e, portanto, se compromete como uma posição boa ou má⁷¹. Platão defenderá ainda que o belo está relacionado à simplicidade da alma e que a harmonia a ser buscada deve refletir a harmonia interior. Mas é preciso distinguir:

⁶⁹ LOPES, *Uma metáfora: música & direito...* pág. 31.

⁷⁰ PLATÃO, *A República*. In: *O Belo autônomo...* p. 25-26.

⁷¹ Exceto no caso da narração combinada.

- a) A arte que vai além do mundo sensível e que dá a ver a beleza intelectual, produto do poeta, cujo valor está ligado à capacidade de arrebatar espectadores, levando à reflexão, voltado ao mundo das ideias (*mimesis inteligível*).
- b) A arte que é cópia do mundo natural (artefato), que é cópia sensível, produto do artífice, cujo valor está ligado à utilidade (*mimesis sensível*).

A distinção, por sua vez, implica em um estatuto específico para as artes poéticas frente às artes técnicas, pois em Platão essa distinção não é tão clara, mas será importante. Logo, há um legado produtivo: o princípio do arrebatamento e a função pedagógica; e um legado problemático a ser resolvido por Aristóteles: *como é possível imitar uma ideia?*

Aristóteles (384-322 a.C.): “Beleza é aquele bem que é apazível somente porque é bem”

Aristóteles se dedica a pensar a imitação a partir da identificação de bons e maus modelos. Sua solução é valorizar a virtude do equilíbrio, ou termo-médio, que no seu entender é exatamente o que é visado em cada caso bem-sucedido e a cartase será exatamente a guia de avaliação da questão estética: ao promover o expurgo das emoções, afetos, sentimentos extremos, ela gera a virtude do equilíbrio, necessária à conduta humana.

Assim, a função da arte de “guia das almas”, iniciada em Platão, é fortalecida a partir da Poética. Se em Platão a arte tem por fim o amor ao belo⁷², em Aristóteles a ênfase no aspecto pedagógico acaba mudando os termos do problema legado por Platão: a arte se reveste de conotações morais⁷³.

A arte é essencialmente bela na medida em que a obra realiza belamente a imitação. Aristóteles realiza assim uma reversão e um amálgama da reflexão arcaica sobre a arte e a posição platônica. Por um lado, a arte é uma técnica e por outro é também especulação e “guia das almas”. Essa dupla condição leva-o a buscar compreender o aspecto pedagógico e sua função moral a partir de suas características formais e técnicas⁷⁴, não a partir de seu conteúdo.

⁷² PLATÃO. *A República*. In: *O Belo autônomo...* p. 28.

⁷³ ARISTÓTELES. *Poética*. In: *O Belo autônomo...* p. 38.

⁷⁴ “Aristóteles observa que as pessoas reagem de maneiras diferentes e têm sentimentos variados em relação a cada tipo de melodia. [...] O mesmo acontece com os ritmos: uns têm um caráter mais repousante e outros causam grande emoção; [...]. Depois de fazer essas considerações, Aristóteles afirma que a música tem, sim, o poder de influenciar o caráter de uma alma. E, se, ela tem esse poder, deve ocupar um lugar importante na educação dos jovens. Isso porque parece haver, na harmonia e no ritmo, uma afinidade com o homem – por isso, muitos filósofos dizem que a própria alma é uma harmonia.” JÚNIOR, Roosevelt Araújo da Rocha. *Música e Filosofia em Platão e Aristóteles*. In: *Discurso*. nº 37. São Paulo: Revista do Departamento de Filosofia da USP, 2007, p. 47.

Dessa maneira, ao invés de pensar acerca do modelo a ser seguido, Aristóteles coloca ênfase no modo de representação da arte, ou ainda, ao invés de pensar o modelo segundo um conteúdo, pensa-o segundo a forma. Logo, a arte é determinada pelo que é representado:

- a) quanto ao meio: a imitação tem em seu primeiro plano um veículo no qual a arte se expressa, como palavras, com inserções em pedra, com a tinta no papel, com os sons; e nesse caso Platão teria razão: quanto mais espiritual, mais valorizada será a arte.
- b) quanto ao modelo: ao contrário de Platão, Aristóteles entende que tanto podem ser imitados os modelos moralmente bons como os moralmente disformes, feios, ridículos, maus. Isso porque no primeiro caso o espectador apreende o que é nobre e exemplar no modelo – lembrando que aquelas ações fogem dos extremos e tendem ao meio-termo em relação a esses – enquanto no segundo caso ele sente repulsa e aprende a evitar as ações realizadas.

A virtude apreendida é a do equilíbrio dos contrários, virtude que pode tanto ser exposta positivamente por modelos moralmente bons, como negativamente por maus modelos. A *Tragédia* seria, justamente a arte que melhor realiza o primeiro, por seu “caráter elevado”, a *cartase* explícita: uma tragédia bem realizada teria a capacidade de expurgar os sentimentos e afetos mais fortes por comiseração e temor, gerando a virtude do equilíbrio que é, moralmente, a característica mais necessária à espécie humana.

E para realizar a *cartase*, é preciso que a arte não seja nem completamente real, nem completamente irreal; *verossímil*: de um lado deve parecer real, mas não deve se confundir com ele; de outro, não pode ser só fantasia, tem que remeter à realidade. É possível à arte envolver de modo equilibrado a audiência, gerando o equilíbrio que a arte imita e a vida exige. Ela tem, portanto, uma característica sensível, *mimesis* sensível, mas também uma característica intelectual, *mimesis* inteligível, fornecendo modelos a serem seguidos ou evitados intelectualmente, algo que só é possível por ser uma mistura entre o real e o irreal. A arte permite tanto o reconhecimento como o distanciamento – condição para a *cartase*⁷⁵.

⁷⁵ “Em *Aristóteles*, o belo anda de braços com a razão humana, o que permite ao homem estruturar o mundo com base em princípios de *ordem* e *grandeza*, de *simetria* e de *unidade*.” FABRIZ, Daury Cesar. *A estética do direito*. Belo Horizonte: Del Rey, 1999, p. 66.

Plotino (205-270 a.C.): “Beleza é uma luz que dança sobre a harmonia”

Plotino é a figura-chave para compreender o período medieval no que se refere à reflexão sobre a arte e a estética. Ele mesmo se entende como platônico, dado que aceita a distinção entre o mundo sensível e o mundo inteligível; ao mesmo passo em que não dirá que arte imita o sensível, mas que desvenda a essência do humano, como o pensamento aristotélico.

Logo, uma arte bem realizada – a perfeita adequação entre forma e conteúdo – dá um passo para além do sensível ao mesmo tempo que tem um efeito sobre nós. Plotino chamará de “esplendor” esse efeito da beleza: o divino deixa-se ver sensivelmente no belo. Ou seja, de um lado Plotino remete a Platão: no delírio dos poetas e no entusiasmo de espectadores, somos arrebatados e assim vemos o mundo das ideias. De outro lado, porém, a arte não é somente essa ponte para a reflexão, mas é ela mesma já uma reflexão⁷⁶, o que remete a Aristóteles: na forma perfeita há a adequação entre a ideia e o conteúdo; a forma informa a matéria⁷⁷.

A partir de Plotino se estrutura então uma tradição de refletir sobre a arte, para a qual ela não é mero depósito da beleza, mas uma *condição para a contemplação*. Com isso, se generaliza a ideia de que a arte deve cumprir uma função didática, cada vez mais estritamente religiosa, na medida em que, sendo não apenas um veículo para a contemplação, mas seu suporte material à face visível do divino⁷⁸.

São esses os traços herdados, nessa combinação de uma teoria platônica e traços da concepção aristotélica, pelos pensadores da patrística, especialmente Santo Agostinho (354-

⁷⁶ :|| à nota 42.

⁷⁷ PLOTINO, *Sobre o belo* (Enéada I, 6). In: *O Belo autônomo...* p. 51.

⁷⁸ “Para ele [Plotino], a alegria que a alma sente diante de uma obra bela origina-se do fato de que, diante dela, nós sentimos que estamos diante da chispa de outra alma humana; o artista colocou em sua obra uma fagulha, um brilho de sua alma, e a nossa, ao captá-la, se alegra, porque aquele encontro é, de fato, um *reencontro*” [grifo] SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023, p. 64-65.

430)⁷⁹ e São Tomás de Aquino (1225-1274)⁸⁰, que foi essencial ao período de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna:

“Na última etapa da Idade Média, instalou-se um processo de recrudescimento do comércio, floresceram as cidades, construíram-se as catedrais góticas, respirou-se vida nova nas universidades, traduziram-se Aristóteles e os escritos recolhidos pelos árabes para o latim e elaborou-se a síntese filosófica com *São Tomás de Aquino* (1226-1274), que, como grande nome da Escolástica, reordenou as cores do pensamento humano que estava, até então, dominado pela patrística agostiniana.

A vontade de Deus somou-se à razão e a evolução das escolas foi fator relevante nesta dinâmica. Os métodos da escolástica desenvolveram-se a partir do incentivo da retórica. A música tinha, portanto, um papel efetivo ligado à composição da lógica do pensamento, da harmonização, do entendimento.

A especialização das escolas, segundo áreas de conhecimento ou modos de desenvolvê-lo, ocorreu gradualmente, mas sempre afinada com os ritos próprios do pensamento escolástico em sua minudente organização. A música integrava o processo, porque incitava ao raciocínio lógico pelas regras de correspondência das teorias harmônicas.”⁸¹

Já o Renascimento marcará uma cada vez maior capacidade de intervenção e transformação da natureza. As tradições que assumem a herança aristotélica, cujo pensamento tomista é o mais significativo, não apresentam as características doutrinárias do período anterior: torna-se um campo de controvérsias.

Por outro lado, há ainda uma distinção cada vez mais clara dos domínios do bom, do belo e do verdadeiro, ou seja, da moral, da estética e do conhecimento. E é exatamente dessa condição, uma condição crítica, que provém todas as estéticas posteriores ao século XVII: como

⁷⁹ “X. *Sobre o papel que exerce a razão no estudo da música* [...] ‘Restringindo-me àquilo que é o tema desta obra, digo que foi a razão que observou em primeiro lugar em que consistia uma bela modulação, reconhecendo que isso dependia de um movimento livre, sem outro fim senão a própria beleza. A seguir, ela notou haver nos movimentos dos corpos uma diferença percebida ora por intervalos de tempos mais ou menos longos, ora pelas batidas de tempos mais ou menos lentas. Uma vez estabelecida essa distinção, essa mesma razão descobriu o segredo de transformar em números de diversas espécies a duração do tempo, dividindo-a por intervalos proporcionados e em conformidade com as necessidades do ouvido humano; foi também ela que percorreu a série de números gradualmente até à cadência própria ao verso. Ela então meditou sobre o papel que a alma exerce para medir, produzir, sentir e conservar esses números – alma da qual a razão é a parte mestra; distinguiu os movimentos provenientes da alma e aqueles que se originam nos sentidos; reconheceu que não poderia ela própria perceber esses tipos de movimentos, discerni-los, contá-los corretamente, sem possuir em si esses ritmos. Então, pronunciando a sentença como um juiz, antepôs esses últimos movimentos àqueles primeiros por serem de natureza inferior aos demais. Reduzida à emoção deliciosa que lhe é própria, a razão, ao apreciar a sucessão dos tempos e modificar esses movimentos por sua influência soberana, coloca a questão: que é isso que nos encanta na harmonia sensível?’” AGOSTINHO, Santo. *Sobre a música*. 1ª ed. Trad. Felipe Lesage. Campinas: Ecclesiae, 2019, p. 219-220.

⁸⁰ “‘Como, por sua providência, Deus governa o mundo’ [...]. O mesmo ocorre numa arte, da qual o objeto é um fim qualquer: ele preside e impõe suas leis a todos os meios próprios a esse fim. Assim, o civil comanda o militar, o militar, a montaria, e a navegação, o arsenal. Já que todos os seres são orientados à bondade divina como a seu fim, é necessário que Deus, no qual se encontra principalmente essa bondade como substancialmente possuída, aderida e amada por ele, tem o governo do mundo inteiro.” AQUINO, Tomás de. *Contra os gentios*. In: *O Belo autônomo...* p. 63.

⁸¹ LOPES, Mônica Sette. *Uma metáfora: música & direito...* pág. 51.

o belo se situa em relação ao bom e ao verdadeiro? Ou ainda, como o belo se põe em relação à razão e à sensibilidade?

De fato, as universidades, agora em expansão, tomam como manual formativo muitos textos do *corpus Aristotelicum*, como a Lógica, a Filosofia da natureza, a Metafísica, a Ética e a Estética e o advento da imprensa, que expandiu o *corpus* para os setores leigos, consolidou uma tradição de comentários, em um modelo educacional fundamentado na filosofia após o impacto da recepção da tradição grega. A fase do Iluminismo então consolida-se pela noção de crítica, identificando o modo como as coisas se constituem e o lugar de cada qual. E as consequências não previstas da Teoria Heliocêntrica de Copérnico e tematizadas a partir de Galileu marcam a passagem do mundo fechado para o universo infinito: ocorre a secularização da ciência e o mundo não é mais sagrado. Portanto, este mesmo mundo pode ser objeto do conhecimento e da arte na partilha da esfera de valores que, então, podem ser transformados, o que leva ao desenvolvimento da crítica à autoridade dos dogmas - religiosos, científicos, eróticos, morais e jurídicos - e ao esfacelamento do sentido da vida humana, abrindo a crise do sentido humano.

Todo esse processo é capturado de modo muito precário na fórmula: separação entre razão e fé. Logo, da desintegração da ordem cósmica pressuposta pela interpretação canônica das escrituras e da quebra da ideia unitária de natureza nasce uma inquietação que tanto caracteriza o renascimento como também o maneirismo: afirmação da angústia existencial como condição do humano. E nas artes:

“Esta é a etapa em que nasce a ópera e uma nova fase de restauração do direito romano por Humanistas e pelo *usus modernus pandectorum*.

Em ambos os casos, estava-se às voltas com uma nova maneira de pôr a palavra a serviço da expansão das idéias e da narrativa das vicissitudes da humanidade.

A música de 1600 a 1750 constituiu a ‘narrativa da interação e evolução’ de dois princípios: ‘a monodia dramática que veio dar na ópera’ e a elaboração de obras extensas, por contraste, que desaguaram no concerto”⁸²

A *ópera* nasce em Florença no XVI e seu instrumental deveria intensificar as palavras cantadas, que carregam a missão de representar os sentimentos humanos. A partir de então o problema passa a ser a formação do bom gosto e os cânones de apreciação da arte.

As primeiras respostas nascem no âmbito das chamadas estéticas normativas ou acadêmicas, as quais partem da pressuposição que sua tarefa é de estabelecer a natureza das ordens: teoria das proporções, teoria da harmonia, teoria da totalidade/completude. Todas essas tendências entendiam a arte como a aplicação da razão à sensibilidade, ou seja, compreendem

⁸² LOPES, *Uma metáfora: música & direito...* pág. 63.

a arte a partir de seu legado como imitação da natureza daquilo que ela tem de ideal, mantendo-se no lastro da estética clássica: o neoclassicismo sóbrio e o barroco exagerado – retórica.

Essa condição ambígua da arte – a de ser livre para se determinar, mas ainda tomar como referência a estética clássica – só se tornará outra a partir do século XVIII, em particular à medida que o valor intrínseco da arte passa a ser pensado em termos de sua autonomia.

Ainda no século XVIII, que estabelecia a verdade da arte como relativa à correta escolha das ordens, dado que essa escolha geraria a composição correta da arte - o que ocorrerá a partir de Kant, já no final do século - será o esforço de fundamentar a arte em si mesma, ou seja, descrever a sensibilidade em termos racionais, mas não em vista de criar um cânone ou um tratado sobre a bela arte.

O que o século introduz então é a reflexão sobre as condições da sensibilidade e da arte. Ou ainda, desfeita a conjunção entre estética, moral e conhecimento, há então a tentativa de procurar a própria medida para o belo e para o juízo de gosto: o belo não remete diretamente a nada que não a si mesmo; o juízo de gosto não se confunde com o juízo moral ou o juízo de conhecimento.

É neste momento que o termo *estética* é utilizado por Baumgarten: o campo que envolve a sensibilidade e a experiência com a arte⁸³:

“A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo.”⁸⁴

A ideia fundamental de Baumgarten é que a beleza e seu reflexo na arte representam uma espécie de conhecimento que parte não do âmbito da razão, mas dos sentidos e da imaginação. Somente a partir daí será possível, por Kant, dar à estética a condição de autonomia definitiva no que concerne à arte.

⁸³ Para Baumgarten, a estética que fundamenta a arte e a beleza, é uma ordem de conhecimento com pretensão à universalidade em relação a sensibilidade.

⁸⁴ BAUMGARTEN, A. G. *A Estética*. In: DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3ª ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2017, p. 70.

2.1. A estética em Kant

Kant (1724-1804): “Belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária”

Kant, a partir da *Crítica da Faculdade do Juízo*, buscará descrever a sensibilidade enquanto campo: o juízo de belo é universal? É possível fundamentar o juízo acerca do belo? Ou ainda, é possível dizer que o juízo de belo tem um componente universal?

A resposta de Kant ao problema parte de uma consideração do que está implicado pela autonomia da estética: a distinção entre sensibilidade e entendimento. Para ele, ambas são fontes do conhecimento, mas segundo características muito específicas:

- a) Sensibilidade: a intuição dos objetos, segundo os sentidos e a representação desses objetos no espaço e no tempo;
- b) Entendimento: síntese das intuições em conceitos;
- c) Imaginação: operação entre sensibilidade e entendimento;

Só há conhecimento quando há adequação entre essas duas condições: intuições e conceitos. Ou seja, o conhecimento é um produto, em certo sentido, de nós mesmos, de nossas faculdades racionais, na medida em que se elaboram as intuições a partir de dados da experiência sensível e as sintetiza em conceitos. Dessa condição deriva o resultado fundamental da filosofia kantiana: não se conhece as coisas em si mesmas, mas apenas como *fenômenos*, as coisas condicionadas pela sensibilidade e pelo entendimento, as coisas como elas aparecem para nós. Kant, então, apresentará três diferentes juízos: o de conhecimento, o juízo moral e o juízo estético.

Os juízos de conhecimento são lógicos e devem ser fundamentados em conceito – que levado à verdade tem como quadro de referência a expressão física de fundo, a sua condição no espaço e no tempo - pois está ligado à realidade do objeto, ou seja, conduz a um entendimento sobre as propriedades objetivas do e no objeto; sendo assim, um juízo lógico⁸⁵.

Os juízos morais, referentes ao dever-ser, estão relacionados ao fim ou fins que o ser humano estabelece livremente como guia universal para a sua ação: chegar a uma pretensão universal⁸⁶. Em certo sentido, o juízo moral “imita” a causalidade que o entendimento impõe aos fenômenos para compreendê-los. O bem moral, por consequência, envolve um tipo de juízo universalizável.

⁸⁵ O juízo lógico está ligado à veracidade do enunciado que pode não envolver evidências ($2+2=4$) ou envolvê-la de fato como “este texto foi redigido integralmente por um ser humano”.

⁸⁶ O imperativo categórico.

Já os *juízos estéticos* não dependem nem da fundamentação em conceitos, como juízos do conhecimento, nem da existência dos objetos e, menos ainda, do seu valor para a conduta, como juízos morais: os juízos estéticos são oriundos do sentimento, no estímulo da reflexão e/ou na sensação, estímulo físico, que atua como intermediário entre entendimento e razão teórica, isto é, o juízo estético é subjetivo e diz respeito ao sujeito e seus sentimentos no livre-jogo entre razão e imaginação, não têm outro fundamento que não a satisfação, **vivificação**, que se tem em contemplá-los⁸⁷.

Em Kant, tanto a estética como a arte, que já vinham se separando da função moral desde o Renascimento, também passam a não ter mais que responder compromissadamente com a representação dos objetos, ou ainda, com sua verdade: está explicitada a condição de superação do naturalismo, no sentido grego, ou do figurativismo/realismo no sentido da história da arte. O problema passa a ser então a ressignificação do juízo de gosto.

A primeira condição do juízo de gosto, dada sua forma, é que ele seja essencialmente subjetivo. Isso significa que o juízo de gosto é fundamentado em um sentimento de prazer ou desprazer em relação ao objeto e é exatamente isso que o distingue de um juízo de conhecimento ou juízo empírico:

“O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico, e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjetivo*.”⁸⁸

Essa condição de prazer e desprazer, entendida como a própria natureza do juízo de gosto, remete ao que Kant chama de livre-jogo entre a imaginação e o entendimento⁸⁹. Por sua vez, esse livre-jogo se expressa no que Kant chama de desinteresse no juízo do belo: ao contrário do juízo do agradável, também estético, o juízo do belo não envolve desejo - não atende a uma necessidade subjetiva imediata – é a experiência da permanência.

A segunda condição envolve notar que, ao mesmo tempo em que se tem um prazer específico em relação à beleza, o prazer do belo está, por assim dizer, desinteressado porque o comprazimento é livre, ou seja, porque o que estimula a relação entre imaginação e entendimento diz respeito ao objeto, mas não está nele e ao final se reporta a nós mesmos. O juízo de gosto clama por uma validade universal e o que está implicado é uma expectativa que o juízo do belo, em particular, sempre carregue consigo a de que não apenas ele seja

⁸⁷ A satisfação remete a um sentimento de **vivificação**, ou ainda, um estímulo sensorial que é percebido como significativo, relevante (dentro do tempo).

⁸⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. In: *O Belo autônomo...* p. 119.

⁸⁹ É um *livre-jogo* pois o conceito não dá conta da pluralidade de intuições, da complexidade do objeto da experiência estética.

significativo pessoalmente, mas significativo para todas as pessoas. Logo, ainda que subjetivo, o juízo de belo clama por uma adesão universal.

E neste primeiro momento pode-se compreender que em Kant os juízos são:

- Objetivos: se refere ao objeto em seu fechamento conceitual e fixo: o conhecimento em sua veracidade ou falsidade;
- Subjetivos - estéticos: não diz respeito à verdade do objeto, mas ao modo como nos afeta sensivelmente (abala), independentemente até mesmo da existência do objeto:
 - Juízo de Gosto: singular e apresenta interesse referente ao sujeito – fechamento conceitual.
 - Juízo de Belo: universal e sem interesse, referente à reflexão por contraste – sem fechamento conceitual.

Kant e o juízo de belo

Para se compreender ainda melhor o juízo de belo, há de se realizar uma distinção em relação ao juízo do agradável quanto à qualidade, à quantidade, à relação e à modalidade.

Quanto à qualidade: o juízo não se dá objetivamente, pois o juízo de belo não fornece um conceito para o sujeito e, portanto, é preciso produzir continuamente um ajuizamento, o que antecipa a noção do livre-jogo entre imaginação e entendimento, sem conceituação. Não se tem certeza do objeto, mas do sentimento de complacência: uma *conformidade a fins sem fim*.

No contraste com o juízo do agradável, é importante ter em mente que o fato, ou não, de estar na posse desse objeto incide sobre o juízo do agradável e não sobre o juízo do belo⁹⁰. É esse ponto que explicita porque o juízo de gosto refere-se, finalmente, ao sentimento de prazer e desprazer, antecipando toda a questão da universalidade do juízo de gosto: o belo apraz universalmente por contraste ao que apraz por interesse, pois é o desinteresse ligado ao belo que abre o seu acolhimento universal e tudo o que diz respeito ao objeto da representação se torna irrelevante.

Em outros termos, para quem julga segundo o “querer, ou não, ter”, ou seja, com interesse, o sentimento deixa de ser puro e, portanto, o interesse pela existência do objeto, pelo objeto enquanto existente, precede o sentimento de prazer e desprazer em relação ao objeto ajuizado, remetendo ao problema do “livre favor”, que é uma satisfação inteiramente autônoma.

O belo, portanto, remete a um sentimento de prazer ou desprazer que não diz respeito nem a uma determinação da razão, nem a uma determinação da sensibilidade, o que significa

⁹⁰ Esse é um ponto sumamente importante: embora Kant não esteja pensando no objeto artístico, o fato do juízo de belo – que ao contrário do juízo do agradável, não envolve interesse – não estar ligado à representação da existência de um objeto, permite que a estética kantiana forneça elementos para se pensar a arte em geral.

que a finalidade no juízo de belo é meramente formal porque o belo apraz sem conceito, independente de todo interesse e que apela universalmente em um juízo contínuo, no avivamento das faculdades pela característica reflexiva do juízo.

Quanto à quantidade: a expressão que caracteriza essa questão é, aparentemente, uma contradição em termos: Kant entende o belo como um juízo subjetivo, portanto singular, e universal. Em geral, juízos universais são objetivos: quando se diz que algo é verdadeiro, esse juízo se aplica na mesma forma a todas as coisas semelhantes. Kant então resolve o problema a partir de uma distinção na ordem do enunciado e na ordem da enunciação:

- Na ordem do enunciado: esta rosa (singular) é bela.
- Na ordem da enunciação: toda rosa [universal] é bela.

Logo, o juízo de belo é *universal* – e por isso se discute – sem ser objetivo; e *subjetivo*, sem ser pura sensação. O belo reivindica universalidade, pois todo mundo experimentará o mesmo⁹¹, sem que isso seja um resultado de características encontradas no objeto, ao contrário, justamente porque não há qualquer característica que justifique. Daí o ajuizamento do belo exige que se passe pela experiência, dado que esse ajuizamento não pode se dar sem conceito: o belo apraz sem conceito.

Quanto à relação e à modalidade: a vontade é capacidade de agir conforme a um fim, a representação de um fim e a beleza tem a ver com a condição de liberdade, no sentido de que esta envolve a determinação da vontade conforme a representação de um fim.

Em Kant, a vontade é a capacidade de agir superando a ação de um agir instintivo, dando a ela a faculdade apetitiva medida pela razão; sendo determinável por conceitos. Pede-se licença ao professor Dr. Hugo Rezende Henriques:

“[a] Liberdade, centro do pensamento moral kantiano, é uma Liberdade adstrita a um conceito específico de Vontade boa (ou, moralmente positiva) e individual; isto é, é livre aquele ‘indivíduo’, capaz de se autodeterminar em conformidade às máximas morais da razão (segundo princípios)”⁹²

E essa mesma Vontade abre a possibilidade de uma fundamentação sem a necessidade de uma finalidade - há apenas a característica formal de uma conformidade a fins, sem fim, um agir como se houvesse fins – atribuindo um fim maior que a própria natureza instintiva. Essa fundamentação possibilita a *afirmação do ser humano como um ente de liberdade*. Ou seja, a beleza não apresenta uma funcionalidade direta e imediata; e sua representação conforme a fins, sem fim, atesta a liberdade humana de um agir por vontade, para além da necessidade.

⁹¹ A saber: o avivamento das faculdades *porque* se estabelece o livre jogo entre imaginação e entendimento.

⁹² Em Kant “a liberdade é justa”. HENRIQUES, *Fenomenologia do Poder...* p.135.

A mesma questão pode ser vista por outro ângulo: a forma do objeto belo aparece *como* se houvesse uma finalidade, porém, não há um fim determinado, tanto porque para isso seria necessário um conceito, como também porque isso implicaria interesse. Consequentemente, a finalidade a fins, do juízo estético apela à universalidade do aprazimento na mesma medida em que ela se afirma singularmente como uma finalidade sobre a qual projetamos fins, daí sua *necessidade subjetiva*.

Em suma, Kant compreende que o juízo de belo tem validade universal subjetiva, sendo esta uma fundamentação estética que, enunciada como algo lógico, pressupõe uma universalidade ao qual espera a adesão de outros por seu caráter reflexionante. Porém, tal subjetividade apresenta uma diferenciação entre o simples agradável de caráter singular não-livre e o juízo de belo, sendo o primeiro fundamentado em um sentimento privado e o segundo como uma experiência em nós; uma reflexão por contraste, na ideia de livre-favor, desinteressado.

No juízo de belo há uma pretensão à validação universal, onde Kant entende que a pressuposição do julgante fundamenta-se na liberdade dele para com o objeto, apelando à uma complacência geral devido a sua pressuposição lógica, racional, que evidencia o caráter de entendimento mútuo social em trabalho com a imaginação:

“[...] visto que o julgante sente-se inteiramente livre com respeito à complacência que ele dedica ao objeto; assim, ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento da complacência à qual, unicamente, seu sujeito se afeiçoasse, e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor em todo outro; consequentemente, ele tem de crer que possui razão para pretender de qualquer um uma complacência semelhante”⁹³

Esse caráter de entendimento mútuo revela-se como chave para resolução, uma vez que a expressão de logicidade elucida a quantidade estética da universalidade. Ou seja, um juízo lógico é fundado sobre um juízo estético por comparação de vários singulares e, assim, “a voz universal é, portanto, somente uma ideia”⁹⁴. Então, o juízo de belo é desinteressado em sua qualidade; universal em sua quantidade; conforme a fins, sem fim em sua relação e necessário em sua modalidade. Em definições mais evidentes:

- a) Juízo do agradável: está ligado ao deleite, ao gosto particularizado imediato na própria finalidade, sendo o próprio objeto a causa da complacência.
- b) Juízo de bom: está ligado à causa de estima diante da universalidade lógica objetiva, para qualquer um, que vale sobre o objeto, como conhecimento do mesmo.

⁹³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. In: *O Belo autônomo*. p. 119.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 128

- c) Juízo de belo: por contraste, a complacência é livre uma vez que o prazer está ligado ao voo livre da imaginação, decorrente da experiência.

Pode-se notar que o juízo de bom é lógico-racional, pois seu prazer está ligado ao encontro do objeto/conceito, ou seja, está ligado à faculdade do conhecimento e sua estima. Não distante, o juízo do agradável também tem como causa o próprio objeto que, na complacência, causa o prazer ou o desprazer de modo particularizado, apresentando também um fechamento conceitual. Por outro lado, coloca-se então o juízo de belo que, com o caráter reflexionante, trabalha no livre-jogo entre imaginação e entendimento, no qual, apesar dos esforços, exige um contínuo ajuizamento acerca do objeto e este ajuizamento leva à experiência da reflexão livre que não encontra um conceito, uma finalidade objetiva⁹⁵.

⁹⁵ “Em *Kant*, apesar de ser uma característica do objeto, a beleza encontra-se ligada às condições subjetivas do prazer, situando-se sua causa no sujeito, o que faz com que o princípio do juízo estético esteja ligado ao sentimento do sujeito, de maneira que a beleza encontra-se no sentimento do sujeito e não no conceito do objeto.” FABRIZ, Daury Cesar. *A estética do direito...* p. 66.

2.2. A estética em Hegel

Hegel (1770-1831): “*Nihil humani a me alienum puto*”

No sistema de pensamento hegeliano, a *Estética* é o termo que se refere à filosofia da arte.

Para Hegel, há uma superioridade da composição artística sobre a beleza das coisas naturais, bem como a sua *autonomia* frente à imitação da natureza⁹⁶ - que se resume à uma apreensão exterior e imediata, para satisfazer à lembrança - vez que a arte é a manifestação sensível de um modo particular; e por ter o poder de despertar a alma, a arte tem por fim a representação sensível do belo.

Partindo da crítica kantiana de necessidade⁹⁷, Hegel compreenderá que o belo realiza a ligação daquilo que à consciência se apresenta em separado: o geral e o particular, o fim e o meio, o conceito e o objeto; e a função da arte será de conciliar, numa livre totalidade, a ideia e a representação sensível. E como a ideia precisa ser acessível à contemplação, o conteúdo da arte deve ser sensível e concreto⁹⁸. A partir daí, a conformação da realidade na união entre ideia e forma passará por uma evolução do conceito imposta pelo próprio conceito:

“[...] esta evolução apresenta, por seu lado e em relação com a natureza, dois aspectos: *em primeiro lugar*, esta evolução [...]: consiste na representação gradual de representações artísticas incididas sobre concepções de mundo que refletem as ideias que o homem tem de si próprio, da natureza [...]; *em segundo lugar*, esta evolução, efetuada no interior da arte, traduz-se de um modo direto em existências sensíveis correspondentes às artes particulares que, a despeito das suas diferenças necessárias, formam uma totalidade.”⁹⁹

Nesta senda, Hegel ainda precisará a especificidade da função artística: ser uma realidade individual; a ideia realizada conforme o seu conceito, ideal¹⁰⁰. Logo, a ideia como unidade concreta, só poderá ser apreendida após as diferenciações e a mediação conciliadora que a beleza artística realiza, como uma totalidade de graus e de formas particulares. E como possibilidades de relacionar ideia e conteúdo, Hegel apresentará três formas de apresentação pela arte: a simbólica, a clássica e a romântica ou cristã.

⁹⁶ “Ora, a arte, representando o homem em união com a natureza, eleva-o acima da natureza. E isto é que é o ponto essencial.” HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *ESTÉTICA: A Ideia e o Ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 53.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁸ Uma clara retomada da perspectiva platônica: “Porque tudo o que verdadeiramente existe [...] é concreto e, apesar de toda a generalidade, subjetivo e particular.” *Ibid.*, p. 95.

⁹⁹ “[...] à medida que a arte é animada [...], vão-se estabelecendo relações mais íntimas e um acordo por assim dizer secreto entre uma matéria sensível dada e tal ou tal forma de criação artística” *Ibid.*, p. 97.

¹⁰⁰ “A ideia verdadeiramente concreta engendra assim a verdadeira forma, e é na correspondência entre uma e outra que reside o ideal” *Ibid.*, p. 99.

Arte simbólica, oriental, é caracterizada pelo esforço em exprimir o infinito, o sublime. Ela possui generalidade abstrata e puramente sensível¹⁰¹. Já a arte clássica, grega, traz uma livre adequação da forma e do conceito, um conteúdo verdadeiro exteriorizado num aspecto verídico, por ser o espiritual concreto, imediatamente sensível¹⁰². Por último e mais elevada, na arte romântica, cristã, ocorrerá a cisão entre verdade e representação sensível, pois a unidade é concebida; nela a ideia liberta-se¹⁰³. Nessa progressividade geral, em síntese, a arte simbólica ainda procura o ideal, a arte clássica atinge-o e a romântica ultrapassa-o¹⁰⁴. E ainda nesse primeiro momento de representações gerais, a ênfase será dada na relação entre as artes clássicas e românticas, pois esta encontra-se na oposição ao sensível, aspecto necessário à primeira: na arte clássica, a manifestação é direta e imediata; na arte romântica é a interioridade consciente de si que aparece, pois só na alma encontra significação:

“O deus grego, que se oferece à contemplação objetiva e à representação sensível, reveste a forma carnal do homem; por seu poder e natureza, é um ser individual e particular, e uma substância e uma força representa em relação ao sujeito que nele pode reconhecer sem ter o sentimento, a íntima convicção de com ele formar a unidade. A consciência desta unidade intervém num grau mais elevado com o conhecimento do que era em si a fase precedente; este conhecimento do em si, esta consciência da fase precedente é o que constitui a superioridade da fase atual, da fase romântica”¹⁰⁵

No segundo aspecto, a evolução passa às artes particulares, a arte real e efetiva, com foco não mais no desenvolvimento interno, conteúdo¹⁰⁶, mas no modo como as determinações artísticas, independentes, se expressam:

“O primeiro ponto de vista a assinalar a tal propósito é que, sendo dado que as produções de arte são destinadas a integrar-se na realidade sensível, também a arte existe para os sentidos, donde se infere que é na precisão destes sentidos, ou sentidos, e na materialidade que lhes corresponde que as obras de arte se objetivam; não há outra base para a classificação das artes. Mas os sentidos, ou sentidos, na medida em que se relacionam com a matéria, o material, o multiforme são também distintos e diversos: tato, olfato, paladar, audição, visão. Mostrar a necessidade interna desta totalidade e da sua composição é assunto que compete à filosofia da natureza e não à filosofia da arte; o que nos cumpre é investigar se todos os sentidos, ou pelo menos alguns, estão aptos a ser órgãos que sirvam à concepção de obras de arte. Colocando-nos neste ponto de vista, já julgamos ser lícito eliminar o tato, o olfato, e o paladar.”¹⁰⁷

O idealista alemão em seu *Sistema das Artes* classificará, então, as realizações particulares conforme o desenvolvimento do puramente exterior para a interioridade,

¹⁰¹ HEGEL, *ESTÉTICA*... p. 101.

¹⁰² *Ibid.*, p. 102.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 103-104 e 105.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁷ HEGEL, *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro, 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 13.

selecionando cinco formas de expressão: a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia.

A *arquitetura* é a primeira realização da arte, que “iluminada pelo clarão da individualidade”¹⁰⁸, precede a todas as outras artes, por viabilizar de modo mais inteligível a representação imagética¹⁰⁹ das primeiras atividades. É o espaço contextual, concreto, delimitado e erguido para que as demais artes possam se expressar livremente na composição do todo. A arte arquitetônica, como expressão exterior e imediata dos laços sociais¹¹⁰, também se subdividirá em simbólica ou independente pelo seu dimensionamento colossal; clássica¹¹¹; e romântica, por sua independência frente ao exterior, cuja forma principal é a casa¹¹², que fechada e delimitada, recolhe a alma.

Realizando uma ponte sensível, em representação imediata, o complexo da Faculdade de Direito, a escola mais antiga da UFMG, é composto por três edifícios: Villas-Boas, Valle-Ferreira e Lydio Bandeira de Mello¹¹³. E talvez também caiba trazer que a moradia é um direito fundamental e sua plena eficácia ainda é um problema, evidenciado com a pandemia deflagrada em 2020. Pede-se licença ao professor Dr. Daniel Gaio:

“O quadro de déficit habitacional brasileiro é uma realidade consolidada, com grande parte da população sendo obrigada a viver à margem da legalidade, o que, de acordo com dados da Fundação João Pinheiro, totaliza 5.876 milhões de domicílios e 8% do total no País. No contexto do COVID-19¹¹⁴, a situação é ainda pior, já que o direito à moradia se aproxima ao nível mais essencial, biológico e cerebral do direito à vida e, como corolário, ao direito ao mais elevado nível de saúde.”¹¹⁵

¹⁰⁸ HEGEL, *ESTÉTICA*... p. 108.

¹⁰⁹ *Id.*, 1999, p. 24.

¹¹⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: textos seletos*. Trad. Cláudio J. A. Rodrigues. 1ª ed. São Paulo: Ícone, 2012, p. 37.

¹¹¹ Por sua adaptação a um fim determinado: “Na Grécia, a arquitetura ocupava-se principalmente da construção de edifícios públicos, templos, colunatas, pórticos, para permanência e para deambulações diurnas; dos caminhos de acesso, como, por exemplo, a célebre encosta para a Acrópole de Atenas.” *Id.*, 2010, p. 57.

¹¹² *Ibid.*, p. 80

¹¹³ Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/tradicao-e-marco-politico-as-influencias-modernistas-dos-edificios-da-faculdade-de-direito>>. Acesso em abril de 2025

¹¹⁴ “A covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um betacoronavírus descoberto em amostras de lavado broncoalveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. Pertence ao subgênero Sarbecovírus da família Coronaviridae e é o sétimo coronavírus conhecido a infectar seres humanos.” Ministério da Saúde. Disponível em: <<https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/c/covid-19>> Acesso em maio de 2025.

¹¹⁵ GAIO, Daniel; MESQUITA FILHO, Osvaldo José Gonçalves de. Direito à moradia e pandemia: mobilização social e respostas institucionais. *Suprema: revista de estudos constitucionais*, Brasília, v. 3, n. 1, p. 323-352, jan./jun. 2023.

DOI: <https://doi.org/10.53798/suprema.2023.v3.n1.a130>.

<<https://suprema.stf.jus.br/index.php/suprema/article/view/130/95>>. Acesso em abril de 2025.

Disponível em:

Já a *escultura* é a arte objetiva, clássica, por sua manifestação material imediata da corporeidade, onde expressa não somente o tempo do divino¹¹⁶, mas também o caráter de uma individualidade determinada¹¹⁷. Em forma humana, ela molda o substancial, o lado permanente e universal das formas corporais: em 1913 ocorreu a cerimônia de inauguração do busto de Afonso Augusto Moreira Pena, fundador da Faculdade Livre de Direito¹¹⁸.

A *pintura*, é a primeira das artes românticas¹¹⁹, por ser a revelação da subjetividade interior - expressão da alma e do sentimento, recluso em si mesmo e separado de sua exteriorização corporal. Em superfície material, sensível, apresenta essa interioridade pelo reflexo da exterioridade, a simples aparência, cujas cores completam as reações na composição de luz e sombra.

A poesia, é a expressão perfeita, por sintetizar as expressões plástica e musical na sucessão de pensamentos, é o *homem vivo*, agente pelo qual presentifica-se sensivelmente a realidade. É a arte essencialmente falada, no qual o som é ponto de encontro com a existência exterior, moldando o elemento temporal e revelando a vitalidade espiritual.

A música, por destaque, segunda arte romântica, tem como suporte os materiais de natureza não permanente e essa impermanência é que possibilita a absorção subjetiva, tanto da manifestação quanto do conteúdo expresso, o *sentimento*¹²⁰; por isso é uma arte mais ideal que a arte visual, por suprimir a simples aparência e fazer ouvir o eu mais íntimo, a alma ideal:

“Graças ao som, a música desliga-se da forma exterior e da sua perceptível visibilidade e tem necessidade, para a concepção das suas produções, de um órgão especial, o *ouvido*, que, com a vista, faz parte não dos sentidos práticos, mas dos teóricos, e é mesmo mais ideal do que a vista. Porque, dado que a contemplação calma e desinteressada das obras de arte, longe de procurar suprimir os objetos, os deixa, pelo contrário, subsistir tal qual são e onde estão, o que é concebido pela vista não é em si ideal, mas preserva, pelo contrário, a sua existência sensível. O ouvido, sem praticamente exigir a menor alteração dos corpos, percebe o resultado desta vibração

¹¹⁶ O Brasil apresenta diversos monumentos religiosos espalhados pelo território; em especial, destacam-se os monumentos em referência ao Cristianismo. Disponível em <<https://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/festa-da-padroeira/noticia/2023/10/11/aparecida-cristo-redentor-e-buda-conheca-estatuas-religiosas-gigantes-construidas-no-brasil.ghtml>> Acesso em abril de 2025.

¹¹⁷ HEGEL, *Curso de estética...* p. 113. A Deusa Têmis, filha do Espírito e da matéria, é a representação grega da Justiça, que na versão moderna possui os olhos abertos, significando a Justiça Social. *Têmis*. Supremo Tribunal Federal. Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/textos/verTexto.asp?servico=bibliotecaConsultaProdutoBibliotecaSimboloJustica&pagina=temis>>. Acesso em abril de 2025.

¹¹⁸ Disponível em: <<https://enquantoisso.net/avetusta.com/>>. Acesso em abril de 2025. :|| à nota 23.

¹¹⁹ “Pintura que retrata fundação da UFMG é instalada na Faculdade de Direito”. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/pintura-que-retrata-fundacao-da-ufmg-e-instalada-na-faculdade-de-direito>>. Acesso em abril de 2025.

¹²⁰ “O sentimento mantém sempre a forma que envolve o conteúdo, e é este o domínio reivindicado pela música.” HEGEL, *Estética: textos seletos...* p. 110.

interior do corpo pela qual se manifesta e revela não a calma figura material, mas uma primeira idealidade da alma”¹²¹

Para Hegel, a música é a arte pela qual a alma age sobre as outras almas, é uma comunicação da interioridade pura, cuja característica é a impermanência pela duração do som que, extraindo da matéria espacial a alma sonora, ao afetar o ouvido, se extingue.

“Se podemos considerar a contemplação do belo em geral como aquilo que tem por efeito uma certa libertação da alma, desligando-nos das necessidades e fraquezas da existência finita; [...] é preciso reconhecer que a música atinge esta libertação no mais alto grau.”¹²²

E por essa libertação e impressão que a arte sonora guarda, bem como por sua comunicação interior, que Hegel destacará a força que a Marselhesa¹²³ exerceu na Revolução Francesa:

“Não pode ser negada a ação exercida pela Marselhesa durante a Revolução Francesa. Mas o entusiasmo propriamente dito tem a sua origem numa ideia definida, no verdadeiro interesse [...] que anima uma nação e que a música pode [...] *eleva o nível de um sentimento mais vivo*, seduzindo e arrebatando, pelos seus sons, ritmo e melodia, o indivíduo que se abandona [...]. A necessidade destas evocações tem ainda outro sentido mais profundo. Como é, efetivamente, a própria interioridade subjetiva que a música toma por conteúdo, com o fim de se apresentar não sob o aspecto de uma obra objetiva com uma forma exterior, mas como uma expressão dessa própria interioridade, a exteriorização deve ser a de um *tema vivente* que, por seu intermédio, comunique-se com os outros e lhes faça partilhar desta interioridade”¹²⁴

¹²¹ HEGEL, *Curso de estética*: o sistema das artes... p. 289.

¹²² *Ibid.*, p. 294.

¹²³ Hino nacional francês, composto por Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836), oficial do exército em Estrasburgo.

¹²⁴ [grifos nossos] HEGEL, *op. cit.*, p. 307-309.

2.3. Vanguardas, a nova experiência estética e o sentido da arte

Desde a filosofia do século XVII, a arte aparece de modo dual na parte prática e teórica: como técnica e como domínio estético, onde a *perspectiva do artista* encontra-se na produção e realização da concepção de belo – que posteriormente serão desenvolvidos os conceitos de sublime, feio, choque...; e na *perspectiva do espectador* em sua avaliação da arte e do juízo de gosto.

Com isso, já no século XVIII, a estética, entendida como filosofia da arte, apresenta três aspectos:

1. A arte é produto de artista e destina-se à contemplação;
2. Artistas, na concepção, buscam o belo; espectadores, na contemplação, buscam avaliar a beleza da obra (segundo sua realização técnica e concepção);
3. Portanto, o belo, dali em diante, vê-se dissociado do verdadeiro e do moralmente bom;

A obra de arte, desde então, dirige-se à expressão de sua singularidade, dado que a criação artística é inseparável da sensibilidade de cada qual, mas ao mesmo tempo apela também para um aspecto universal (sem demandar demonstração); do mesmo modo, dela não mais se exige a reiteração dos valores no modo pelo qual eles se apresentam e ambos os processos corroboram para autonomia da arte.

Já no século XIX, o *romantismo alemão* foi o estilo que dominou a composição artística ocidental que reverbera longamente, exaltando a emoção, o incomum, o exótico, o inatingível; o vetusto passado, imerso em montanhas, na busca do *sublime*¹²⁵. Beethoven¹²⁶, como pavimentador e compositor do *Hino da União Europeia*¹²⁷, era o modelo do gênio-romântico e Wagner¹²⁸, reinventor da *ópera dramática*, entendia que os artistas eram assim os sacerdotes-

¹²⁵ Definido como uma “mistura de estardalhaço e eternidade e medo, como quando se contemplam as estrelas” SWAFFORD, Jan. *Linguagem do espírito: uma introdução à música clássica*. Trad. Paulo Geiger. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p. 137.

¹²⁶ Ludwig van Beethoven (1770-1827): “consolidou o conceito popular do artista que, isolado da sociedade, supera a tragédia pessoal para realizar seu objetivo e tornar-se um herói” BURROWS, John e WIFFEN, Charles. *Guia de música clássica*. Trad. André Telles. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 157.

¹²⁷ “A melodia escolhida para simbolizar a UE é o «Hino à Alegria», composto por Ludwig Van Beethoven em 1823, enquanto parte da Nona Sinfonia, para o poema com o mesmo nome de Friedrich Schiller, de 1785.” Disponível em: <https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/european-anthem_pt>. Acesso em maio de 2025.

¹²⁸ Richard Wagner (1813-1883): “um dos compositores mais influentes de todos os tempos, Wagner mudou o curso tanto da ópera como da música clássica em geral” BURROWS, *op. cit.*, p. 251.

heróis na religião da arte, “redentores de um povo”¹²⁹. Seu prelúdio da *ópera Tristão e Isolda*¹³⁰ demonstra bem essa característica dramática expressa na angústia e no anseio pela não resolução harmônica da canção, bem como a sua influência nas composições dos tempos posteriores:

“Ela é considerada pela maioria dos críticos e artistas como o ponto culminante da criação wagneriana. Além disso, em sua abertura existe um artifício harmônico que é tido como uma espécie de dado precursor da música do futuro. Ela foi composta na tonalidade de lá menor, mas, através de artifícios composicionais do autor, verdadeiras ‘ciladas’ harmônicas, esse tom nunca comparece. Isto é considerado uma espécie de ‘ameaça’ ao sistema tonal, uma ‘dica’ oferecida por Wagner que, assim, estaria sugerindo uma abertura e verdadeira liberação da simetria harmônica que veio a ocorrer no século XX.”¹³¹

No Brasil, o romantismo alemão também reverberou nas *estéticas nacionalistas*. Por um lado, com a música clássica desvinculada da Igreja e da Corte, a *ópera* passou a ser a linguagem artística mais cultivada. A partir dos pilares composicionais de Verdi e Wagner, projetou nomes internacionalmente como Carlos Gomes – “o maior músico das Américas do século XIX e precursor do verismo na *ópera* italiana”¹³² - Francisco Braga, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, dentre outros. Por outro, o teatro de revista também despontará e nomes como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), *primeira maestrina brasileira*, ganhará destaque, principalmente com a inauguração do cancioneiro brasileiro de Carnaval, *Ó Abre Alas* (1899)¹³³. O Carnaval, festa realizada pela primeira vez por ocasião da união de dom João com Carlota Joaquina, inspirado na comemoração vianense, é ainda a maior festa tradicional brasileira até os dias de hoje, conjuntamente com as festas de São João.

A partir do século XX a arte já dirá respeito a um aspecto humano manifesto em formas variadas de acordo com o tempo histórico e as vanguardas artísticas - também políticas, de

¹²⁹ SWAFFORD, *Linguagem do espírito...* p. 138.

¹³⁰ Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/12iJpUhGiXEjoffVdqsbyqc?si=cbc9c9d7668c4a59>>. Acesso em maio de 2025. MEDAGLIA, Júlio. *Música, Maestro!:* do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008. p. 113.

¹³¹ “semelhante a um filme de Hitchcock, em que a trama toda gira em torno de um personagem, mas ele nunca aparece” *Ibid.*, p. 113 e 147.

¹³² *Ibid.*, p. 238. “O Guarani” de Carlos Gomes, pela Orquestra do Theatro Municipal. Rádio MEC. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UrPL3oFWIJg>>. Acesso em maio de 2025.

¹³³ PERPÉTUO, Irineu Franco. *História concisa da música clássica brasileira*. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 142.

modo imanente¹³⁴⁻¹³⁵ - tratarão de romper com um antigo código e simultaneamente propor o novo código.

E como resultado do industrialismo crescente, a “descoberta” de processos até então pouco tratados como o inconsciente, o discurso ideológico, a incorporação da tecnologia no dia a dia, etc. - frente também aos horrores da guerra, as contradições do mundo político e as crises econômicas - é possível dizer que se há um traço comum a todas as vanguardas é o rompimento radical com a tradição e isso implica – em termos estéticos – afastar-se de posições reconstrutivas, naturalistas...; significa também afastar-se do academicismo que marca as décadas finais do século XIX.

Assim, a dicotomia tonalismo¹³⁶ vs. atonalismo será uma clara expressão desse momento na área musical, vez que o aprendizado histórico da relação das notas, será rompido por uma avalanche de criações e ideias, principalmente pela revolução tecnológica.

Assumindo uma posição *antinaturalista*, onde a representação da natureza não é o dado essencial da arte - de um modo ou de outro - as vanguardas buscaram romper com a ideia de que a arte deva representar o mundo/natureza de modo realista ou idealizado e promover valores que não sejam os puramente estéticos. Logo, nesse exato sentido, serão as vanguardas que colocarão definitivamente a autonomia da arte no centro de sua autocompreensão.

A consequência imediata dessa autocompreensibilidade é dupla: de um lado, a obra de arte é entendida como em si mesma real, ou seja, não é real porque representa algo real, mas tem em si mesma sua existência; de outro lado, dado que a arte é por si mesma uma forma de atribuição de sentido, não é possível sistematizar o fazer artístico e a ideia de belo, de harmonia, de forma adequada e de simplicidade, o que lega a condição antiacadêmica das vanguardas.

Mas efeitos do tempo foram sentidos em todos os âmbitos:

“A guerra desempenhou um papel importante em tudo isso. Os abalos que se seguem a movimentos culturais, a guerras e a outros eventos históricos reverberam através de gerações, e esse processo afeta a música como afeta qualquer outro empreendimento humano. Um período de pós-guerra produz um estado mental, algo da ordem de um imenso estresse pós-traumático cultural. O que muitas vezes em após um conflito armado é o recuo, uma necessidade de encontrar novas rimas e novas razões, pois as antigas provaram ser catastróficas. A Primeira Guerra Mundial foi

¹³⁴ ||: “Após a Revolução Russa (1917), tanto quanto nos países a ela associados, o Estado começou a criar ‘códigos estéticos’ que deveriam ser obrigatoriamente seguidos por seus artistas. Havia até um setor que cuidava da ‘saúde’ da criação musical, conduzido por um personagem do alto escalão soviético chamado Andrei Jdanov. [...] No outro extremo da cena política européia da primeira metade do século surgia a figura de Adolf Hitler.” MEDAGLIA, *Música, Maestro!*...

¹³⁵ Em ambos os espectros políticos, russo e alemão, entendia-se que a arte fora dos critérios estabelecidos era “degenerada”: “a extrema direita e a extrema esquerda tinham a mesma opinião e o mesmo comportamento em relação à música viva, inteligente e renovadora” *Ibid.* :||

¹³⁶ Tonalismo é o movimento de tensão, distensão e relaxamento harmônico: “é o complexo de sons e acordes relacionados com um centro tonal principal, a tônica” MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996, p. 89.

seguida pela Era do Jazz¹³⁷ [...]. No pós-choque da Primeira Guerra Mundial, os compositores entre os quais Schoenberg e Stravinsky, voltaram-se, cada um em seu caminho próprio, para uma direção mais formal, mais racionalizada, menos livremente intuitiva: Schoenberg, para o método dodecafônico, ou seja, baseado nos doze tons da escala cromática; Stravinsky, para o Neoclassicismo.

Após a Segunda Guerra Mundial, a resposta da música e das outras artes ao *Zeitgeist*, o ‘espírito da época’ do pós-guerra, foi variada e contraditória”¹³⁸

E a relação da perspectiva musical compositor-ouvinte sofreu um grande impacto no contexto geral dos movimentos:

“O grande público, que via na música um elemento prazeroso e emotivo de entretenimento cultural, sentiu-se pressionado com a frenética enxurrada de idéias vanguardistas e com a obrigação de ter de compreendê-las de imediato, antes mesmo de saborear suas mensagens. Em consequência disso começou, de um lado, a rejeitar a polêmica do novo e até vaiar artistas e, de outro, a voltar-se para o passado.”¹³⁹

Uma representação desse anseio foi a recepção das obras neoclássicas de Carl Orff (1895-1982), já quase na metade do século XX, que atendiam ao modelo tonal e ainda chamou o público ao lúdico, explorando as percussões e vozes através da dinâmica de movimento¹⁴⁰. O alemão é referenciado inclusive em músicas do *gênero pop* graças ao seu retorno à poesia medieval. Em 2018, a cantata *Carmina Burana* foi executada em sua versão cênica pelos alunos da UFMG, dirigida por Ernani Maletta - com a participação do Núcleo de corais, do Grupo de percussão e dos alunos da faculdade de Teatro - no Sesc Palladium e transmitida no Programa Harmonia da Rede Minas¹⁴¹.

Segue-se então ao menos duas tendências históricas que definem o lugar vanguardístico: uma efervescência de processos criativos/suportes e quase como consequência uma fragmentação de tendências. Como resultado, tem-se uma proliferação de “ismos” como o impressionismo, o surrealismo, o concretismo, o futurismo, o dadaísmo, ..., cada qual reunido em torno de algo, seja de manifestos, seja de movimentos.

No Brasil, este momento será marcado pela Semana de Arte Moderna, realizada em 1922 na cidade de São Paulo, 4 anos após a finalização da Primeira Guerra Mundial. Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Antônio Villa-Lobos, Di Cavalcanti são

¹³⁷ Cole Porter (1891-1964) é um excelente exemplo do período *jazzístico*. *Tony Bennett & Lady Gaga - Anything Goes (Studio Video)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fg1meK-IgOM>>. Acesso em maio de 2025.

¹³⁸ SWAFFORD. *Linguagem do espírito...* p. 232.

¹³⁹ MEDAGLIA. *Música, Maestro!*... p. 146.

¹⁴⁰ “Boa parte de suas obras baseia em textos encontrados em mosteiros da Baviera, sua região de origem. Como as igrejas eram os únicos grandes lugares públicos da época, nelas tudo acontecia, [...]. Daí o conteúdo às vezes erótico [...] de certos textos usados por Orff. Acentuando um caráter tribal, com repetições insistentes de fortes células rítmicas, sua música ganha grande efeito e revela um *tom ritual que arrebatava* e justifica seu enorme sucesso. Sua cantata cênica *Carmina Burana* é uma das obras do século XX mais executadas em todo o mundo desde a sua criação em 1936” [grifo] *Ibid.*, p. 167-168.

¹⁴¹ *Carl Orff: Carmina Burana – Harmonia. UFMG. Rede Minas | Programa Harmonia*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=80qWF-FJGSE>>. Acesso em maio de 2025.

alguns dos nomes que reverberam até hoje no processo de reflexão sobre a história da arte brasileira.

Dentre as inúmeras produções, cabe destacar o “*Manifesto Antropofágico*” de Oswald de Andrade que tornou-se o princípio teórico do movimento modernista. Ele evidenciou a singularidade da produção artística brasileira¹⁴²:

“Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupi, or not tupi that is the question.
[...]
O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.
[...]
Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.
Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida.
[...]
Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.
A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as *girls*.
[...]
Caminhamos...
[...]
Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.
[...]
Só podemos atender ao mundo orecular.
Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia.
Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.
Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. [...] E o esquecimento das conquistas interiores.
[...]
Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.
[...]
Fizemos foi Carnaval.
[...]
A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.
[...]
Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.
[...]
Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.
[...]
A alegria é a prova dos nove.
No matriarcado de Pindorama.
Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.
[...]
A alegria é a prova dos nove.
Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade

¹⁴² “Se Oswald de Andrade disse que um dos trabalhos da geração futurista foi ‘acertar o relógio-império da literatura nacional’, talvez estejamos precisando acertar o nosso relógio-república, e nos parece inadequado continuar a analisar a cena cultural e musical sem levar em conta os determinantes históricos e sociopolíticos da mesma cena” DIAS, Carlos Ernest. *Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical*. (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017, p. 24.

sem complexos, sem loucura, [...].”¹⁴³

A semana, apoiada na busca de uma identidade brasileira diferente das Belas Artes e do Parnasianismo recluso à própria arte, tornou-se um marco histórico cultural pelo rompimento com as tradições artísticas à época, propondo uma outra estética mais livre e ao mesmo tempo reflexiva, mas ainda assim limitada diante da “complexidade e diversidade dos olhares sobre o país”:

“Atualmente, os campos artísticos buscam incorporar as pautas raciais, LGBTQIA+ (sic), de mulheres, indígenas e outros grupos minoritários em suas produções, a partir do ponto de vista dessas pessoas, e não pelo olhar do outro, que foi o que prevaleceu na Semana de Arte Moderna. Nesse sentido, a presença dessas pessoas, discussões e pautas na produção artística expande nossa representação nas artes, tornando-as mais fiéis à grande mistura de gente que é o Brasil, sejam os trabalhos dessas pessoas relacionados à identidade de forma direta ou não. Mais do que celebrar a Semana de Arte Moderna, é importante entendê-la como de fato foi e se aproximar do que vem sendo produzido hoje nas diversas artes, não só as visuais, mas também a dança, a música, no centro e na periferia. Afinal, a história é feita no agora”¹⁴⁴

Retomando as primeiras manifestações modernas, a semana teve um impacto maior nas artes literárias e pictóricas, todavia, o maestro e compositor Villa-Lobos (1887-1959)¹⁴⁵ será o representante máximo do movimento, a figura central. O maior compositor nacional do século XX, “modernista por excelência”¹⁴⁶ e dotado de sensibilidade ímpar, desde criança dedicou à vida a conhecer o Brasil petricor em seus mais diversos âmbitos:

“Villa-Lobos, com sua música, fazia esse movimento de resgate do Brasil desde o começo, antes mesmo que fosse ‘moderno’ agir assim: ‘Quando o modernismo apareceu eu já era Villa-Lobos. Desde 1914 vinha desenvolvendo intenso trabalho de renovação.’ Era natural que se animasse por esse estado de espírito que esteve na origem do modernismo brasileiro.

Mas, para ele, a valorização de temas brasileiros se deu em um movimento inverso àquele que animava os pintores e escritores modernistas de primeira hora. Ao contrário destes, para o músico que nunca havia saído do país e não estava sob influência direta do que se produzia nos centros europeus, a descoberta do Brasil veio de dentro para fora. Surgiu de um imperativo interior, a partir de reminiscências da primeira viagem, ainda na infância, que havia plantado em sua alma a curiosidade pelas coisas mais autênticas do país, em busca da alma brasileira.”¹⁴⁷

¹⁴³ [grifo] Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, 1928. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁴⁴ “Artistas contemporâneos como Rosana Paulino, Priscila Resende, Sérgio Adriano, Rosa Luz, Ventura Profana, Uýra Sodoma, Denilson Baniwa, Isael Maxakali, Sallisa Rosa, Daiely Gonçalves e Yan Nicolas São Thiago são apenas alguns dos que merecem nossa atenção”. *100 anos da Semana de Arte Moderna: celebração ou reflexão?* Disponível em: <<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/100-anos-da-semana-de-arte-moderna-celebracao-ou-reflexao/>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁴⁵ “Villa-Lobos era um personagem exuberante, tendo alcançado status de lenda no Brasil. Fez um profundo estudo da música folclórica nativa, que assimilou num estilo musical eclético.” BURROWS, *Guia de música clássica...* p. 370.

¹⁴⁶ DIAS, Carlos Ernest. *Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo...* p. 42.

¹⁴⁷ MAIA, Maria. *Villa-Lobos: alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 25.

Mas Villa-Lobos, que de uma visão universalista abordou as regionalidades, se destacou não por abrir mão de mecanismos da cultura ocidental europeia, mas sim por estabelecer um atrito entre duas realidades aparentemente opostas: a matéria prima brasilera vs. o *know how* composicional estrangeiro¹⁴⁸. O maestro era inquieto e possuía um senso prático e autodidatismo personalíssimo; sua genialidade foi tamanha que, acima de disputas políticas, colocou a alfabetização musical como ponto chave:

“Aos poucos foi convencendo o governo federal – Getúlio Vargas – a inserir no currículo escolar o ensino da música através do **canto orfeônico**¹⁴⁹. Villa achava que, por ser um país muito grande e irregular, o uso da voz seria a forma mais simples de trazer a informação e a disciplina aos jovens, já que se trata de um instrumento natural.

[...]

O Brasil, através do canto, conheceria as expressões musicais de todas as regiões – a música revelando a alma do povo a seus cidadãos.”¹⁵⁰

E para tal empreendimento, o maestro brasileiro formou um grupo de professores, no qual deixou evidente o seu princípio pedagógico, fruto do conhecimento sensível e prático adquirido durante os anos:

“Antes de menino, o jovem aluno, ser atrapalhado com regras, deve-se torná-lo familiar com os sons. Deve-se ensiná-lo a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores e individualidade. Eduque-lhe o ouvido a passar de um tom a outro. A esperar que certos sons sigam-se aos outros, a combinar sons em ritmos. Deixe-o aprender melodias, sentir harmonias, não por regras no papel, mas pelo som no próprio ouvido”¹⁵¹

Villa-Lobos arquitetou uma série de manifestações orfeônicas públicas, ao ar livre, que contaram com 12 mil, 20 mil e até 42 mil crianças e adolescentes cantores em 1940¹⁵². Para ele a preocupação estava no desenvolvimento da sensibilidade musical, capacitando os ouvintes à compreensão da arte de modular os sons para fora dos auditórios, que eram restritos à elite.

Nesse momento, pode-se compreender que o sentido da arte passou então a ser também os processos, deslocando o problema para o âmbito do experimento e do ensaio, radicalmente compreendidos. Logo, para quem se move no mundo da arte, torna-se central a questão relativa ao contexto sócio-político e seu impacto na produção, bem como a capacidade dela alterar esse contexto.

¹⁴⁸ Equivalendo à Charles Ives nos Estados Unidos e Bártok na Hungria. MEDAGLIA, Júlio. *Música, Maestro!*... p. 244. Uma clara demonstração dessa textura musical se deve ao encontro que o maestro teve com Edgard Varèse durante a sua estadia em Paris.

¹⁴⁹ “O Canto Orfeônico, apesar de ser semelhante ao Canto Coral, ajustava-se à ideia de multidões, pois não era necessário aos seus integrantes possuir conhecimento profundo de técnica e teoria musical, como era o caso do coral tradicional.”. JÚNIOR, Wilson Lemos. *O canto orfeônico e a formação de professores*. Disponível em: <<https://brasildetuhu.com.br/revista/o-canto-orfeonico-e-a-formacao-de-professores/>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁵⁰ [grifo] MEDAGLIA, Júlio. *Música, Maestro!*... p. 247.

¹⁵¹ In: MAIA, Maria. *Villa-Lobos*... p. 48.

¹⁵² *Ibid.*, p. 48.

Ainda nesta senda, à parte das infinitas variações e a infindável sequência de movimentos que surgem, se criticam e extinguem-se mutuamente, pode-se observar em todas as vanguardas alguns traços comuns: radicalidade na proposição estética, tanto nos processos internos como nos interesses temáticos; a aposta se dará na capacidade criativa imanente às crises e ao *caos*. Ocorre então a valorização da experiência, daí sua semelhança e retroalimentação com as vanguardas políticas que, no contemporâneo, seguem na construção e consolidação perene do Estado Democrático.

Nesta perspectiva, as vanguardas ainda tomaram como fenômeno estético absolutamente singular e novo a cidade moderna, em função de vários aspectos conjugados: a composição heterogênea da população, a abundância de máquinas, a reconfiguração do mundo do trabalho pela industrialização e condição operária, o fluxo crescente de mercadorias, o papel da propaganda (resultado da ampliação do processo produtivo) e, de modo muito decisivo, a redefinição do cenário europeu - mundial, por extensão – e a constituição de um mercado internacional; cada um desses aspectos determina, do ponto de vista material, histórico, a possibilidade da transformação e da mobilidade.

Diante desse cenário, qual o sentido da arte após as vanguardas?

De um lado, a arte tem importantes características que são, por assim dizer, historicamente invariantes, ou seja, não dependentes de condições culturais contingentes, um núcleo estético relativamente estável como forma consistente da experiência. De outro lado, os conceitos tradicionais de arte são profundamente históricos, onde termos como “expressão”, “forma”, “autonomia”, etc., dizem respeito apenas a alguns momentos da arte enquanto manifestação humana, respondendo de modo distinto a cada momento histórico.

Para dar conta da dificuldade específica ao contemporâneo, a saber, a expansão do universo de produção, fruição e reflexão sobre a arte por todo o globo, capturando a diversidade experiencial, é possível, em resumo, tanto admitir que ela fornece parâmetros gerais ou um cânone - aos quais deve-se atentar - que definem o que é esteticamente válido em todos os casos, como também é possível alegar que apenas com a atenção ao modo como cada obra particular responde ao contexto no qual está inserida, como ela responde, por assim dizer, ao seu próprio cânone, poderemos avaliar a sua relevância. A primeira tendência é bem capturada pelo chamado convencionalismo institucionalista, ao passo que a segunda é bem capturada pelo criticismo ou convencionalismo histórico.

Ainda, contemporaneamente, todas essas tendências se realizam de modo cada vez mais intenso. Desde as vanguardas a ideia de juízo de gosto é o critério distintivo de avaliação e, ao

lado disso, as obras de arte, elas mesmas, deixam de ser reiterações de aspectos herdados e se abrem para além da questão do belo e em direções várias: existe uma mescla estética do clássico, do exótico, do diferente, uma compreensão da arte como expressão da interioridade ou crítica da sociedade.... E é a partir daqui que se pode compreender as manifestações artísticas atuais de grande impacto, principalmente musicais, audiovisuais e cinematográficas, pois a arte abre-se então à questão da criação de novas técnicas e sua reflexão se faz a partir do problema de sua vinculação institucional.

Pela primeira vez na história, o país foi premiado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas com o *oscar* de *Melhor Filme Internacional*. A produção brasileira *Ainda Estou Aqui* - sob a direção de Water Salles e atuações de Fernanda Torres e Selton Mello – tem como contexto o período da ditadura mais longa da América Latina e levou mais de 5 milhões de espectadores aos cinemas¹⁵³ para conhecer a história de Eunice Paiva, esposa do ex-deputado Rubens Beyrodt de Paiva, que foi sequestrado e assassinado durante o período obtuso da história nacional. Os brasileiros, além de outros inúmeros artistas nacionais, também foram recentemente agraciados com a Ordem do Mérito Cultural, premiação nacional.

O Brasil, por meio do evento “Todo Mundo no Rio”, promovido pela prefeitura do Rio de Janeiro, viabilizou gratuitamente a apresentação da *ópera gótica* “*Mayhem – The Art of Personal Chaos*”¹⁵⁴ da artista e contralto (ou mezzo) Stefani Joanne Angelina Germanotta (1986-...), a *Lady Gaga*. O evento a céu aberto contou com mais de 2,1 milhões de pessoas no local - além dos 34,5 milhões de espectadores que acompanharam por outros meios de

¹⁵³ “‘Ainda Estou Aqui’: a angustiante história real por trás do filme que conquistou o coração do mundo’. Revista eletrônica *National Geographic*. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2025/02/ainda-estou-aqui-a-angustiante-historia-real-por-tras-do-filme-que-conquistou-o-coracao-do-mundo#:~:text=O%20filme%20indicado%20ao%20Oscar,mais%20longa%20da%20Am%C3%A9rica%20Latina>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁵⁴ “*Lady Gaga usa ‘Mayhem’ para noite de ‘caos e apoteose’ do pop em Copacabana*”. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/lady-gaga-usa-mayhem-para-noite-de-caos-e-apoteose-do-pop-em-copacabana/>>. Revista eletrônica *CNN Brasil*. “Lady Gaga: veja o setlist completo do show histórico em Copacabana”. Revista eletrônica *Rolling Stone*. Disponível em: <<https://rollingstone.com.br/musica/lady-gaga-veja-o-setlist-completo-do-show-historico-em-copacabana/>>. Acessos em maio de 2025.

transmissão *ao vivo*¹⁵⁵ - que fizeram um show à parte no acompanhamento vocal e rítmico¹⁵⁶. A artista também se tornou a artista mulher com maior público da História¹⁵⁷.

O espetáculo de inspiração shakespeariana com 21 canções, arquitetado em 5 atos – caos, morte, renascimento e libertação - certamente encontra-se como um marco histórico por reunir no momento atual da contemporaneidade inúmeras referências estéticas vanguardistas atrelada aos clássicos, sem mencionar a parte técnica dos sistemas de áudio de alta qualidade, os arranjos musicais, a iluminação, a performance e a referência comunitária existencial das aspirações em si:

“Cada música era um ato de *ópera moderna*, uma narrativa de resistência e celebração.

[...]

No final, enquanto alguns cantavam ‘*Sem anistia*’ e outros ‘*Viva o Brasil*’, ninguém se estranhava. A música era a única lei. E, por algumas horas, o radicalismo torpe — aquele que semeia ódio em nome de bandeiras — pareceu insignificante diante daquele mar de gente feliz.

Houve quem tentasse estragar a festa. Rumores de bombas, tentativas de plantar o caos do medo. Mas as autoridades agiram, e o povo, unido, ignorou [...]”¹⁵⁸

Cabe destacar que não foram apenas rumores, grupos formados em uma plataforma de comunicação por voz chamada “*Discord*”¹⁵⁹⁻¹⁶⁰ - desenvolvida inicialmente para a comunidade gamer e *que não possui representação legal em território nacional*¹⁶¹ - tinham o objetivo de atingir pessoas que estivessem no evento, tendo como alvo especialmente pessoas da

¹⁵⁵ “*Show de Lady Gaga tem audiência de 34,5 milhões de pessoas na TV*”. Revista eletrônica *Billboard Brasil*. Disponível em: <<https://billboard.com.br/show-de-lady-gaga-tem-audiencia-de-345-milhoes-de-pessoas-na-tv/>>. Acesso maio de 2025.

¹⁵⁶ O poder histórico do público brasileiro. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/videos/com-fas-ate-em-cima-de-banheiros-quimicos-video-mostra-coro-de-2-milhoes-de-pessoas-com-lady-gaga,a13d80a48f67582b9cd90d2a8ded81347r11cnt7.html>> . Acesso em maio de 2025. :|| à nota 155.

¹⁵⁷ “*Lady Gaga supera Madonna e é a artista mulher com maior público da história*”. Revista eletrônica *CNN Brasil*. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/lady-gaga-supera-madonna-e-e-a-artista-mulher-com-maior-publico-da-historia/>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁵⁸ [grifo] “A música, afinal, já estava em todos nós”. “*Mayhem on the Beach: O Caos que Uniu Copacabana*”, por Alberto Gallo. Disponível em: <<https://diariodorio.com/mayhem-on-the-beach-o-caos-que-uniu-copacabana/>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁵⁹ A plataforma tem sido um veículo de diversos crimes, inclusive de estupros virtuais há algum tempo. “*Infiltrados no Discord: policiais se disfarçam em comunidades digitais para combater crimes contra menores*: [...] Em novembro, a polícia fez uma operação contra um destes grupos prendeu dois maiores e apreendeu quatro menores de idade. Um dos presos, o soldado do Exército Luiz Alexandre de Oliveira Lessa, que se intitulava o ‘Hitler da Bahia’. Eles são investigados por aliciar e assediar crianças e adolescentes, pornografia infantil, induzir a automutilação e suicídio, e organização criminosa, entre outros crimes.”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2025/04/06/infiltrados-no-discord-policiais-se-disfarcam-em-comunidades-digitais-para-combater-crimes-contra-menores.ghtml>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁶⁰ “*Boulos quer Discord suspenso após plano de ataque a show de Lady Gaga*”. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/poder-tech/boulos-quer-discord-suspenso-apos-plano-de-ataque-em-show-de-lady-gaga/>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁶¹ A falta de representação legal em território nacional também fica evidenciado com as apostas online que tem se tornado um problema de vício coletivo muito sério.

comunidade LGBTQIAPN+¹⁶²⁻¹⁶³. O plano foi confirmado e os integrantes foram identificados após uma denúncia anônima ser realizada às 09h19min do dia em questão. Graças ao trabalho da Equipe de Inteligência da Polícia Civil do Rio de Janeiro, o líder do grupo foi preso em flagrante e liberado sob o pagamento de fiança, mas teve a prisão decretada novamente após não comparecer à audiência.

A decisão da magistrada Fabiana Pagel, que solicitou a nova prisão, demonstra a necessidade de manifestações artísticas condizentes com os anseios atuais do tempo presente, levando a reflexão atrelada a um futuro pacífico, pois:

“Quando ideias preconceituosas e discriminatórias são disseminadas livremente, estas não apenas ferem a dignidade de indivíduos e grupos marginalizados, mas também alimentam a intolerância, a violência e a exclusão social”¹⁶⁴

Cultivar a harmonia temporal, zelando por aquilo que já é existente e estável, compreendido coletivamente como algo significativo é a missão do artista que integra as diversas realidades ao mesmo passo em que as manifestações não deixam de cumprir com o seu papel técnico e estético. Ele é aquele que busca não só manter e auxiliar na construção social, é aquele que vivencia a realidade e a traduz em obras para assegurar a comunicação temporal – particular e do ouvinte/espectador - em meio às movimentações de adaptação humana; em imediato, um suporte à reafirmação existencial.

Assim como o Estado em instância máxima - unidades soberanas e fortes - *unifica o poder temporal* conforme a razão, vez que a justiça e a paz só se concretizam numa vida racional:

“A manutenção da paz social deixou de ser um ideal distante para se firmar como um dever essencial do Estado para com seus cidadãos. Mais do que a simples ausência de conflitos, a paz se constrói sobre a concretização da justiça, sendo fundamento de uma sociedade livre e próspera. Entretanto, o avanço do chamado Estado Poiético – caracterizado pela tecnocracia e pela instrumentalização do ser humano – ameaça os alicerces da justiça social, como alerta o professor Joaquim Carlos Salgado. De outra maneira, o Estado Ético tem como propósito central a promoção da justiça e garantia dos direitos fundamentais, baseando-se na legitimidade popular, na legalidade e na ética, como defendem autores como Dalmo Dallari e Norberto Bobbio. Esse modelo estatal coloca a liberdade como eixo de suas ações, promovendo um ambiente propício ao desenvolvimento do indivíduo, estabelecendo a liberdade como um bem supremo e inerente à natureza humana, tornando-se o eixo central de suas ações estatais.

[...]

[...] A paz, como fruto da justiça, exige um Estado comprometido como o bem-estar social, a igualdade de oportunidades e a garantia dos direitos fundamentais.

¹⁶² :|| à nota 37.

¹⁶³ Em uma espécie de “desafio coletivo”. Efeito ou sintoma dos tempos? :|| à página 32.

¹⁶⁴ “Polícia volta a prender suspeito de liderar plano de atentado ao show de Lady Gaga; o que se sabe até agora” Jornal BBC em 5 de maio de 2025. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cn910q48j8vo>>. Acesso em maio de 2025.

Apenas a partir da construção de uma sociedade, em que a dignidade humana seja o valor central, poderemos alcançar a paz duradoura e genuína.”¹⁶⁵

E se no aspecto musical foi reverberado os anseios do futuro, onde a arte de fato corresponde aos cânones mais clássicos, atualizados e remodelados ao tempo presente, a área legislativa ainda caminha morosamente no cumprimento de sua missão constitucional em atualizar a legislação pátria para consolidar e assegurar normativamente os direitos da comunidade LGBTQIAPN+ que já foram parcialmente reconhecidos¹⁶⁶, graças à atuação dos tribunais de justiça¹⁶⁷, com o reconhecimento da união homoafetiva¹⁶⁸ e criminalização dos atos transfóbicos e homofóbicos, equiparando-os ao crime de injúria racial¹⁶⁹.

A omissão inconstitucional do Congresso Nacional¹⁷⁰ em não consolidar o reconhecimento dos direitos e tipificar condutas criminosas motivadas pela orientação sexual e identidade de gênero não só é escandalosa, como ficará marcada como tempos sombrios da História. Afinal, *se o sentido é a construção de um Estado sem preconceitos, por que não reconhecer e assegurar constitucionalmente a livre união entre pessoas, independentemente de qualquer definição, como um Direito Fundamental na legislação pátria?*

¹⁶⁵ “A paz, portanto, não é um Estado inerte, mas sim um *processo dinâmico em constante construção*. Exige esforço conjunto de governantes e governados, pautado pelo diálogo, pela justiça social e pelo respeito à dignidade humana. Somente assim poderemos superar os desafios do presente e construir um futuro de paz duradoura para as futuras gerações.” [grifo] MIRANDA, Rodrigo Marzano A. *Os desafios contemporâneos do Estado Ético na busca pela paz*. Diário de Minas, 23 de dezembro de 2024. Disponível em: <<https://diariodeminas.com.br/os-desafios-contemporaneos-do-estado-etico-na-busca-pela-paz>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁶⁶ O reconhecimento da união estável de casais do mesmo sexo já foi um primeiro passo de uma caminhada, mas: “[...] não basta que se possa celebrar um casamento [...] se a identidade de gênero dos nubentes é totalmente negligenciada no momento da celebração: o artigo 1.535 do CC prevê que o presidente da cerimônia declarará efetuado o casamento nos termos “De acordo com a vontade que ambos acabais de afirmar perante mim, de vos receberdes por marido e mulher, eu, em nome da lei, vos declaro casados” BORGES, Lize, DUMET, Carolina. *Teses feministas no direito das famílias*. vol. I: direito material 1ª ed. Salvador: Jusfeminismo, 2023, p. 61.

¹⁶⁷ “Ativismo, como a beleza, está normalmente nos olhos do possuidor” LINDQUIST, Stefane A.; CROSS, Frank B. *Measuring judicial activism*. New York: Oxford University Press, 2009 *apud* CONTINENTINO, Marcelo Casseb. *Ativismo judicial*: proposta para uma discussão conceitual. Revista de Informação Legislativa. Brasília a. 49 n. jan./mar. 2012, p. 141

¹⁶⁸ Por meio da ADI 4277, da ADPF 132 e da Resolução 175 do CNJ: “*Supremo reconhece união homoafetiva*”. Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=178931&ori=1>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁶⁹ “*STF equipara ofensas contra pessoas LGBTQIAPN+ a crime de injúria racial*”. Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=512663&ori=1>>. Acesso em maio de 2025.

¹⁷⁰ “*STF enquadra homofobia e transfobia como crimes de racismo ao reconhecer omissão legislativa*”. Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=414010>>. Acesso em maio de 2025.

III – O Símbolo

A Constituição Federal de 1988¹⁷¹, que também é um símbolo, veículo de criação de sentido¹⁷², traz no título II, dos Direitos Fundamentais¹⁷³, especificamente no capítulo da nacionalidade, o hino como um dos símbolos da República:

“Art. 13. [...] §1º São símbolos da República Federativa do Brasil a bandeira, o hino, as armas e o selo nacionais.”¹⁷⁴

Os símbolos nacionais são instrumentos, fundamentais e eficazes, de acesso à ideia de Nação, cidadania, que desperta o sentimento constitucional¹⁷⁵ - de consciência e identificação, de pertencimento. Dentre eles, o hino é o símbolo que não se descaracteriza¹⁷⁶, principalmente pelo rigor da linguagem específica à arte musical¹⁷⁷.

A arte sonora, que aqui difere-se radicalmente de um sinal¹⁷⁸, é uma manifestação artística que cristaliza a expressão do sentimento de um artista em um determinado estado de espírito. Mas a composição, ultrapassa a simples expressão emocional e tende a revelar a ideia particularizada sobre as sensibilidades humanas, pois:

“A música é ‘forma significante’, e sua significação é a de um símbolo, um objeto sensorial altamente articulado que, em virtude de sua estrutura dinâmica, pode expressar as formas da experiência vital que a linguagem é especialmente inadequada para transmitir. Sentimento, vida, movimento e emoção constituem seu importe.”¹⁷⁹

Os símbolos nacionais, em síntese, revelam-se como primeira via de contato direto do cidadão à experiência constitucional; e por que não dizer *estética constitucional*?¹⁸⁰:

¹⁷¹ “A Constituição imprime e identifica a ideologia da totalidade de um dado ordenamento jurídico, forjada pelas forças hegemônicas em dado momento.” Sociologicamente, constituições são fatos, formas de ser, criação e expressão da *infra-estrutura* social de um povo, estrutura política real. FABRIZ, *A estética do direito...* p. 131 e 146. :|| à nota 31.

¹⁷² BIELSCHOWSKY, Raoni Macedo. *Cultura Constitucional: fundamentos para uma teoria da Constituição*. São Paulo: Editora Dialética, 2024, p. 220.

¹⁷³ :|| à nota 53.

¹⁷⁴ “Título II: Dos Direitos e Garantias Fundamentais”. *Constituição Federal*. 1ª ed. São Paulo: Edipro, 2024, p. 21.

¹⁷⁵ BIELSCHOWSKY, *op. cit.*, p. 304.

¹⁷⁶ :|| à nota 42.

¹⁷⁷ LUIZ, Milton. *A história dos símbolos nacionais: a bandeira, o brasão, o hino*. 1ª ed. Reimpressa. Brasília: Senado Federal, 2005, p. 17.

¹⁷⁸ “Um sinal é compreendido se serve para fazer-nos notar o objeto ou situação que indica. Um símbolo é compreendido quando podemos conceber a ideia que ele apresenta” LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 28

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸⁰ “Se a vida social é uma matéria a ser trabalhada continuamente, ela deve ser compreendida e apreendida pelos sentidos (*aisthesis*). Desse modo, podemos dizer que o conceito de beleza encontrar-se-á vinculado à nossa percepção em relação a tudo aquilo que nos cerca e nos relacionamos, na busca de uma compreensão e adequação à realidade concreta. A estética torna-se, assim, a própria percepção.” FABRIZ, *A estética do direito...* p. 130.

“O estético, como processo de mundovisão, torna-se então uma necessidade social. Todo elemento cultural tem um efeito social; todo objeto, que possa ser experienciado a partir dos sentidos, tem sua dimensão estético-social (conteúdo social), desencadeada pela recepção e assimilação da sensação em cada indivíduo.”¹⁸¹

Logo, compreender os símbolos em sua integralidade – histórica, social e jurídica - é essencial para que se possa acessar a realidade em toda a sua dimensão, assim como o contato com a sua existência revela o caminho à uma realidade mais ampla, ainda que abstrata em um primeiro momento:

“Entendemos que para a percepção e formulação de um *juízo estético* adequado, deve-se partir sempre da experiência estética, conjuntamente com a compreensão dos elementos concorrentes e necessários, presentes numa composição, disposto numa dimensão espacial real, ideal ou virtual.

O indivíduo quando entra em contato com uma determinada expressão, originada pela intencionalidade espiritual humana, essa é concebida a partir de uma imagem. Tal concepção ocorre mesmo quando ouvimos uma música, visto que o som nos motiva à percepção de imagens acústicas. Ocorre então uma relação entre indivíduo (espectador) e a manifestação sensível, que se realiza em determinado espaço e tempo; [...]”¹⁸²

Apesar dos trechos referirem-se à experiência estética de modo geral, símbolos como bandeira e hino são pontos essenciais e sensíveis à identificação pessoal e coletiva, eles demonstram a idealização carregada de história. A bandeira brasileira, por exemplo, retrata idealmente a unidade nacional na conservação de elementos do Império¹⁸³ e na adição de elementos da República (a disposição das estrelas que refletia o aspecto do céu do Rio de Janeiro na manhã de 15 de novembro de 1889, às 08h30min) que, como fruto de disputas, emblematiza a realidade em um determinado momento histórico¹⁸⁴.

¹⁸¹ FABRIZ, *A estética do direito...* p. 72. :|| à nota 14.

¹⁸² [grifo] *Ibid.*, p. 74.

¹⁸³ A cor verde da Casa de Bragança (Dom Pedro I); e amarelo ouro da Casa de Lorena, Família Imperial da Áustria (Imperatriz Leopoldina). LUIZ, Milton. *A história dos símbolos nacionais...* p. 23.

¹⁸⁴ “A emblematização permite atingir o coração dos brasileiros, finalidade precípua de uma bandeira.” CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 110



Figura 5. Bandeira Nacional¹⁸⁵

Já o hino apresenta a sua particularidade primeira, o som, que diferentemente da imagem¹⁸⁶, apresenta apenas um único filtro e proteção: o mecanismo psicológico. Tal ponto é de suma relevância, não no sentido das teorias psicanalíticas¹⁸⁷ e sim pela racionalidade inerente à lógica musical, pois “*ouvir* é a atividade musical primária”:

“[...] há outra função, igualmente importante, que é o ato de ouvir, que exhibe uma variação quase que tão grande, entre a eficácia suprema e a obtusidade total, quanto a que encontramos na execução. Ouvir música é em si um talento, uma inteligência especial do ouvido e, como todos os talentos, desenvolve-se com o exercício.”¹⁸⁸

¹⁸⁵ “Bandeira Nacional” - Projetada por Raimundo Teixeira Mendes e Miguel Lemos, com desenho de Décio Vilares, foi inspirada na Bandeira do Império, desenhada pelo pintor francês Jean Baptiste Debret. Disponível em: <<https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/simbolos-nacionais/bandeira>>. Acesso em abril de 2025.

¹⁸⁶ “No Ocidente, o ouvido cedeu lugar ao olho, considerado uma das mais importantes fontes de informação desde a Renascença, com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva.” SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 27.

¹⁸⁷ “A atividade artística, segundo os psicanalistas que lhe deram atenção, é uma expressão de dinamismos primitivos, de desejos inconscientes, e usa os objetos e cenas representados para corporificar as fantasias secretas do artista. [...] [Mas], não importa quão longe possa ser levada, nunca oferece nem sequer o mais rude critério de excelência artística.” LANGER, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1989, p. 207-208.

¹⁸⁸ “O primeiro princípio para se ouvir música não é, como supõem muitas pessoas, a habilidade de distinguir os vários elementos de uma composição e reconhecer seus recursos, mas sentir a ilusão primária, sentir o movimento consistente e reconhecer imediatamente a forma dominante que torna essa peça um todo inviolável.” LANGER, *Sentimento e Forma...* p. 153. :|| à nota 79.

E partindo de qual ponto pode-se apreender este ato?

Desde a Grécia Antiga, há uma atenção à percepção temporal contrastante, onde o meio rural é mais estático e o meio urbano mais dinâmico. Tal dicotomia, inerente à realidade humana, pode ser percebida nas coisas mais simples e claras da natureza, como os ritmos descontínuos das ondas do mar¹⁸⁹ ao quebrarem na praia em comparação com as demarcações mais precisas do tempo nos trilhos do trem. Pode-se estender e compreender essa mesma pontualidade rítmica no cavalgar do cavalo em comparação com aquela mesma continuidade do tráfego das grandes cidades.

Cada localidade e perspectivas sociais trazem qualidades significativas à fonte sonora que, através de seus artistas, concretiza a consciência histórica coletiva¹⁹⁰, criando a vida acústica comunitária¹⁹¹. Tal percepção pode ser apreendida na ideia de *figura e fundo*: a música como acompanhamento¹⁹², música ambiente¹⁹³, produto intensificado na indústria cultural¹⁹⁴; e como figura, ou melhor, como arte destinada à contemplação, à escuta propriamente dita.

¹⁸⁹ “Os ritmos do mar são muitos: infrabiológicos – pois a água muda a altura e o timbre mais rapidamente do que a capacidade do ouvido para captar essas mudanças; biológicos – as ondas se identificam com o pulmão e as batidas do coração, e as marés, com o dia e a noite; e suprabiológicos – a presença eterna e inextinguível da água.” SCHAFFER, *A afinação do mundo...* p. 35.

¹⁹⁰ “A música é um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos.” *Ibid.*, p. 23. Harmonicamente: “A música pode ser um sintoma de ruptura e de sucessão de determinadas épocas” LOPES, *Uma metáfora: música & direito...* p. 105.

¹⁹¹ Schafer compreende que a vida acústica é uma qualidade sonora, uma marca: “o termo *marca sonora* deriva de *marco* e se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar. Uma vez identificada a marca sonora, é necessário protegê-la porque as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade.” *Ibid.*, p. 27.

¹⁹² ||: E acompanhamento não se refere ao instrumental que acompanha a performance vocal, mas às “máscaras sonoras” - criadas pelo general George Owen Squier na primeira metade do século XX - que contextualizam um certo ambiente, criando a *audioanalgesia*: “isto é, o uso do som como um analgésico, como distração para disseminar a distração. [...] a indústria do *Moozak*”. *Ibid.*, p. 142. *Moozak* é a música de fundo, como “Fascination” por Muzak Orchestra. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5g0nFWG4PNB3YaLAec8YbT?si=1fb837d29c464452>. Acesso em abril de 2025

¹⁹³ “O rádio, é claro, oferece todos os meios de aprender a ouvir, mas também abriga um perigo – o perigo de aprender *não* ouvir; [...]. À medida que cultivam a desatenção ou a atenção dividida, a música enquanto tal se torna cada vez mais um estimulante ou sedativo meramente psicológico (conforme o caso, ambas as funções são possíveis), do qual gozam mesmo durante conversas. Dessa maneira, elas cultivam a *audição passiva*, que é a própria contradição do *escutar*. [...] Pois *ouvir* é a atividade musical primária.” LANGER, *Sentimento e Forma...* p. 154. :||

¹⁹⁴ Indústria cultural é o termo criado por Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) em meio ao fenômeno da industrialização do século XX que, com a invenção do cinematógrafo e do fonógrafo, abalaram os ramos artísticos ligados ao som e à imagem: “[E] O grande interesse de Adorno pela música tornava-o particularmente sensível a tudo o que se relacionava a ela. A passagem da audição de uma execução musical por artistas para a audição da mesma música e dos mesmos artistas por meio de um artifício, o fonógrafo, chamava-lhe a atenção; foi, portanto, a utilização de meios mecânicos para multiplicar as possibilidades de audição de um concerto que lhe sugeriu a utilização do termo ‘indústria cultural’.” PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural*; a agonia de um conceito. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1994, p. 10. Tal separação do som e da fonte originária resultará no fenômeno *esquizofônico*, termo cunhado por Schafer: “Desde a invenção dos equipamentos eletrônicos de transmissão e estocagem de sons, qualquer som natural, não importa quão pequeno seja, pode ser expedido e propagado ao redor do mundo, ou empacotado em fita ou disco para as gerações futuras. Separamos o som da fonte que o produz. A essa dissociação é que chamo de esquizofonia [...]” SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 160. Hoje já há as plataformas de *streaming*:

O ato de escutar, já com a atenção voltada à obra de arte, ainda apresentará dois pontos de extrema relevância: a apreensão emotiva (sentimental) e a percepção técnica (racional), traduzidas nos conceitos míticos *dionisíaco* e *apolíneo*¹⁹⁵ :

“No primeiro desses mitos, a música surge como emoção subjetiva; no segundo, é o resultado da descoberta das propriedades sonoras dos materiais do universo. [...] No mito dionisíaco, a música é concebida como um som interno¹⁹⁶, que irrompe no peito do homem; no mito apolíneo, ela é compreendida como som externo, enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do universo¹⁹⁷.”¹⁹⁸

O Hino Nacional Brasileiro possui características técnicas precisas¹⁹⁹:

- Andamento metronômico igual a 120 bpm²⁰⁰.
- Ritmo em marcha batida²⁰¹;
- Canto em uníssono²⁰²;
- Tonalidade de si bemol para execução instrumental simples;
- Tonalidade de *fá maior* para execução vocal²⁰³;

E já adentrando ao contexto histórico, no período colonial os cânticos se resumiam em guerreiros e religiosos (ritos dos nativos indígenas, cristãos e posteriormente africanos). Porém, já no século XVII, a primeira melodia de caráter patriótico executada em terras nacionais foi a

sistema que permite a transmissão e reprodução de conteúdo digital pela internet, muito úteis à democratização do acesso às obras e execuções musicais em todo o globo.

¹⁹⁵ “Nietzsche, com genial inspiração, chamou a atenção do Ocidente para a existência de duas vertentes da alma humana, que pretendeu representar nas figuras mitológicas de Apolo e Dionísio. [...] pensamos no espírito dionisíaco como força viva, e no espírito apolíneo como razão, medida, ordem, equilíbrio.” HORTA, José Luiz Borges. *História do Estado de Direito*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 22.

¹⁹⁶ “o ser humano é estimulado à atingir uma intensificação extrema de suas faculdades simbólicas.” NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020, p. 28.

¹⁹⁷ “Tudo que vem à superfície na parte apolínea [...], tem aspecto simples, transparente, belo.” *Ibid.*, p. 55. :|| à nota 105.

¹⁹⁸ SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo...* p. 21.

¹⁹⁹ :|| à nota 42.

²⁰⁰ ||: A palavra metronômico refere-se ao metrônomo (do grego *metron* = medida; *nomos* = lei, regra). A medida é a duração relativa do som, definido conforme o valor indicado na fórmula de compasso. Em uma fórmula de compasso 4/4 (quatro por quatro), o indicador é a quantidade de valores (4 tempos) e o denominador é a qualidade de valores, nota representativa equivalente a 1 tempo (no caso, a semínima). Já o andamento é a indicação da duração absoluta do som e do silêncio, a velocidade da pulsação, expressão; em termos italianos, 120 batidas por minuto (bpm) refere-se ao *mood* “*Animato*” e “*Con moto*”. MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

²⁰¹ Ritmo é a maneira como se sucedem os valores; organização do tempo que reafirma o compasso (divisão em séries regulares de tempos). O ritmo é a regra de aplicação geral que envolve a pulsação, conforme o *acento métrico* das séries regulares (**tempo forte**, fraco, **meio forte** e fraco). No Hino Nacional Brasileiro, o *Ictus* inicial é em ritmo anacrústico. :|| *Ibid.*

²⁰² É quando duas ou mais vozes executam sons de mesma altura (velocidade/frequência de vibração) simultaneamente.

²⁰³ BRASIL, Lei nº 5.700, de 1º de setembro de 1971. Dispõe sobre a forma e a apresentação dos Símbolos Nacionais, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L5700.htm>. Acesso em abril de 2025.

composição holandesa “*Wilhelmus van Nassauwen*”²⁰⁴, inaugurando a música militar em solo nacional²⁰⁵.

Já no século XIX, com a chegada da corte portuguesa, floresceram as produções dos compositores barrocos mineiros, fluminenses, baianos, pernambucanos e fluminenses, além das músicas de câmara, mas nada com o caráter eminentemente patriótico²⁰⁶.

E é por esse caráter simbólico, altamente articulado, singular, que se seguirá a uma breve investigação do Hino Nacional Brasileiro, desde as suas raízes histórico-sociológicas ao seu desenvolvimento no território nacional.

²⁰⁴ A provável composição é atribuída a Marnix de Saint Aldegonde. “Traditional: Wilhelmus van Nassouwe (National Anthem of the Netherlands)”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vfSOAG5VFeU>>. Acesso em abril de 2025.

²⁰⁵ LIRA, Mariza. História do Hino Nacional Brasileiro. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1954, p. 18.

²⁰⁶ “Talvez a exceção seja a Revolução Republicana de 1817, que estimulou a lira dos compositores de Olinda a produzirem um hino guerreiro” LUIZ, Milton. A história dos símbolos nacionais... p. 162 e 163.

3.1. Motivo²⁰⁷ da composição melódica: a Independência do Brasil



Figura 6. Fragmento da composição oficial

É de amplo conhecimento que o Hino Nacional Brasileiro, composto por Francisco Manuel da Silva (1795-1865), foi concretizado no século XIX e formalizado durante a República do Brasil. Todavia, faz-se necessário compreender um pouco melhor o contexto em que tal obra instrumental ganhou vida, pois a arte, em seu fim último, é convidada a criar as raízes da esperança²⁰⁸.

As primeiras décadas do século XIX no Brasil foram extremamente conflitantes, seja pelo estilo de vida e as opostas visões entre a classe dirigente presente e os destinatários do comando estatal; bem como pelo profundo encantamento que os processos e as práticas associadas ao círculo real²⁰⁹ impactaram de modo marcante o cotidiano das cidades: sejam elas pelas preferências musicais, os novos timbres²¹⁰⁻²¹¹ que já ecoavam em terras brasileiras ou pelos músicos que aqui floresceram:

“Dizia-se que Dom João VI tinha duas preocupações na vida: a religião e a música. Assim sendo, logo ao desembarcar foi assistir a um *Te Deum* na catedral da cidade, onde vivenciou sua primeira grande e agradável surpresa: a qualidade da música – muito acima do padrão que imaginara para uma distante colônia portuguesa.

²⁰⁷ “[Do lat. *Motivu*, ‘que move’.] [...] 3. Causa, razão [...] 5. *Mús.* Frase predominante, em qualquer composição musical [...]. ♦ **Motivo condutor.** Leitmotiv.” FERREIRA, *Novo Dicionário Aurélio*... p. 949.

²⁰⁸ RATZINGER, Joseph. *O Espírito da Música*. Trad. Felipe Lesage. 1 ed. Campinas: Ecclesiae, 2017, p. 164.

²⁰⁹ “Sabiam todos muito bem que a colaboração da música era indispensável. Música era, por excelência, a marca registrada da casa” ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro a luz de novos documentos*, vol. I. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 1967, p. 10.

²¹⁰ ||: Timbre é uma das quatro características principais e simultâneas do som: altura – frequência/velocidade (melodia e harmonia); duração – extensão/tempo de emissão (ritmo); intensidade – força/grau do volume sonoro (dinâmica) e timbre. “TIMBRE – [é a] combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. O timbre é [...] derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais [...] A alternância e a combinação de timbres diferentes resulta em instrumentação.” MED, Bohumil. *Teoria da Música*... Ainda neste diapasão: “Em 1820 quem passasse pelas ruas do Rio de Janeiro já ouvia, em vez de violão ou harpa, muito piano, tocado pelas moças nas salas de visitas”. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. rev. São Paulo: Global, 2004, p. 151.

²¹¹ É válido ressaltar que o timbre instrumental traz luz à história da música brasileira desde os primeiros séculos formativos em território nacional: “Ao sair de Lisboa, em 8 de março do mesmo ano, a frota cabralina [...] ‘levava a bordo trombetas, atabaques, tambores, sestros (sistres), flautas, tamborins e gaitas de foles [...]’ Entretanto, “a documentação da música instrumental do período [XVI] é problemática, embora haja um número impressionante de alusões a grandes virtuosos dos instrumentos de corda dedilhada, sob a designação genérica de *viola* ou *viola de mão*, que pode abranger desde as guitarras de quatro ou cinco ordens, até a *vihuela* de seis ordens. Talvez esses mestres da *viola* sejam os mais remotos precursores da brilhante escola violonística que, bem mais tarde, floresceria no Brasil”. PERPÉTUO, Irineu Franco. *História concisa da música clássica brasileira*. 1 ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 15 e 18. :||

Nesse momento nasceu uma grande admiração, que se transformou em apoio profissional, a um compositor brasileiro, o padre [...] José Maurício Nunes Garcia”²¹²

É certo que o prestígio e o talento do pe. José Maurício não só chamaram a atenção de Dom João VI, como torna-se mais evidente a virtuosidade do Garcia com a vinda da Família Real e com a chegada do mais eminente compositor luso, Marcos Portugal²¹³, em 1811:

“Mal se pôs em contacto com o meio musical brasileiro sentiu no grande compositor Padre José Maurício Nunes Garcia, um poderoso competidor. Perseguiu-o como fêz também a Damião Barbosa, glória musical baiana.

Dotado do mais alto grau de egoísmo, chegou ao exagero de proibir na Capela Real a execução de músicas que não fossem de sua autoria.”²¹⁴

Além disso, através das obras e execuções do “Haydn brasileiro”²¹⁵, notava-se já uma importante diferença estética, pela qual a primeira nota do choque cultural e a tensão entre os compositores evidenciava-se. José Maurício:

“[...] encontrava-se entre dois fogos: um o tangia a obedecer aos ditames de seu íntimo; o outro o compelia a satisfazer o gosto dos frequentadores da Capela.

No primeiro caso, êle se via atraído pela música religiosa mais compatível com suas transcendentais finalidades, tal como êle escrevera até ali, norteado pelos efeitos de uma formação artística calcada, sobretudo, na leitura das partituras de mestres como Haydn; no segundo, tinha de render culto ao estilo brilhante, porém vazio, dos mestres italianos em voga, que eram mais compositores de óperas do que propriamente de música religiosa, embora cultivassem os dois gêneros.”²¹⁶

Enquanto a música de Marcos Portugal:

“[...] tinha que agradar mais. Prestava-se a manifestações de virtuosidade vocal, regalo para os ouvidos que o público da época, acostumado como estava a frequentar o teatro lírico, não podia dispensar.

²¹² “José Maurício Nunes Garcia nasceu no Rio de Janeiro em 1767, de pai alfaiate e mãe filha de escravos. *Um velho músico mineiro de nome Salvador José*, que circulava pelo Rio, *passou-lhe toda a experiência herdada da rica tradição setecentista de Minas Gerais*. Já aos doze anos se apresentava em público, dava aulas e, aos dezesseis, apresentava a sua primeira composição *Tota Pulchra es Maria*. Com a morte de uma tia que o sustentava, José Maurício *iniciou-se na carreira eclesiástica, recurso usado por muitos de origem humilde para a ascensão social*. Embora fosse religioso, sabia também que essa profissão permitiria a ele tocar órgão, compor, ensinar e dedicar-se inteiramente à música. Ordenando-se padre em 1792, completou sua formação com a gramática latina, filosofia racional e moral e retórica, além de dominar os idiomas francês e italiano e conhecer razoavelmente o inglês. Em sua biblioteca possuía as principais obras dos grandes compositores da época, e já em 1798 era empossado ao mais elevado posto, o de mestre-de-capela da Catedral da Sé, o que lhe valeu a responsabilidade de coordenar toda a vida musical da cidade.” [grifo] MEDAGLIA, Júlio. *Música, Maestro!...* p. 233-234. José Maurício também foi professor do icônico maestro da ópera nacional Carlos Gomes.

²¹³ “Marcos Antônio da Fonseca Portugal [Marco Portogallo] (Lisboa, 24 de Março de 1762 – Rio de Janeiro, 17 de Fevereiro de 1830), organista, maestro e prolífico compositor luso-brasileiro (mais de 70 obras dramáticas, incluindo cerca de 40 óperas, e mais de 160 obras religiosas), conheceu um sucesso internacional sem paralelo na história da música portuguesa, com milhares de representações operáticas na Europa. Em Portugal e no Brasil, no entanto, a sua fama de compositor alicerçou-se primordialmente no gênero sacro, com algumas das suas obras mantendo-se no repertório das igrejas e capelas até inícios do século XX.” Disponível em: <<https://marcosportugal.com/cms/biography/>>. Acesso em dezembro de 2024.

²¹⁴ LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 51.

²¹⁵ MEDAGLIA, *op cit.*, p. 234. Garcia foi um grande admirador de José Haydn e executou pela primeira vez no Brasil o oratório do compositor em 1821. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo...* p. 38.

²¹⁶ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo...* p. 29.

As composições de José Maurício não tinham nada disso, não. *Sua grande força estava na massa coral. E esta é um agente de expressão musical que, por sua própria natureza, é rebelde a piruetas vocais*²¹⁷.

Acresce que Marcos Portugal gostava de dar na vista. Nunca fazia esquecer que era um homem de teatro. Mesmo quando exercia o seu mandato no interior dos templos. Marcava o compasso batendo com as mãos, uma na outra. O processo não era invenção dele, mas êle o adotara.²¹⁸

Cabe ressaltar que a nota de oposição ao reino ibérico permeou o contexto de tensão constante em território brasileiro na luta por sua autodeterminação, antes, durante e mesmo após o processo de independência²¹⁹⁻²²⁰, onde estava cada vez mais latente o sentimento de uma busca pela liberdade.

Mas quem foi Francisco Manuel em meio ao contexto de tensões latentes?

“Moço, brasileiro, verdadeira vocação musical, estudara música na ‘*Escola Gratuita*’ da Rua das Marrecas, fundada sob o patrocínio de D. João VI e mantida pelo Padre José Maurício.”²²¹

Francisco, foi aluno do pilar importantíssimo da música brasileira do século XIX e de Marcos Portugal; se distinguiu dos demais alunos desde cedo, tornando-se um excelente instrumentista, compositor e regente. Após a formação na escola mantida pelo Haydn brasileiro, teve aulas de *contraponto*²²² com o Sigismund Neukomm²²³, que realizou o pioneiro

²¹⁷ “O canto coral é um forte antídoto contra o sentimentalismo, porque as expressões de sentimento real que ameaçam a ilusão musical se neutralizam umas às outras no canto de grupo. Um coro, portanto, é sempre uma influência impessoal. [...] O eu, com todos os seus desejos reais, está suspenso enquanto o sacerdote celebra o seu ofício.” LANGER, *Filosofia em Nova Chave...* p. 158.

²¹⁸ [grifo] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo...* vol. I, p. 32.

²¹⁹ ||: “Em 1822, a palavra independência tinha um significado um pouco diferente do atual. Hoje, ela indica principalmente a não sujeição. Porém, de acordo com um dicionário da língua portuguesa publicado em 1813, ela queria dizer ‘a liberdade de sujeição, de fazer o que se quer sem autoridade ou consentimento de outrem’. Ou seja: liberdade de sujeição, e não ausência de sujeição. No plano político, portanto, uma independência poderia significar a capacidade de escolha de um determinado corpo de se sujeitar ou não a outro corpo político. É por isso que o projeto de independência do Brasil que estava em curso poderia contemplar, inclusive, a manutenção dos vínculos com Portugal, como queriam alguns de seus defensores, ou então a ruptura desses vínculos, como desejavam outros. Para todos os efeitos, porém, seria o governo do Brasil, suas autoridades e sua principal liderança que deveriam escolher os destinos do Brasil, e não as Cortes de Lisboa.” PIMENTA, João Paulo. *Independência do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2022, p. 33.

²²⁰ “Tão vigoroso fora o ideal antiabsolutista que os princípios constitucionais, ainda os adotados pela Carta outorgada, se mediam, já na esfera abstrata, já na consciência representativa, por meio das repercussões projetadas para conter o círculo de arbítrio no qual se movia a vontade imperial.” BONAVIDES; *História Constitucional do Brasil...* p. 14. :||

²²¹ [grifo] LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 52.

²²² “Conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo horizontal e vertical da música)” MED, Bohumil. *Teoria da Música...* p. 11.

²²³ Sigismundo Neukomm foi aluno e discípulo dos Haydn: “Aos quinze anos já era organista apreciado, e tendo estudado contraponto com Miguel Haydn ao mesmo tempo que completa na universidade de Salzburgo os cursos de filosofia e mathematica, resolveu seguir a carreira de artista indo em 1798 para Vienna onde recebeu as lições do grande José Haydn que muito se lhe afeiçãoou.” VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Vol. II, Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, p. 116. Disponível em: <<https://archive.org/details/diccionariobiog00vieigoog/page/191/mode/1up?view=theater>>. Acesso em abril de 2025. O pupilo de Haydn veio ao Brasil para dar aulas ao primeiro imperador do Brasil, Dom Pedro I e sua esposa, a Imperatriz Leopoldina, permanecendo em solo nacional de 1816 a 1822.

“experimento protonacionalista”²²⁴, com a peça *Amor brasileiro*²²⁵, além de iluminar ainda mais a evidente tensão que havia no contexto musical da época:

“O referido Neukomm foi muito amigo do padre Mauricio, cujo mérito exaltava ; com isso talvez procurasse deprimir Marcos Portugal e outros músicos portugueses que encontrou no Brasil e não o receberam amigavelmente.”²²⁶

Ele também exaltava as qualidades inerentes ao “Bomtempo brasileiro”:

“Ah! Os Brasileiros nunca souberam o valor do homem que tinham, valor tanto mais precioso pois que era tudo fructo dos seus próprios recursos. E como o saberiam ? Eu, o discípulo favorito de Haydn, o que completou por ordem sua as obras que deixara incompletas, escrevi no Rio de Janeiro uma missa, que foi entregue á censura de uma comissão composta d’aquelle pobre Mazziotti e do irmão Marcos Portugal, missa que nunca se executou porque não era d’elles.

Alguns tempos depois, entrando eu na capella real por acaso, ouvi tocar no órgão umas harmonias que me não eram estranhas ; pouco a pouco fui reconhecendo pedaços de minha desgraçada missa, subi ao côro, e dou com José Maurício, tendo á vista a minha partitura, e a transpol-a de improviso para o seu órgão. Approximei-me d’elle e fiquei algum tempo a admirar a fidelidade e valentia da execução d’aquelle grande mestre ; nada lhe escapava de essencial... não pude resistir, abraçei-o quando ia acabar, e chorámos ambos sem nada dizer.”²²⁷

Francisco Manuel certamente apreendeu a essencialidade com o José Maurício e o pupilo de José Haydn²²⁸, visto que não ganhou a admiração apenas de seus mestres, como também de Dom Pedro I²²⁹ - o imperador e músico brasileiro que recebeu a primeira composição do futuro regente da sonoridade pátria - o que desencadeou a perseguição do mestre português, aumentada ainda mais com a futura nomeação de Francisco para a orquestra da Capela Real²³⁰:

“É que enquanto ecoava por todo o Brasil o grito do Ipiranga, Francisco Manuel reviveu o lance patriótico da Marselheza.

²²⁴ PERPÉTUO, Irineu Franco. *História concisa da música clássica brasileira...* p. 94.

²²⁵ O *Amor Brasileiro*, interpretado por Rosana Lancelotte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qUHjIL6yi0>. Acesso em abril de 2025.

²²⁶ VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes...* p. 453.

²²⁷ *Ibid.*, p. 454.

²²⁸ “Por influência maior ou menor de Neukomm [*Fantasy for Solo Flute* – Ricardo Kanji. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/757meO4FZzKswncSXzCC3v?si=43dffc2768cc4d93>>. Acesso em abril de 2025], o Padre José Maurício efetivamente incorporou elementos da música austro-germânica à sua produção [*Lição nº 5* – Ricardo Kanji e Rosana Lancelotte. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/05jKJkQpDVix1MCuMauts5?si=af2033de39a344d1>>. Acesso em abril de 2025] Escrito em 1821, [...] o *Método de Piano-forte* traz uma citação da *Sinfonia n.º 94 ‘Surpresa’* de Haydn [Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gbf1LVE4UKM>. Acesso em abril de 2025], no mesmo ano, o salmo *Laudate omnes gente*, para ‘*encomendações dos inocentes falecidos*’, é, como o próprio autor escreve na folha de rosto, ‘arranjado sobre alguns motivos da grande obra da criação do mundo do imortal José Haydn’.” [grifos nossos] PERPÉTUO, Irineu Franco. *História concisa da música clássica brasileira...* p. 82.

²²⁹ “Francisco Manuel era muito admirado por D. Pedro. A primeira composição do jovem musicista foi por êle oferecida ao príncipe que, ante à beleza da inspiração, prometera mandá-lo à Itália aperfeiçoar os estudos.” LIRA, *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 52.

²³⁰ “Marcos Portugal previu o perigo que ameaçava o seu prestígio de maior compositor da corte” LIRA, *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 53.

Não se conformou, por certo, em ver a emancipação do Brasil cantada apenas pela alma lusitana de Marcos Portugal²³¹ e Pedro I²³².

Exultando, sentiu, como brasileiro e artista, o dever de exteriorizar o ardor e o entusiasmo do seu povo. E teria escrito para comemorar o grande lance libertador uma empolgante marcha triunfal.

[...]

Expansão vibrante de um tumultuar de sentimentos novos exteriorizados em ardorosas sonoridades.

O Brasil nação encontrara na voz de um filho o seu canto libertário. Firmava-se com êle a alma brasileira!”²³³

A composição de Francisco Manuel, música heroica, contrastava com as composições portuguesas de até então: assim como a Marselhesa, era um canto libertação, demonstrando que a causa determinante foi de fato a Independência do Brasil²³⁴.

Mas o que vem a comprovar tal suposição?

Houve durante um certo tempo a discussão acerca do período da composição, tendo por base o aparecimento do Hino Nacional a partir de dois momentos históricos distintos: a abdicação de Dom Pedro I e a coroação de Dom Pedro II. Ao longo dos anos, porém, encontrou-se um manuscrito, cópia autêntica do Hino, datado em 1834, excluindo consequentemente a segunda hipótese e afirmando o outro contexto histórico, ficando conhecido como o “*Hino ao 7 de Abril*”:

“A saída de cena do imperador-compositor foi celebrada com fervor patriótico. A letra que agora se cantava era do desembargador Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva [...].

A música era de um ex-aluno do curso [...] do Padre José Maurício, que também teve aulas com Neukomm: Francisco Manuel da Silva, que entrara na Capela Real como cantor no registro feminino de soprano, para depois ocupar os postos de timbaleiro e segundo violoncelo.

Sua partitura mais célebre é justamente esse *Hino ao 7 de Abril*, cuja popularidade instantânea lhe valeria o status de *Hino Nacional Brasileiro*. Em 1841, foi cantado na coroação de D. Pedro II (1825-1891) – já com outra letra, exaltando o homenageado.”²³⁵

Entretanto, no dia 30 de maio de 1851, a edição do periódico “Echo Pernambucano” replicou a publicação realizada originariamente no periódico baiano “O Papagaio”, na qual o

²³¹ “Quando os soldados lusitanos regressaram a Lisboa, depois de vencerem os franceses, o maestro [...] ofereceu ao príncipe regente o ‘Hino patriótico da nação portuguesa’ [...]. Marcos Portugal trouxe-o para o Brasil, onde, evidentemente, também passou a ser uma espécie de Hino Nacional.” *LIRA, História do Hino Nacional Brasileiro*... p. 21.

²³² “Declarado em Portugal o regime constitucional, o Príncipe D. Pedro compôs (letra e música) o Hino Imperial Constitucional. Esse hino foi cantado no Brasil no espetáculo de gala que se realizou no Rio de Janeiro, em 5 de Junho de 1821, quando foram juradas as bases da Constituição.” *Ibid.*, p. 22.

²³³ *Ibid.*, p. 53.

²³⁴ “Inspirado na Proclamação da Independência, escreveu Francisco Manuel da Silva uma composição musical que, consagrada pelo povo, se tornaria através do tempo, o Hino do nosso Brasil.” INEP – Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos. *Música para a Escola Elementar*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, 1955, p. 13.

²³⁵ PERPÉTUO, *História concisa da música clássica brasileira*... p. 92.

autor manifestava o repúdio à ordem nº 159 do marechal José Joaquim Coelho que restringia a execução do hino perante o Santíssimo Sacramento e o Imperador, em detrimento das demais execuções pela presença das outras autoridades de Estado:

“[...] porque as autoridades perante as quaes os corpos marchaõ em continência são os presidentes da provincia, delegados do governo [...] e o prelado Diocesano, príncipe da igreja e primaz do império, que de forma alguma fazem diminuir o valor do mesmo HYMNO NACIONAL, há 28 annos em pratica”²³⁶

E é a existência de tal publicação, acessivelmente comprovada, que se pode afirmar: a obra patriótica de Francisco Manuel, com raízes melódicas austríacas²³⁷ e inspiração sentimental francesa²³⁸, foi composta de fato em virtude da Independência do Brasil à época da emancipação:

“Ora, se o Hino Nacional contava vinte e oito anos de prática, em 1851, foi composto, ou pelo menos começou a ter execução oficial em 1823.

Embora os partidários da data de 1831 para a composição de Francisco Manuel se apeguem à idéia de que se compreendia no Primeiro Império por Hino Nacional o Hino da Independência é preciso levar em conta que a publicação é de 1851, quando já era popular em todo o Brasil o Hino de Francisco Manuel. É impossível, pois, haver confusões”²³⁹

Talvez o músico regente pátrio já percebesse também as modificações na realidade da corte: em meio às diversas complexidades revolucionárias ao tempo da emancipação e a necessidade de viajar para São Paulo, com o objetivo de pacificar a região, Dom Pedro I nomeou a arquiduquesa Leopoldina²⁴⁰ para a presidência do Reino, ato decisivo nas determinações futuras brasileiras.

Enquanto regente interina, a arquiduquesa cada vez mais é notificada das complexas situações ao qual o país estava sujeito e da gravidade dos acontecimentos que começava a

²³⁶ “O Echo Pernambucano”, edição nº 72 de 1851, p. 2. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=815748&pagfis=207>>. Acesso em abril de 2025.

²³⁷ Não se pode negar a influência hayderiana na obra.

²³⁸ :|| à nota 124.

²³⁹ LIRA, *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 56-57.

²⁴⁰ Imperatriz Leopoldina: “A arquiduquesa Dona Carolina Josepha Leopoldina d’Áustria nasceu aos 22 dias do mês de janeiro de 1797, em Viena. Mesmo tendo sido educada no rigor da corte austríaca, a mais formal das velhas cortes europeias, foi uma menina alegre e espontânea. Casou-se, por procuração, em Viena, com Dom Pedro de Alcântara, então príncipe real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, em 13 de maio de 1817, aniversário de seu sogro e dia que sua neta imortalizaria com assinatura da Lei Áurea.” Câmara dos Deputados. *200 anos da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/a-camara/documentos-e-pesquisa/arquivo/sites-tematicos/200-anos-da-assembleia-constituente/imperatriz-leopoldina>>. Acesso em abril de 2025.

ganhar forma concreta. Amparada por José Bonifácio²⁴¹⁻²⁴², a imperatriz apresentará uma posição em prol da Independência brasileira, emancipando a nação da pátria portuguesa (principalmente pelo liberalismo radical lusitano). No contexto a Imperatriz escreve a Dom Pedro I:

“É preciso que volte com a maior brevidade, esteja persuadido que não é o Amor, Amizade que me faz desejar, mais que nunca sua pronta presença, mas sim as circunstâncias em que se acha o amado Brasil. [...] entraram na Bahia seiscentos homens e duas ou três embarcações de guerra e nossa esquadra traidora ficou de boca aberta olhando para eles. Na cidade do Rio essa notícia causou o maior alvoroço.”²⁴³

Sem obter respostas depois de inúmeras tentativas de contato²⁴⁴, Leopoldina convoca o Conselho de Estado sob sua presidência e sanciona a separação brasileira, a fim de apenas notificar posteriormente Dom Pedro I sobre a decisão:

“Pedro, o Brasil está como um vulcão. Até no paço há revolucionários. Até portugueses são revolucionários. Até oficiais das tropas são revolucionárias. As cortes portuguesas ordenam a vossa partida imediatamente, ameaçam-vos e humilham-vos. O conselho do estado aconselha-vos para ficar. Meu coração de mulher e de esposa prevê desgraças, se partirmos agora para Lisboa. Sabemos bem o que têm sofrido nossos pais. O rei e a rainha de Portugal não são mais reis, não governam mais, são governados pelo despotismo das cortes que perseguem e humilham os soberanos a quem devem respeito. Chamberlain vos contará tudo o que sucede em Lisboa. O Brasil será em vossas mãos um grande país. O Brasil vos quer para seu monarca. *Com o vosso apoio ou sem o vosso apoio ele fará a sua separação.* O pomo está maduro, colhei-o já, senão apodrece. Ainda é tempo de ouvirdes o conselho de um sábio que conheceu todas as cortes da Europa, que além de vosso ministro fiel, é o maior de vossos amigos. Ouvi o conselho de vosso ministro, se não quiserdes ouvir o de vossa amiga. Pedro, o momento é o mais importante de vossa vida. *Já dissestes aqui o que ireis fazer em São Paulo. Fazei, pois.* Tereis o apoio do Brasil inteiro e, contra a vontade do povo brasileiro, os soldados portugueses que aqui estão, nada podem fazer.”²⁴⁵

²⁴¹ José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), o “Patriarca da Independência”: “Cientista e homem de letras, foi o maior estadista brasileiro. Organizou um projeto nacional que incluía a libertação nacional, a abolição da escravidão, a reforma agrária e a integração dos índios. Arquitetou a fundação e a consolidação do Império do Brasil.” Câmara dos Deputados. *Construtores do Brasil*. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/tv/177615-jose-bonifacio-de-andrada-e-silva/>>. Acesso em abril de 2025.

²⁴² Com a chegada de José Bonifácio, Leopoldina viu a salvação política “[...] a influência da cativante inteligência do velho Andrada fez que aquela filha da mais antiga e conservadora Casa soberana do mundo se livrasse dos modelos impostos pela formação e percebesse a relevância do papel oferecido ao jovem regente [...]. Em sua mocidade, a jovem arquiduchessa havia dado demonstrações de que sabia se desprender das contingências pessoais e aprender a essência dos problemas.” In: CASSOTTI, M. *A biografia íntima de Leopoldina: a imperatriz que conseguiu a independência do Brasil*. Trad. S. M. Dolinsky. São Paulo: Planeta. 2015, p. 138.

²⁴³ *Ibid.*, p. 147.

²⁴⁴ Outros fatos passaram à frente das responsabilidades do então regente Dom Pedro I que, imerso na paixão por Domitila de Castro, não atende aos chamados.

²⁴⁵ [grifo] MENCK, J. T. D. *Leopoldina, Imperatriz e Maria do Brasil: obra comemorativa dos 200 anos da vinda. D. Leopoldina, Imperatriz e Maria do Brasil*. Brasília, Brasil: Câmara dos Deputados. 2017, p. 81.

A carta²⁴⁶ lida em voz alta a todos os integrantes do Conselho não só foi bem recebida como ficou ainda mais evidente a sutileza de espírito daquela que se tornou a Imperatriz do Brasil, exercendo dignamente as funções de sua educação dinástica.

Além disso, a popularidade do hino não pode ser questionada, vez que ela foi executada pelas bandas de música²⁴⁷ e aplaudida pelo povo na manhã de 7 de Abril, sendo que naquela época a divulgação de músicas era mais morosa e havia um ressentimento contra os lusitanos.



Figura 7. Parte vocal do Hino Nacional do próprio punho de Francisco Manuel da Silva.

Por fim, ainda cabe ressaltar a beleza que o hino ostenta:

“Francisco Manuel da Silva compôs uma ‘melodia patriótica’ em 1822 para comemorar a independência do Brasil, que se tornou muito popular. [...] Aliás, na Copa do Mundo de 2002 foi feito um concurso com os hinos dos países participantes. O hino brasileiro foi considerado ‘o mais belo’.”^{248, 249}

²⁴⁶ “Uma vez concluída, segundo um dos presentes, quis a regente que fosse lida por um dos conselheiros. Surpreso com a ‘sagacidade’ das observações da princesa, mais tarde o conselheiro a comentou com Bonifácio, que teria lhe respondido: ‘Meu amigo, ela deveria ser ele!’.” CASSOTTI, *A biografia íntima de Leopoldina...* p. 150

²⁴⁷ As bandas de música são tradição em Minas Gerais: “Guardiãs de uma tradição de longa data, as bandas possuem a importante missão de alegrar as comemorações cívicas e religiosas das cidades mineiras, além de promover a música popular brasileira. De modo espontâneo, organizam-se verdadeiras escolas de música em torno dessas corporações, onde comunidades e famílias inteiras têm a oportunidade de exercitar talentos e descobrir vocações artísticas transmitidas há várias gerações.” Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais – SECULT, Belo Horizonte. Disponível em <<https://www.secult.mg.gov.br/programas-e-aco/es/bandas-de-minas>>. Acesso em junho de 2023. As bandas de música era uma das paixões musicais da Imperatriz.

²⁴⁸ MEDAGLIA, Júlio. *Música, Maestro!*... p. 238.

²⁴⁹ “Dia do Hino Nacional relembra história e curiosidades de um dos mais complexos do mundo”. Disponível em: <<https://www.band.uol.com.br/bandnews-fm/rio-de-janeiro/noticias/dia-do-hino-nacional-relembra-historia-e-curiosidades-de-um-dos-mais-complexos-do-mundo-202504112000>>. Acesso em abril de 2025. E também, o poder simbólico: “O Hino Nacional entoado [...] redime qualquer sensação de fracasso do povo”. Correio Brasiliense. *Relembra a comemoração do Penta em Brasília com os jogadores da Seleção*. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/historia-de-brasilia/2023/11/6054209-relembra-a-comemoracao-do-penta-em-brasilia.html>>. Acesso em abril de 2025.

Uma nota sobre a instituição “Conservatório de Música”

Francisco Manuel da Silva, não é reverenciado apenas pela composição melódica, pela coragem expressiva e pelas virtuosidades, o patrono da cadeira nº 7 da Academia Brasileira de Música²⁵⁰ também instituiu o primeiro Conservatório de Música do Brasil²⁵¹, sob a regência de Dom Pedro II, afim de consolidar a “missão histórica de constituição da nação”:

“O Governo, então, como artífice dessa construção,¹ inicia uma série de atitudes bem representadas na criação do Instituto Histórico Geográfico (1838), do Museu Nacional (1842), ao mesmo tempo em que inaugura e reformula estabelecimentos formadores de sua elite nacional, como o Colégio D. Pedro II (1837) e a Imperial Academia de Belas-Artes (1842). Da mesma forma demarca seus lugares de atuação no que diz respeito à música, reorganizando a orquestra da Capela Imperial (1843), retomando as temporadas de óperas (1844) e inaugurando o Conservatório de Música (1848)”²⁵²

O primeiro Conservatório²⁵³, instituído pelo Decreto n. 496, de 21 de janeiro de 1847²⁵⁴, como ideia institucional, visou o desenvolvimento cultural pautado em padrões europeus de arte²⁵⁵, que por sua vez seguiu os modelos gregos de funcionalidade social:

“No discurso proferido pelo diretor interino, destaca se a ênfase na contribuição que uma instituição de tal ordem, a primeira a ser fundada no Brasil, proporcionaria ao ‘progresso da nossa civilização’. Francisco Manuel revela as bases de seu pensamento ao buscar na utilização dada pelos gregos à música sua função social. Estabelece, dessa forma, uma ligação direta entre música e nação, formalizada através da construção e estabelecimento de princípios morais.”²⁵⁶

250

Disponível

em:

<<https://abmusica.org.br/academicos/#patronos>><https://abmusica.org.br/academicos/#patronos>>. Acesso em abril de 2025.

²⁵¹ Conservatório Imperial de Música, o primeiro do gênero na América Latina e atual Escola de Música da UFRJ.

²⁵² AUGUSTO, Antônio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, v. 23/1, 2010. p. 68.

²⁵³ “O som, como um fator puramente sensorial na experiência, pode ser tranquilizante ou excitante, agradável ou torturado; [...]. Uma sociedade esclarecida conta em geral com alguns meios, públicos ou particulares, para sustentar seus artistas, porque o trabalho deles é considerado um triunfo espiritual e uma reivindicação de grandeza [...]. Se a música, o som modelado, não tivesse outra função além de estimular e acalmar nossos nervos, agradando a nossos ouvidos, assim como comidas bem combinadas[...] os conservatórios musicais seriam de maneira apropriada classificados exatamente como escolas de arte culinária.” LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 29-30.

²⁵⁴ “Devendo proceder-se á fundação do Conservatorio de Musica, para cujo estabelecimento forão concedidas á Sociedade de Musica desta Côrte, pelo Decreto Nº 238 de 27 de Novembro de 1841”. Câmara dos Deputados. *Decreto nº 496, de 21 de Janeiro de 1847*. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-496-21-janeiro-1847-560284-publicacaooriginal-83004-pe.html>>. Acesso em abril de 2025.

“Conservatório de Música”. Disponível em: <<https://mapa.an.gov.br/index.php/assuntos/15-dicionario/65-dicionario-da-administracao-publica-brasileira-do-periodo-imperial/303-conservatorio-de-musica?highlight=WyJtXHUwMGZhc2ljYSJd>>. Acesso em abril de 2025.

²⁵⁵ Conservatório de Música (1889-1930). Disponível em: <<https://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-primeira-republica/1164-conservatorio-de-musica-1889-1930>>. Acesso em abril de 2025.

²⁵⁶ “A arte não só ‘amaciaria os gostos’, como formaria cidadãos que, dentro de um projeto civilizatório voltado para a estetização do cotidiano, pudessem integrar a ordem que se estabelecia: a ordem cortesã, estimuladora da boa moral e da doçura dos costumes”. AUGUSTO, Antônio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, v. 23/1, 2010. p. 70.

A formação institucional não só deu certo, como hoje o Brasil ostenta uma gama dessas instituições e o Estado de Minas Gerais, assim como a UFMG, também conta com as instituições musicais.

O Conservatório Mineiro de Música surgiu da necessidade de formação musical especializada na capital mineira, no início do século XX, para atender a demanda do círculo cultural em efervescência com a inauguração do Teatro Municipal e das salas cinematográficas (Pathê, Glória, Odeon e Avenida). Então, em 27 de setembro de 1920, o presidente do Estado de Minas Gerais, Arthur Bernardes, criou o curso de música que terá o seu projeto consolidado em 1925 pelo Regulamento Provisório assinado pelo então presidente do Estado, Fernando de Mello Vianna, acompanhado pelo secretário Sandoval Soares de Azevedo.

Com as atividades iniciadas em 2 de abril de 1925, inaugurado em 29 de abril do mesmo ano e com sede provisória no Parque Municipal, ao som do Hino Nacional executado pela Banda do 1º Batalhão da Força Pública, o Conservatório Mineiro passou a ser o local de educação musical belorizontino, cujo primeiro diretor foi Francisco Nunes. O expressivo reconhecimento alcançado propiciou a transferência institucional para instalações mais amplas na Avenida João Pinheiro e posteriormente determinou-se a construção de um edifício na Avenida Afonso Pena como sede definitiva, inaugurado em 5 de setembro de 1926.

Já em 4 de dezembro de 1950, a instituição alcança um novo patamar transformando-se em estabelecimento de ensino superior a partir de sua federalização e em 30 de novembro de 1962 integra-se à Universidade Federal de Minas Gerais, passando a ser chamada Escola de Música da UFMG²⁵⁷. O prédio oficial foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA) em 15 de março de 1988 e hoje é um complexo cultural de Belo Horizonte²⁵⁸ que desenvolve várias atividades culturais.

Em 2024, organizado pela UFMG e em parceria com o Ministério da Cultura, o Conservatório sediou o “II Ciclo de Seminários: Cultura, Democracia e Cidadania na América Latina” - continuidade do primeiro ciclo, totalmente on-line, dedicado à formação de gestores e agentes culturais do Estado Mineiro – com foco na cultura digital, o fortalecimento da

²⁵⁷ Conservatório UFMG. *Nossa História*. Disponível em: https://www.ufmg.br/conservatorio/paginas/quem_somos_historia.html. Acesso em maio de 2025.

²⁵⁸ A Escola de Música conta hoje com um novo edifício construído no campus Pampulha em 1997.

democracia e dos laços comunitários territoriais, bem como o enfrentamento ao racismo, sexismo e homofobia²⁵⁹.

Já a nível estadual, Minas Gerais conta com 12 entidades integradas à rede pública e mantidas integralmente pela Secretaria de Estado da Educação (SEE/MG)²⁶⁰, voltadas à formação de músicos, técnicos e à difusão das artes²⁶¹.

Os primeiros CEM em território mineiro foram criados pelo então governador Dr. Juscelino Kubitschek de Oliveira na década de 50²⁶² e até 2015 possuíam em torno de 30 mil alunos²⁶³.

Dentre as 12 instituições, o Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira²⁶⁴ (CEMJKO), instituído pela Lei nº 825, em 14 de dezembro de 1951²⁶⁵, desde tempos passados já se destacava não só por sua expressiva integração artística, amplamente difundida nos meios de comunicação por meio da arte em coro, a realização dos festivais de música e os concursos nacionais de piano²⁶⁶ - movimento que lhe rendeu o título de “Conservatório Modelo do Estado” na década de 70 - como pela sua ligação íntima com a cidade de Pouso Alegre, localizada no sul do Estado.

Em 09 de março de 1987, a instituição de arquitetura neoclássica, com detalhes barrocos em seu interior, sofreu um incêndio criminoso²⁶⁷ que destruiu a memória histórica registrada e arquivada:

²⁵⁹ UFMG. “Seminário debate cultura, democracia e cidadania na América Latina”. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/seminario-debate-cultura-democracia-e-cidadania-na-america-latina>> Acesso em maio de 2025.

²⁶⁰ NEVES, Maria Teresa de Souza; FILHO, Eduardo Dias de Barros e REIS, Carla Silva. *Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais: O Estado de Arte*. 2017, p. 256. Disponível em: <<https://musicanasnuvens.weebly.com/12---conservatoacuterios-estaduais-de-muacutesica-de-minas-gerais-o-estado-de-arte.html>>. Acesso em abril de 2025.

²⁶¹ SILVA, Romário Allef R.; GUIMARÃES, Antônio Carlos. *Os conservatórios estaduais de música em minas gerais: criação e rede de influências*. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ersd/v5/papers/1320/public/1320-5303-1-PB.pdf>. Acesso em abril de 2025.

²⁶² ALVES, D. C. Conservatórios Estaduais Mineiros: Da formação de professores de música a projetos, parcerias e capacitação docente para o ensino básico. *Revista NUPEART*, v. 17.

²⁶³ NEVES, et. al. *Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais...*

²⁶⁴ Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira: <https://cemjko.com.br/index.php>.

²⁶⁵ “LEI nº 825, de 14/12/1951 - Cria o Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre.” Disponível em: <<https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/texto/LEI/825/1951/>>. Acesso em abril de 2025.

²⁶⁶ CARMO, Sérgio Rafael. *Conservatórios estaduais: arte e emoção como aliadas da educação em Minas Gerais*. Belo Horizonte: SEEMG, 2002, 87. Veja o breve documentário da história do “Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pGU5uE8BG78>>. Acesso em abril de 2025.

²⁶⁷ “A primeira suspeita foi de que o incêndio teria sido causado por um curto circuito, mas durante a perícia técnica da polícia civil e bombeiros, essa hipótese foi descartada. No cômodo onde o fogo começou havia apenas um interruptor de luz, que ficava do lado oposto ao foco inicial do incêndio. Toda a fiação foi examinada e nada de irregular foi encontrado. No relatório assinado pelo delegado Carlos Eduardo Pinto, datado de 15 de julho de 1987, ficou claro que o incêndio foi criminoso, causado por uma substância inflamável, provavelmente em chamas, atirada sobre algum material de fácil combustão, que alimentou rapidamente o fogo. Várias testemunhas foram

“O fogo se espalhou rapidamente pelo prédio, consumindo os móveis e documentos. [...] O som dos pianos caindo mostrava a proporção de uma grande tragédia²⁶⁸.”

Enquanto os bombeiros tentavam apagar o incêndio, dois ex-alunos arrombaram uma das portas e entraram no prédio, indo direto para o arquivo de instrumentos. Formou-se uma corrente humana e os instrumentos passaram de mão em mão até estarem em segurança.

[...]

Do prédio de 60 anos só restou o esqueleto. Das paredes externas e do alicerce ficaram apenas tijolos e cinzas. A memória da escola, que estava registrada em livros de atividades, contendo todos os trabalhos anuais e ainda um arquivo iconográfico, com mais de 700 fotografias, desde sua criação, foi destruída pelo fogo. Cerca de 100 atividades desenvolvidas desde a inauguração do Cempa até o ano de 1978 também se perderam.

[...]

O incêndio no Conservatório em 1987 consumiu a história de muitas pessoas, registradas em documentos. Para elas restou somente o acervo guardado em suas próprias memórias.”²⁶⁹

Mas tal fato não só evidenciou a eficácia institucional no cumprimento de sua missão até o ocorrido, como sua reconstrução revelou a força e o poder dos espaços públicos, em sua articulação na trama do tecido social para com a sociedade e os setores privados na concreção de um objetivo comum, desvelando uma ideia do sentido de Estado²⁷⁰: a unidade múltipla para o bem comum.

“Uma semana após o incêndio os alunos do Cempa estavam espalhados pela cidade, em lugares diferentes e inesperados. Escolas, casas e barracões se transformaram em salas de aula. A direção da Escola Estadual Monsenhor José Paulino²⁷¹ emprestou um galpão de oito salas no horário noturno para o Conservatório. A antiga Escola de Comércio também cedeu algumas salas e alguns professores emprestaram cômodos em suas casas para que as aulas não parassem.

Parte das atividades do Cempa voltou para a antiga sede na Praça João Pinheiro. A prefeitura renovou o contrato de aluguel do imóvel, reformou um galpão da casa e construiu quatro salas de aula. O espaço ainda era pequeno para os 1.539 alunos e 38 funcionários e faltava de tudo, desde lápis, papel até instrumentos.

Diante do caos, era necessário mais força e envolvimento de todos. Iniciaram-se, então, as campanhas para aquisição do que havia sido destruído [...].

A Associação do Médio Sapucaí também se propôs a fazer uma campanha entre empresários do comércio e das indústrias para arrecadar fundos para o Cempa. O dinheiro doado foi revertido para a compra de violões, cordas, arcos e outros

ouvidas, mas sem nenhum indício ou suspeita do autor do crime. Até hoje o caso não foi solucionado.” SANCHES, William e CASTRO, Luciene de. *Memórias que um incêndio não destruiu*. Pouso Alegre, 2003, p. 13.

²⁶⁸ “Na época o Conservatório tinha 20 pianos, quatro foram queimados: um, de cauda inteira, um de meia cauda e dois de armário.” SANCHES, William e CASTRO, Luciene de. *Memórias que um incêndio não destruiu*. Pouso Alegre, 2003, p. 13.

²⁶⁹ Um ponto que demonstra a fragilidade dos fatos registrados unicamente em meios físicos, além da necessidade de se fomentar a importância das instituições públicas. SANCHES, William e CASTRO, Luciene de. *Memórias que um incêndio não destruiu*. Pouso Alegre, 2003, p. 12-13-14.

²⁷⁰ “[...] soluções concretas e prudentes, na busca do equilíbrio em movimento e da unidade múltipla, surgindo [e consolidando] os períodos orgânicos que vêm depois das grandes crises e marcam o alcance de mais uma etapa relativamente tranqüila no progresso humano.” REALE, Miguel. *Pluralismo e Liberdade*. São Paulo: Edição Saraiva, 1963, p. 223.

²⁷¹ “A E. E. Monsenhor José Paulino foi tombada pela Prefeitura Municipal de Pouso Alegre-MG por sua importância cultural para a cidade.” Disponível em: <<https://www.ipatrimonio.org/pouso-alegre-e-e-monsenhor-jose-paulino/#!/map=38329&loc=-22.231238674882203,-45.9388267993927,16>> Acesso em maio de 2025.

acessórios. Aliás, a escola recebeu doações de todos os tipos, até pedaços de borrachas ofertados por crianças. Pessoas ligavam ou escreviam cartas de várias partes do país para dar força aos membros do Conservatório [...]. A imprensa da cidade também fez a sua parte, publicando constantemente pequenos textos sobre o Cempa.”²⁷²

O impacto com o ocorrido foi sentido tão amplamente que toda a sociedade se colocou em movimento, com os esforços da gestão e da comunidade, para contribuir na reconstrução da referência institucional em música mais próxima à realidade imediata local e regional – contrastando com a morosidade burocrática. Esse momento histórico também demonstra a sutileza que os eventos institucionais mais tradicionais revelam em suas camadas históricas mais profundas:

“Em 1988 a professora de História da Música Sarah Lúcia Raquejo Amaral, mas conhecida como Sarita, assumiu a direção do Cempa. A restauração do prédio na Francisco Sales ocorreu na sua gestão. Para isso muitas festividades foram promovidas para angariar fundos.

Foi nesta época que surgiu uma das festas mais tradicionais do Conservatório, a Caipirarte. Toda a renda obtida era revertida para a reforma do prédio. Somente em 1993, seis anos após o incêndio, o Estado liberou a tão esperada verba para que a obra fosse concluída.”²⁷³

Atualmente, o CEMJKO esteve à frente na realização do “I Encontro Online dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais”²⁷⁴, que teve como foco as atividades no regime de estudos remoto²⁷⁵, medida tomada para o combate e prevenção à maior crise sanitária dos últimos tempos²⁷⁶.

²⁷² SANCHES, William e CASTRO, Luciene de. *Memórias que um incêndio não destruiu*. Pouso Alegre, 2003, p. 51-52.

²⁷³ “No ano de 1997, através da Lei nº 3.300/97, o prédio da rua Francisco Sales, [...], foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Cultural de Pouso Alegre” SANCHES, William e CASTRO, Luciene de. *Memórias que um incêndio não destruiu*. Pouso Alegre, 2003, p. 52.

²⁷⁴ “Conservatórios Estaduais de Música da rede estadual de ensino realizam encontro on-line”. Disponível em: <<https://acervodenoticias.educacao.mg.gov.br/component/gmg/story/11134-conservatorios-estaduais-de-musica-da-rede-estadual-de-ensino-realizam-encontro-on-line?layout=print>>. Acesso em abril de 2025.

²⁷⁵ “Este conceito surgiu da necessidade de diferenciar o uso de recursos tecnológicos no âmbito de uma proposta de educação on-line, daquelas adotadas de forma repentina no contexto emergencial provocado pela pandemia.” SOUZA, Caius Costa Amaral et. al. *Dificuldades e sentimentos de aluno e alunas em relação ao ensino remoto emergencial*.

²⁷⁶ No Brasil o vírus resultou em 716.075 de óbitos acumulados, com dados atualizados até 01/05/2025, às 15h30min. Disponível em: <<https://covid.saude.gov.br/>> Acesso em maio de 2025. :|| à nota 114.

3.2. A construção do Hino ao longo da história brasileira.

Como apresentado anteriormente, o Hino foi composto em função da emancipação política do Brasil e a melodia patriótica, de origem eminentemente popular²⁷⁷, aos poucos foi reverberando e se consolidando nos corações dos cidadãos brasileiros a cada geração. E apesar do primeiro reconhecimento da obra de modo oficial ter ocorrido apenas na Primeira República, durante o Período Imperial houveram eventos de grande importância nesse processo construtivo do símbolo pátrio.

As composições de Dom Pedro I e Marcos Portugal, melodicamente diversas, consolidaram-se com a letra de Evaristo da Veiga e a música do imperador compositor²⁷⁸ é a que ficou lembrada até hoje, fato curioso pois durante o reinado executava-se a melodia de Marcos Portugal²⁷⁹.

Alguns anos após a independência, as insatisfações e complicações econômicas começaram a se agravar cada vez mais no país e com isso ficou ainda mais difícil para o regente custear a Capela Imperial, decidindo então encerrar a orquestra²⁸⁰ – o que levou ao desamparo muitos músicos e aumentou ainda mais as agitações sociais, visto que as execuções musicais já eram tradicionais e reconhecidas. Diante da agitação gerada com a extinção das atividades, optou-se por uma redução drástica no quadro de integrantes e, fatidicamente, as atividades ainda se viram desfalcadas com a morte dos principais mestres compositores: José Maurício e Marcos Portugal. Com isso, o que se seguirá a partir desse momento é a amplamente conhecida abdicação de Dom Pedro I e a adaptação da letra de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva à melodia pátria, executada na manhã de 7 Abril de 1831²⁸¹. No ano seguinte, em comemoração ao primeiro aniversário da Abdicação, o hino foi entoado novamente por Domingos Alves, em

²⁷⁷ “Mas o que é a canção popular [...]? Não é senão o *perpetuum vestigium* [perene vestígio] de uma união do apolíneo com o dionisíaco” NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020, p. 41.

²⁷⁸ PERPÉTUO, Irineu Franco. *História concisa da música clássica brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 85.

²⁷⁹ “*Brava Gente Brasileira, longe vá, temor servil; ou ficar a Pátria livre, ou morrer pelo Brasil.*” ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro a luz de novos documentos*, vol. I. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 1967, p. 152-154.

²⁸⁰ “Naquele dia, o assunto dos comentários animados era a dissolução da orquestra imperial e abdicação iminente. Alguém lembrou a marcha de Francisco Manuel, tão expressiva para cantar o próximo e desejado desfecho histórico.” LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1954, p. 58.

²⁸¹ “*Os bronzes da tirania já no Brasil não rouquejam; os monstros que a escravizavam já entre nós não vicejam [...] Avante, honrados patrícios, não há momento a perder; se já tendes muito feito, ainda mais resta a fazer.*” ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro a luz de novos documentos*, vol. I. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 1967, p. 171-172.

sessão presidida por Manuel do Nascimento Castro e Silva, presidente da Sociedade Defensora da Independência²⁸².

Em ambas as ocasiões, a letra entoada é a que está escrita no manuscrito mais antigo²⁸³ encontrado até hoje. Claramente ela foi adaptada à cadência heroica, metro para versos decassílabos, que já havia sido escrita, pela indicação orquestral que já incluiu o compasso de espera para o início anacrústico²⁸⁴:

“Êsse documento é a prova que houve urgência em adaptar os versos à melodia já conhecida. Foi um recurso extremo de que o compositor lançou mão. Não havendo no momento outro papel de música, grafou a parte cantada, no reverso da folha, onde estava escrita a canção: ‘Adorata *Gabriella*, quando al campo, etc...’ Além disso, com esse descuido tão comum nos artistas de verdade, Francisco Manuel teria pousado sobre o infalível boiãozinho de barro acastanhado que se usava nas casas comerciais daquele tempo. E a marca singular do fundo do boião ali focou a autenticar o documento”²⁸⁵

A composição ainda sofreu uma segunda alteração em seus versos, quando já amenizado o sentimento antilusitano inflamado (xenofóbico) da primeira escrita²⁸⁶. E com sua execução constante em território brasileiro, a composição consagra o momento de coroação de Dom Pedro II e de Francisco Manuel - agora como mestre compositor da Imperial Câmara - em 18 de julho de 1841, ao som da Filarmônica²⁸⁷. Mas uma segunda letra, a mais conhecida e que perdurou até o advento da República, foi reformulada para a mesma ocasião²⁸⁸.

Tais fatos ainda revelam que a composição musical já possuía uma estrutura idealizada, voltada ao aspecto sonoro e artístico do compositor, sentimentalmente regulado e triunfal, que mesmo no contexto de prepotência hegemônica soube aguardar o seu momento no tribunal histórico dos corações brasileiros, bradado principalmente em momentos decisivos, acompanhando os soldados na Guerra do Paraguai:

²⁸² LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 67.

²⁸³ :|| à figura 7. “A melodia, que era conhecida de cor, escrita de uma só vez, não tem emendas, ao passo que a poesia está riscada duas vezes.” LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 61.

²⁸⁴ *Anakrouis*: notas que precedem o início do compasso acentuado. :|| à nota 201.

²⁸⁵ [grifo] LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1954, p. 60. :|| à figura 7.

²⁸⁶ PÁDUA, Elício Adriano de. *Hino Nacional Brasileiro*: trajetória de sua consagração como um dos símbolos da República Brasileira. Trabalho de conclusão de Curso em Música. Universidade Federal de Uberlândia, 2023, p. 43.

²⁸⁷ “Desça à terra a Liberdade, venha a mente lhe aclarar, para o Império Americano sôbre os impérios brilhar...” A letra é de João José de Souza e Silva. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro a luz de novos documentos, vol. I. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 1967, p. 181.

²⁸⁸ “Quando vens faustoso dia entre nós raiar feliz, vemos só na liberdade a figura do Brasil...” Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro a luz de novos documentos, vol. I. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 1967, p. 182.

“Êsse canto eloquente de patriotismo, que vinha desde a Independência acompanhando as alegrias e incertezas do povo brasileiro, foi o alento maior nos dias angustiosos da Guerra do Paraguai.

Patriotas que partiam, soldados que lutavam, heróis que venciam fosse em Tuiutí ou em Riachuelo, fosse com Barroso ou Mauriti, Osório ou o grande Caxias, todos ouviam como a um só comando o Hino Nacional.”²⁸⁹

E no 13 de maio de 1888, marco que também resultou não só na libertação do Brasil, como no “*Hino da Redenção*”²⁹⁰⁻²⁹¹.

Ainda, antes de seu reconhecimento formal, a composição melódica apresentou uma letra escrita por Joaquim Maria Machado de Assis²⁹² (1839-1908) em 1867; e foi incluída no programa de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)²⁹³, com o título de “Grande fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro”²⁹⁴. O arranjo de Gottschalk além de ter tido uma execução grandiosa em 26 de novembro no Teatro São Pedro, com 650 instrumentistas e 80 tambores, foi alvo de inúmeras discussões, ineficazes, acerca de sua legitimidade, visto que as legislações posteriores à oficialização vetarão quaisquer arranjos instrumentais ou vocais.

A oficialização da composição como Hino Nacional

Com a queda do regime imperial e o início da construção republicana no Brasil, as disputas para justificar racionalmente a organização foram acirradas em seu aspecto ideológico:

“Havia no Brasil pelo menos três correntes que disputavam a definição da natureza do novo regime: o liberalismo à americana, o jacobinismo à francesa e o positivismo. As três correntes combateram-se intensamente nos anos iniciais da República, até a vitória da primeira delas, por volta da virada do século.”²⁹⁵

Nesse contexto histórico, foi proclamada a República dos Estados Unidos do Brasil em 15 de novembro de 1889, pelo Marechal Deodoro da Fonseca que, em ato homérico, com

²⁸⁹ LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro*... p. 83.

²⁹⁰ “PÁTRIA, ÉS FELIZ! Os teus exploradores vêm-te surgir bela como uma aurora! Dize aos escravos que não há senhores e ao mundo inteiro que estás livre agora...” O hino foi composto por Abdon Milanez. DUQUE-ESTRADA, Osório. *A Abolição*. 1ª reimp. Brasília: Senado Federal, 2005, p. 193

²⁹¹ Cabe ressaltar que a vida musical novamente traz raízes na concretude da vida: “23 de agosto [1886]: Grande festival abolicionista em honra da cantora Nadina Bulicioff [...]”. “Esta notável e belíssima cantora russa de tal maneira se afeiçoara ao Brasil, que, com o produto do seu benefício e de todas as jóias que lhe ofereceram, libertou sete mulheres escravizadas!” DUQUE-ESTRADA, Osório. *A Abolição*. 1ª reimp. Brasília: Senado Federal, 2005, p. 162.

²⁹² O Machado de Assis. PÁDUA, Elício Adriano de. *Hino Nacional Brasileiro: trajetória de sua consagração como um dos símbolos da República Brasileira*. Trabalho de conclusão de Curso em Música. Universidade Federal de Uberlândia, 2023, p. 45.

²⁹³ “Possivelmente o primeiro compositor nacionalista americano.” BURROWS; WIFFEN. *Guia de música clássica*... p. 375.

²⁹⁴ “Grande Phantasie tromphale sur l’hymne bresilien, opus 69, a s/altesse imperiale Mme. La condesse d’Eu” Luís Ellmerich.

²⁹⁵ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 9.

“fulgurante olhar e com uma coragem de leão – alçou a espada relampejante e bradou: ‘Apresentar armas. Toquem o hino!’”²⁹⁶

Diante da nova realidade, os símbolos também foram alvo de disputas na construção da nova idealidade social. Os símbolos, como já supramencionado, são pontos de conexão conceitual, de articulação do pensamento, por isso mesmo, sensíveis por natureza:

“É por meio do imaginário que se pode atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos [...]. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvida, mas também [...] por símbolos, alegorias, rituais, mitos. Símbolos e mitos podem, por seu *caráter difuso*, por sua leitura menos codificada, tornar-se elementos poderosos de projeção de interesse, aspirações e medos coletivos.”²⁹⁷

Logo então começaram a articular a formulação de novas representações, sendo a bandeira a mais significativa das referências simbólicas²⁹⁸. E com o hino não foi diferente, em 22 de novembro daquele ano foi aberto pelo Ministro da Justiça o concurso para a escolha da nova composição a ser oficializada. Os melhores músicos do Brasil inscreveram-se, totalizando 29 concorrentes e após a apresentação das obras a serem selecionadas, eis que surge uma voz em meio às movimentações processuais e sociais:

“O hymno não é uma simples convenção. *A sua influência sobre a alma popular é despertada por uma associação de ideias.*

O soldado brasileiro, por exemplo, ouve todos os dias, nos seus quartéis, o *toque de alvorada*, e não lhe liga a menor importância *senão pela imposição disciplinar* que as ordenanças e cornetas lhe despertam naquele momento; mas se no meio das lutas, no campo de batalha [...], o soldado ouvisse esse mesmo *toque de alvorada* vibrado pelo clarim-general, a influência dessas notas sobre o seu organismo seria entusiasmo patriótico, a alegria do triunfo e a altivez do vencedor – porque o simples toque de alvorada, naquele momento, significaria e despertaria a idéia associada de victoria.

[...]

Enquanto as gerações ora existentes na República não se extinguirem pela morte, **o Hino Nacional em qualquer época há de despertar o mesmo sentimento, porque a associação de idéia da pátria é fato** inconsciente, intuitivo e elaborado no espírito que não se afasta do absoluto”²⁹⁹

As palavras publicadas em 4 de janeiro de 1890 são de Oscar Guanabaryno³⁰⁰, músico e crítico de arte do século XIX que não só se posicionou em favor da continuidade da melodia,

²⁹⁶ “Foi o segundo mais emocionante da nossa jornada!” LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 121.

²⁹⁷ [grifo] CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas...* p. 11.

²⁹⁸ :|| às notas 184 e 185.

²⁹⁹ [grifos nossos] “A pátria irradia no espírito a idéia de **liberdade**”. Trecho retirado da obra de Mariza Lira, já referenciada, mas também encontra-se disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_12&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=41447>. Acesso em maio de 2025.

³⁰⁰ Oscar Guanabaryno (1851-1937): “músico e crítico de arte regular do jornal *O Paiz*, nas duas últimas décadas do século, e do *Jornal do Commercio*, no início do século XX, ambos do Rio de Janeiro.” GRANGEIA, Fabiana Guerra. *A Crítica de Arte em Oscar Guanabaryno: Artes Plásticas no Século XIX. 19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n.

como demonstrou a importância que a obra já exerce na vida dos brasileiros, apelando inclusive diretamente ao próprio regente:

“- Marechal, nos campos do Paraguai, quando à frente das colunas inimigas a vossa espada conquistava os louros da vitória e as bandas militares tangiam o Hino Nacional, qual era a idéia, o nome que acudia à vossa mente no instante indescritível do entusiasmo – *a Pátria ou o Imperador?*”

Decidi portanto, digno cidadão, de acordo com a resposta da vossa consciência.”³⁰¹

Após a repercussão bem aceita pelas alas populares e militares, mostrando que a tradição patriótica é um objetivo enraizado e transpassado na alma popular, o intérprete da opinião pública se manifesta novamente em 17 de janeiro de 1890:

“Não é intuito nosso cantar vitória por termos sido o despertador de um sentimento que, era consciência nossa, [porque] estava na alma de todos, sem que ninguém tentasse agitar a questão dentro dos seus verdadeiros limites: *venceu a opinião pública porque triunfou o direito.*”

Não encaramos o hino nacional como uma obra de arte; não o temos senão como a idéia associada à idéia da pátria.”³⁰²

O concurso ainda prosseguiu, mas a composição vencedora será para demarcar a instauração do governo republicano como “Hino da Proclamação da República”, cuja canção vencedora foi de Leopoldo Miguez³⁰³. E em 20 de janeiro de 1890 a composição de Francisco Manuel é reconhecida oficialmente como o Hino Nacional Brasileiro:

“DECRETO Nº 171, DE 20 DE JANEIRO DE 1890

O Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brazil, constituido pelo Exercito e Armada, em nome da Nação, decreta:

Art. 1º. E' conservada como Hymno Nacional a composição musical do maestro Francisco Manoel da Silva.

Art. 2º. E' adoptada sob o titulo de Hymno da Proclamação da Republica a composição musical do maestro Leopoldo Miguez, baseada na poesia do cidadão José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque.”³⁰⁴

O agora formal e oficialmente reconhecido Hino Nacional demonstrou não só a força e o poder elementar da arte como vínculo, mas sua atemporalidade e capacidade de conexão íntima do sentindo comum: a idealidade pátria. E retomando um pouco ainda a arte de escuta,

3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarino.html>. Acesso em maio de 2025.

³⁰¹ [grifo] No mesmo dia o Marechal respondeu: “Li o seu artigo e estou de pleno acordo”. “Jornal do Commercio”, anno 109 de 1936, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_12&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=41447>. Acesso em abril de 2025.

³⁰² [grifo] LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 139.

³⁰³ A composição também apresenta a clara inspiração francesa. “*Hino da Proclamação da República*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PK-3bMS_M34>. Acesso em maio de 2025.

³⁰⁴ BRASIL. Decreto nº 171, de 20 de janeiro de 1890 que “Conserva o Hymno Nacional e adopta o da Proclamação da Republica.”. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-171-20-janeiro-1890-497697-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em maio de 2025.

Francisco Manuel traduziu tão bem o sentimento brasileiro que não houveram discussões e resistências à sua conservação:

“No caso do hino, a vitória da tradição foi total: permaneceu o hino antigo. Foi também a única vitória popular no novo regime, ganha à revelia da liderança republicana.”³⁰⁵

Nesta época também foi composta uma letra para a introdução do hino, escrita por Américo de Moura Marcondes e que não foi mantida:

“Espera o Brasil que todos cumprais com o vosso dever
Eia! Avante, brasileiros! Sempre avante
Gravai com buril nos pátrios anais o vosso poder
Eia! Avante, brasileiros! Sempre avante
Servi o Brasil sem esmorecer, com ânimo audaz
Cumprai o dever na guerra e na paz
À sombra da lei, à brisa gentil
O lábaro erguei do belo Brasil
Eia! Sus, oh, sus!”³⁰⁶

Se por um lado a melodia expressava o íntimo da alma brasileira, a letra ainda não correspondia ao seu ideal tanto estruturalmente quanto em conteúdo. E compreendendo esse novo anseio coletivo, Coelho Neto³⁰⁷ propôs que um novo poema condigno à obra e à Nação fosse escrito, conjuntamente com o maestro Alberto Nepomuceno³⁰⁸ que chamou a atenção para a uniformidade na execução instrumental. O apelo foi atendido pelo Ministro da Justiça Dr. Augusto Tavares de Lira em 1908, nomeando uma comissão para a revisão solicitada e essa - composta pelo maestro Nepomuceno, pelo então diretor do Instituto Nacional de Música e dos maestros Francisco Braga³⁰⁹ e Frederico Nascimento – abrirá o concurso para a composição da letra que acompanhará a melodia pátria, devendo o autor respeitar as exigências técnicas³¹⁰.

Além do modelo métrico apresentado por Nepomuceno, o maestro recomendou a alteração para o tom de **fá maior** no caso de execução vocal afim de facilitar o canto por todos os cidadãos brasileiros, inspirado talvez por uma idealidade conceitual com outras percepções³¹¹.

³⁰⁵ [grifo] CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas...* p. 119.

³⁰⁶ PÁDUA, Elício Adriano de. *Hino Nacional Brasileiro*: trajetória de sua consagração como um dos símbolos da República Brasileira. Trabalho de conclusão de Curso em Música. Universidade Federal de Uberlândia, 2023, p. 54

³⁰⁷ Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934): “romancista, crítico e teatrólogo”. Disponível em: <<https://www2.academia.org.br/academicos/coelho-neto/biografia>>. Acesso em maio de 2025.

³⁰⁸ Alberto Nepomuceno (1864-1920): “Considerado um dos principais compositores nacionalistas, defendia o uso da língua portuguesa na música clássica. Afirmava que ‘não tem pátria um povo que não canta em sua língua’.”. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/alberto-nepomuceno/>>. Acesso em maio de 2025.

³⁰⁹ Augusto Tavares de Lira (1872-1858). Disponível em: <<https://mapa.an.gov.br/index.php/ultimas-noticias/685-augusto-tavares-de-lira>>. Acesso em maio de 2025.

³¹⁰ LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 161.

³¹¹ LOPES, Mônica Sette. *Uma metáfora: música & direito...* pág. 21.

Houveram resistências ao concurso, mas desta vez o encaminhamento prevaleceu e o poema de Osório Duque-Estrada³¹² se destacou, sendo composta em 1909 e declarada como letra oficial apenas em 06 de setembro de 1922:

I

*Ouviram do Ypiranga as margens placidas
De um povo heroico e brado retumbante
E o sol da liberdade, em raios fulgidos,
Brilhou no céu da Patria nesse instante.*

*Si o penhor dessa igualdade
Conseguimos conquistar com braço forte,
Em teu seio, ó liberdade,
Desafia o nosso peito a propria morte!*

*O' Patria amada,
Idolatrada,
Salve! Salve!*

Brasil, um sonho intenso, um raio vivo
De amor o de esperança à terra desce
*Si em teu formoso céu, risonho e limpido,
A imagem do Cruzeiro resplandece.*

*Gigante pela propria natureza.
E's bello, és forte, impavido colosso,
E o teu futuro espelha essa grandeza.
Terra adorada*

*Entre outras mil,
E's tu, Brasil,
O' Patria amada!*

*Dos filhos deste solo és mãe gentil,
Patria amada,
Brasil;*

II

*Deitado eternamente em berço esplendido
Ao som do mar e á luz do céu profundo,
Fulguras, ó Brasil, florão da America,
Iluminado ao sol do Novo Mundo!*

*Do que a terra mais garrida
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores,
«Nossos bosques têm mais vida»,
Nossa vida" no teu seio "mais amores".

*O' Patria amada,
Idolatrada,
Salve! Salve!*

Brasil, de amor eterno seja simbolo
O lábaro que ostentas estrellado,

³¹² Osório Duque-Estrada (1870-1927): “crítico, professor, ensaísta, poeta e teatrólogo”. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/osorio-duque-estrada/biografia>><https://www.academia.org.br/academicos/osorio-duque-estrada/biografia>>. Acesso em maio de 2025.

*E diga o verde-louro dessa flammula
- «Paz no futuro e gloria no passado».*

*Mas, si ergues da justiça a clava forte,
Verás que um filho teu não foge á luta,
Nem teme, quem te adora, a propria morte.
Terra adorada*

*Entre outras mil,
E's tu, Brasil,
O' Patria amada!*

Dos filhos deste solo és mãe gentil,
Patria amada,
Brasil!³¹³

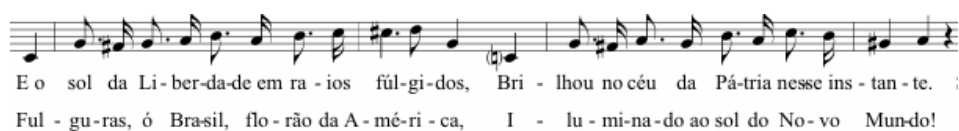


Figura 8. Parte vocal do Hino Nacional Brasileiro com a letra de Osório Duque Estrada.

Acerca da letra escrita por Osório Duque-Estrada, ainda há algumas particularidades:

“Duque Estrada era um poeta do Romantismo, com algumas influências do Parnasianismo. Dessa forma, a letra do Hino Nacional é toda invertida, cheia de imagens que remetem ao período romântico, com descrições da natureza, mas ao mesmo tempo, tem uma estrutura sistêmica extremamente elaborada, que é uma característica dos parnasianos.”³¹⁴

Após a oficialização da composição com letra, o hino ainda sofreu revisão para uniformização, organizada pelo maestro Elpídio Pereira, funcionário do Ministério das Relações Exteriores, para a execução devida em quaisquer outros países ou parte territorial, alcançando assim a sua edição definitiva, o que só fortalecerá a ideia de unidade nacional, até porque:

“É um verdadeiro hino à Pátria. Seja qual fôr o regime ou as idéias que presidam aos destinos da nação, a música empolgante de Francisco Manuel cantando o poema de Osório Duque Estrada é o hino mais vibrante à grandeza da terra e à liberdade do povo”³¹⁵

³¹³ (grifo) Decreto nº 15.671, de 6 de setembro de 1922: “Declara official a letra do Hymno Nacional Brasileiro, escripta por Joaquim Osorio Duque Estrada.”. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15671-6-setembro-1922-487497-republicacao-91987-pe.html>>. Acesso em maio de 2025.

³¹⁴ PÁDUA, Elício Adriano de. *Hino Nacional Brasileiro...* p. 54

³¹⁵ LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro...* p. 212.

O reconhecimento constitucional, consolidação normativa e revisões

Se no Império Brasileiro não houve oficialização e durante o período da República das Espadas e do Café-com-Leite não só ocorreu o reconhecimento formal como o seu fechamento conceitual, ponto de suma importância, nos governos provisório e constitucional da “Era Vargas” e o Estado Novo, o hino será reconhecido constitucionalmente³¹⁶ e passará a ser um instrumento de expansão da ideia nacional.

Na constituição de 1934 o hino é reconhecido como símbolo nacional e a lei nº 259 de 1º de outubro de 1936 concretizará a obrigatoriedade da execução nos estabelecimentos de ensino e associações de fins educativos:

“LEI Nº 259, DE 1º DE OUTUBRO DE 1936

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA dos Estados Unidos do Brasil: Faço saber que o PODER LEGISLATIVO decreta e eu sanciono a seguinte lei:

Art. 1º Fica obrigatório, em todo o país, nas estabelecimentos de ensino, mantidos ou não pelos poderes públicos, e nas associações de fins educativos e outros, constantes dessa lei, o canto do Hymno Nacional, de Francisco Manoel da Silva, com a letra de Joaquim Osório Duque Estrada, oficializado pelo decreto nº 15.671, de 6 de setembro de 1922, do Governo da República.

Parágrafo unico. A obrigatoriedade, estabelecida neste artigo, refere-se aos estabelecimentos de ensino primário, normal, secundário técnico-profissional e às associações desportivas, de rádio-difusão e outras de finalidade educativas.

Art. 2º Ficam adotados, para execução do Hymno Nacional, de Francisco Manoel da Silva, a orquestração de Leopoldo Miguez e a instrumentação, para bandas, do 2º tenente Antônio Pinto Júnior, do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, o tom original: de si-bemol; e, para canto, em fá, trabalho de Alberto Nepomuceno.

Art. 3º A instituição que, previamente intimada, deixar de cumprir as determinações desta lei, terá proibido seu funcionamento pela autoridade competente.

Art. 4º Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação.

Art. 5º Revogam-se as disposições em contrário.”³¹⁷

Pode-se reparar que a lei prevê a execução nos âmbitos educativos, já com as orientações de orquestração, tonalidade instrumental e para canto, bem como a sanção para o não cumprimento. E é preciso lembrar que nessa época histórica o país já caminhava para o primeiro texto ditatorial - concretizado em 10 de novembro de 1937 - que reconhecerá a importância ímpar dos símbolos nacionais já em seu artigo 2º, que já eram regulados por lei própria a partir do decreto-lei nº 4.545 de 31 de julho de 1942³¹⁸.

³¹⁶ BRASIL. Nas disposições gerais da Constituição de 1934, Título VIII, artigo 174 [Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm>. Acesso em maio de 2025]; e na disposições preliminares da Constituição de 1937, artigo 2º [Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm>. Acesso em maio de 2025].

³¹⁷ BRASIL. “Torna obrigatória, em todo o país, nos estabelecimentos de ensino na e associações de fins educativos, o canto do Hymno Nacional”. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-259-1-outubro-1936-556512-publicacaooriginal-76565-pl.html>>. Acesso em maio de 2025.

³¹⁸ :|| à nota 42.

No decreto supramencionado o hino é tratado especificamente nos artigos 7º, 19, 20, 23, 26, 32, 38, 39, 41 e 42, no quais preveem não só as orientações formais, mas a vedação ao não cumprimento das prescrições³¹⁹, a atitude de respeito como comportamento determinado³²⁰, o ensino em todos os estabelecimentos de ensino primário, normal, secundário e profissional³²¹ e o conhecimento do hino como pré-requisito para admissão no serviço público³²². O decreto também *previu a vedação de qualquer arranjo vocal* que não seja o de Alberto Nepomuceno, em *fá maior*.

Já na República Populista – instaurada em 18 de setembro de 1946 – a previsão simbólica constitucional se dará no artigo 195³²³ e o símbolo pátrio será regulado pelo decreto-lei anterior³²⁴.

No Regime de Exceção – formalizado em 24 de janeiro de 1967 – o hino, assim como os demais símbolos, é colocado logo no artigo 1º - §2º³²⁵; e passará a ser regulado inicialmente pela lei nº 5.443 de 28 de maio de 1968³²⁶ e posteriormente pela lei nº 5.700 de 1º de setembro de 1971³²⁷, que segue vigente até o presente momento.

No atual Estado Democrático, instaurado pela Constituição Federal de 1988, o símbolo pátrio é referenciado no artigo 13 - §1º³²⁸ e o texto normativo manterá as orientações da lei da década de 70, com pequenas modificações em 1972, 1981, 1992, 2009 e 2016.

Pode-se reparar que nos regimes de orientação autoritária, o apelo aos símbolos costuma ser central, por serem uma referência acessível a todos. Assim, no Estado Novo e no Regime de Exceção, os símbolos são identificados logo nos primeiros artigos, em contraste com a constituição de 1946 que os mencionaram no artigo 195. Mas no Estado Democrático, os símbolos estão previstos no artigo 13, demonstrando a sua importância, mas não a ponto de sobrepor a dignidade humana e a soberania. Tal fato apresenta o caráter do regime atual e sua

³¹⁹ Artigo 23.

³²⁰ Artigo 32.

³²¹ Artigo 38.

³²² Artigo 39.

³²³ BRASIL. *Constituição dos Estados Unidos do Brasil*. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm>. Acesso em maio de 2025.

³²⁴ :|| à nota 318.

³²⁵ BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm>. Acesso em maio de 2025.

³²⁶ BRASIL. Lei nº 5.443 de 28 de maio de 1968. “*Dispõe sobre a forma e a apresentação dos Símbolos Nacionais, e dá outras providências*”. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5443-28-maio-1968-359040-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em maio de 2025.

³²⁷ BRASIL. Lei nº 5.700 de 1º de setembro de 1971. “*Dispõe sobre a forma e a apresentação dos Símbolos Nacionais, e dá outras providências*”. Disponível em: <[lei-5700-1-setembro-1971-357915-norma-1-pl.pdf](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1971/lei-5700-1-setembro-1971-357915-norma-1-pl.pdf)>. Acesso em maio de 2025.

³²⁸ :|| à nota 174.

centralidade de fato na pessoa humana em sua integralidade e não apenas na composição estética, difusa por natureza, do apelo à unidade.

Focando um pouco mais no Hino Nacional Brasileiro, todos os textos normativos carregam uma perenidade construtiva do símbolo em questão:

- a execução na tonalidade em *fá maior* para a execução vocal e a vedação de qualquer outro arranjo vocal;
- a obrigatoriedade do ensino em todos os estabelecimentos do ensino primário ao profissional;
- a demonstração de conhecimento para admissão no serviço público;
- obrigatoriamente a atitude de respeito, conservando-se todos de pé e em silêncio;

A partir das atualizações posteriores ao texto base de 1971, foram incluídas a execução integral em qualquer hipótese (2016), a execução semanal em estabelecimentos de ensino fundamental (2009) e a violação de qualquer disposição da lei em questão como contravenção penal (1981). E levando em consideração esta última atualização, apesar de ser a mais antiga, será necessário analisar alguns dos demais pontos levantados acerca do símbolo pátrio.

Inicialmente são previstas duas tonalidades para a execução oficial do hino: a execução instrumental em *si bemol* e em *fá maior* para os casos de execução vocal, que originariamente também se realizava na tonalidade de *si bemol*. A proposta, como já mencionado anteriormente, do maestro Alberto Nepomuceno - o primeiro a manifestar seu descontentamento para com os arranjos melódicos em desacordo com a harmonia na execução de bandas, em especial da Brigada Policial, solicitando uma instrumentação apropriada à “natureza do conjunto militar” e para com a falta de concordância entre métrica musical e verso – de transpor para a tonalidade de *fá maior*, sob o argumento de facilitar o canto, pode de fato ter sido feita em razão dos músicos que estavam à disposição para o canto oficial. Todavia, hoje não há motivos para se manter a restrição da tonalidade em questão.

Em caráter geral, as extensões vocais, ou seja, o conjunto de sons que a voz pode abranger dentro da escala temperada são classificadas em soprano, meio-soprano (ou mezzo), contralto, tenor, barítono e baixo:

- Soprano: Dó³ a Lá⁴
- Meio-soprano: Lá² a Fá⁴
- Contralto: Fá² a Ré⁴
- Tenor: Dó² a Lá³
- Barítono: Lá¹ a Fá³
- Baixo: Fá¹ a Ré³

Extensão das vozes na escala geral:

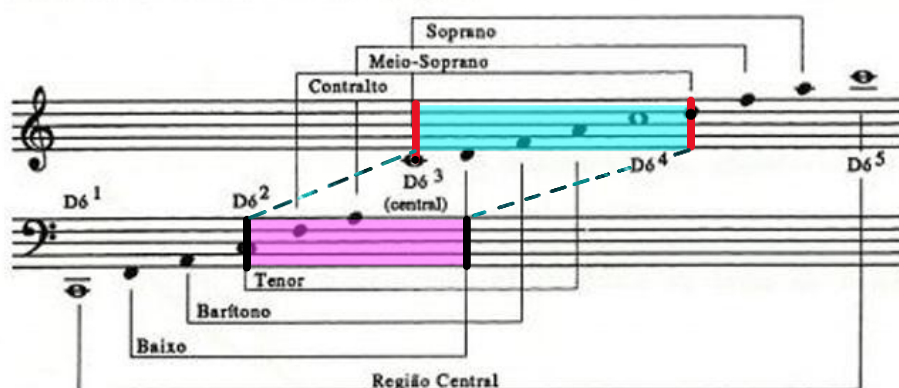


Figura 9. Extensão das vozes na escala geral³²⁹

A extensão melódica composicional está compreendida entre a nota mais grave (Dó³) e a mais aguda (Ré⁴). Como se pode notar, o tom de *fá maior* é adequado para vozes que se encontram na classificação “soprano” ou “tenor”, para outras extensões vocais a tonalidade fica extremamente desconfortável para o canto, o que pode gerar desânimo ao entoar símbolo tão belo e tão significativo³³⁰.

Levando-se em consideração a finalidade do símbolo e a vedação a qualquer outro arranjo vocal, *é viável não o restringir o canto a tal tonalidade*, mas sim possibilitar a escolha entre o tom original instrumental (Si bemol) e o tom atual (Fá maior)³³¹.

Além disso, a restrição ao tom de *fá maior* para a execução vocal também se encontra em um parâmetro dificultoso para as vocalizações infantis, que confortavelmente correspondem ao Lá² e o Fá³³².

Um segundo ponto a ser destacado é a obrigatoriedade da execução semanal no ensino básico, normatizado desde 2009. A lei que começou a ser discutida a partir do projeto de lei nº 2301/2000 justificou-se pela “carência [...] da noção de patriotismo e civismo, principalmente por parte da juventude”, cujo o parecer da primeira relatoria destacou a importância do símbolo pátrio como via de desenvolvimento do pertencimento:

“É posição unânime entre os educadores que a instituição escolar deve, cada vez mais, se constituir num espaço privilegiado para a formação da cidadania de nossas crianças, adolescentes e jovens. *Entre os pressupostos que norteiam a*

³²⁹ MED, *Teoria da Música...* p. 268. As demarcações em vermelho demonstram a extensão exigida para a execução do hino no tom de *fá maior*; a cor verde-água corresponde à região vocal dessa extensão e a cor rosa corresponde à transposição oitavada, ou seja, em uma oitava abaixo.

³³⁰ E por isso é necessário compreender a democracia até na possibilidade de execução do hino pátrio.

³³¹ Até o presente momento não foi possível encontrar nenhum estudo *fonetográfico* para afirmar uma possível média de extensão vocal da tessitura brasileira.

³³² “É importante ressaltar que a nota inicial escolhida por um professor para iniciar a canção faz diferença no resultado da canção como um todo, na qualidade da afinação. Isto parece estabelecer um conforto para a criança, deixando-a mais segura” ROBERTY, Bruno Boechat. *A Extensão Vocal Infantil: um estudo sobre a voz infantil no contexto do ensino regular brasileiro*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2016, p. 90.

*concepção de cidadania está o que se refere ao conhecimento dos símbolos nacionais como instrumento de afirmação da identidade*³³³

A música como símbolo, ou seja, objeto sensorial altamente articulado, tem a capacidade de viabilizar o acesso à memória contextual de forma viva, não é só um estímulo sensorial, mas como apoio e suporte, vez que “a possibilidade de esquecimento [...] não se dá porque a canção faz o registro da memória”³³⁴. Neste sentido, a constância na execução semanal foi não só uma feliz alteração no contexto educacional, como também é base para que se possa analisar um pouco melhor uma possível contextualização atual³³⁵⁻³³⁶.

O hino como uma canção de origem popular se fixou nos corações brasileiros, sendo uma ponte ao encontro comum, no qual o aspecto de unidade fica evidenciado em sua manifestação coletiva e uníssona. Tal sentimento gerado não só é genuíno, como foi repassado por gerações até ter o seu reconhecimento no âmbito normativo, que só foi possível graças a compreensão de que a associação do símbolo à ideia patriótica é fato natural, mais sensível aos que possuem a naturalidade brasileira por sua participação no processo de aprendizado coletivo educacional³³⁷.

Por outro lado, a ideia de cidadania moderna está intimamente ligada à ideia de representação, sob a forma de “democracia representativa”³³⁸, que inicia o seu processo de conscientização cívica durante os anos fundamentais da educação escolar. Entretanto, a complexidade do sistema político moderno em suas mais variadas facetas é algo que vai sendo

³³³ [grifo] BRASIL. Câmara dos Deputados. PL 2301/2000. Disponível em: <<https://imagem.camara.gov.br/MostraIntegralImagem.asp?strSiglaProp=PL&intProp=2301&intAnoProp=2000&intParteProp=7#/>>. Acesso em maio de 2025.

³³⁴ LOPES, Mônica Sette. *Direito e comunicação: uma perspectiva caleidoscópica...* p. 129.

³³⁵ ||: “Dentre todos os sentidos, parece ser a audição o mais importante para a sensibilidade [...] mais de 60% dos influxos nervosos sensoriais que chegam ao cérebro são de origem auditiva [...]. Isso nos leva a afirmar que a identidade cultural do indivíduo repousa principalmente sobre sua identidade sonora; que, dentre todas as artes, a música é a mais importante para vincular emocionalmente o homem a uma civilização, educando sua sensibilidade. Esta orienta todo o seu ser na direção da civilização em questão. É assim que uma melodia ou uma canção suscitam tantas lembranças conscientes e inconscientes (reminiscências)” NGHIEM, Dr. Minh Dung. *Música, inteligência e personalidade: o comportamento do homem em função da manipulação cerebral*. Trad. Felipe Lesage. Campinas, São Paulo: ide Editorial, 2018, p. 104.

³³⁶ Acerca da reminiscência, para Platão: “a alma é invencivelmente atraída pela Beleza, pois sua pátria natural é o mundo das essências; [...] Por isso, segundo Platão, a alma sabe de tudo e se nós não a acompanhamos nesse conhecimento é porque a nossa parte material e grosseira faz com que nós nos esqueçamos da maior parte daquilo que a alma sabe, por ter contemplado, já, a Verdade, a Beleza e o Bem absolutos. Existem almas mais aptas do que outras a se recordar das verdades e belezas contempladas anteriormente. Assim, quem se dedica à Beleza, não a recria na Arte; quem se dedica à Verdade, não a descobre, pelo conhecimento: tanto num caso como noutro, o que acontece é que a alma *recorda-se* das formas e verdades contempladas no mundo das essências, antes que a alma se unisse ao corpo” SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética...* p. 48. :||

³³⁷ Mas isso não significa sua restrição e muito menos uma divisão interna no espírito coletivo, muito pelo contrário.

³³⁸ “A representação é a grande invenção capaz de realizar uma democracia compatível com as dimensões de um grande Estado e capaz de superar a tensão entre as massas e os governantes” COSTA, Pietro. *Cidadania e Democracia: notas para o exercício de uma razão ‘crítica’*. In: Revista de Ciências do Estado, UFMG. V. 9, n. 2, 2024, p. 8-9.

desmistificado com o passar dos anos, logo, pode-se deduzir que a formação cidadã no ensino regular volta-se ao aspecto utópico de construção do Estado, sua idealidade, atrelado ao autoconhecimento de si, ou seja, não como discussões ideológicas e econômicas, mas como identidade constitucional³³⁹, estimulada pelo exercício da cidadania, o que implica necessariamente a autonomia de cada indivíduo³⁴⁰.

Logo, a regularidade da execução do hino não só fixa o aprendizado do símbolo e seu acesso à ideia de pátria, mas auxilia de modo incontestável a articulação contextual, registrando na memória as “paisagens sonoras” (imagens acústicas) de cada etapa no desenvolvimento, como um **diapasão temporal da realidade viva e particularizada**. Sendo assim, a conquista de corações e mentes se dá justamente quando há um afastamento do ideal pátrio que, conseqüentemente, eclipsa a reafirmação e o reconhecimento da possibilidade de ação e de participação na construção do projeto nacional, de acordo com a identidade constitucional a ele ligada, inerente ao processo educacional, desde os anos iniciais aos mais altos eventos formais de caráter público:

“Segundo Bourdieu (2007, p. 8), na visão neokantiana os diferentes universos simbólicos são instrumentos de conhecimento e de construção do mundo. O autor afirma ainda que Durkheim, embora de tradição Kantiana, lança uma sociologia das formas simbólicas, fazendo com que as formas de classificação deixem de ser universais para se tornarem formas sociais. O poder simbólico seria um poder de construção da realidade, tendente a estabelecer uma ordem que torna possível haver concordância entre as inteligências, uma vez que os símbolos são instrumentos de integração social por serem instrumentos de conhecimento e de comunicação”³⁴¹

O símbolo, como manifestação da nacionalidade de modo unívoco, ainda apresenta um caráter ritual, pois deve ser apresentado de modo digno e adequado, como objeto de respeito, cuja a execução será determinada conforme à natureza da cerimônia³⁴². A força simbólica que o hino evoca é notável e visivelmente necessária, bem como a beleza manifestada em eventos

³³⁹ :|| à nota 180.

³⁴⁰ “A autonomia vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões que vão sendo tomadas. [...] Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém. Por outro lado, ninguém amadurece de repente, aos vinte e cinco anos. A gente vai amadurecendo todo dia, ou não. A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si é processo, é vir a ser” FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

³⁴¹ CASTRO, Darisa Ribeiro de. *O Cerimonial Público e o poder simbólico manifesto no Congresso Nacional: a posição hierárquica da Câmara dos Deputados*. Monografia (especialização). Câmara dos Deputados, Brasília, 2012, p. 16.

³⁴² É por isso também que não há espaços para aplausos, vez que a atenção plena deve predominar antes e após a execução, diferentemente das atuais proposições normativas.

de caráter cívico, daí sua previsão e exigência, por exemplo, em roteiros básicos de cerimoniais institucionais³⁴³.

Uma terceira constante ao longo das normatizações é a necessidade de conhecimento do hino para ser admitido no serviço público. Considerando que conhecimento implica uma ação demonstrativa de entendimento do símbolo pátrio e sua articulação conceitual, talvez caiba questionar o que caracteriza esse conhecimento, quais são as informações imprescindíveis e se de fato esse requisito tem sido observado ao longo dos processos de admissão em suas mais variadas amplitudes na área pública, incluindo os cargos de representação política em sua centralidade.

A utilização dos símbolos por parte dos representantes deve ser tomada com responsabilidade, levando em consideração suas especificidades e o *contexto constitucional inerente ao tempo presente*. É com essa vivência sensível que se poderá de fato acompanhar os anseios na construção do futuro em detrimento de uma composição puramente estética, articulada para obtenção de vantagens em prol das manutenções e disputas poder, ancoradas em um passado áureo irreal - característica de regimes autoritários e homogeneizantes, fundamentalistas, partindo do pressuposto de que “representam a única e legítima visão de mundo”³⁴⁴ – não correspondendo às expectativas atuais, estruturada nos avanços humanos universalmente já conquistados, afinal:

“Na verdade das coisas, o que somos é a nova Roma³⁴⁵. Uma Roma tardia e tropical. O Brasil é já a maior das nações neolatinas, pela magnitude populacional, e começa a sê-lo também por sua criatividade artística e cultural. Precisa agora sê-lo no domínio da tecnologia da futura civilização, para se fazer uma potência econômica, de progresso autossustentado. *Estamos nos construindo na luta para florescer amanhã como uma nova civilização*, [...], orgulhosa de si mesma. **Mais alegre**, [...], **porque incorpora em si mais humanidades**. Mais generosa, porque aberta à convivência com todas as [...] culturas e porque assentada na mais bela e luminosa província da Terra”³⁴⁶

³⁴³ UFMG. *Manual de Cerimonial UFMG*. Disponível em: <https://www.ufmg.br/copi/wp-content/uploads/2023/08/CERIMONIAL_manual_revcedecom_miolo_SAIDA-2.pdf>. Acesso em maio de 2025. **|| à nota 15.**

³⁴⁴ GODOY, Marcelo. *A música que a banda toca*. In: *Comentários a um delírio militarista*. Manuel Domingos Neto (organizador). Fortaleza: Impreco/Gabinete de Leitura, 2022, p. 27.

³⁴⁵ *Roma, Roma-ma!*

³⁴⁶ [grifo] RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015, p. 332.

IV – Considerações Finais

“A possibilidade de esquecimento que não se dá porque a canção faz o registro da memória. Guarda-a”³⁴⁷

O Brasil é um Estado vocacionado ao futuro!

A ideia de Estado implica uma série de conceituações complementares, inclusive a percepção da própria cidadania na apreensão das diversas referenciabilidades inerentes ao processo de apreensão do fenômeno estatal.

Inicialmente a forma de compreensão imediata localiza-se a partir da estrutura estática, regente das relações territoriais e administrativas. Posteriormente, desvela-se a dinâmica da particularidade autárquica em sua realidade vivente, historicamente ética, que ganha um contraste maior na percepção do contexto político geral.

No tempo presente, a nova onda civilizacional – ampliação do acesso aos meios tecnológicos - promove um novo encontro de horizontes existenciais cada vez mais complexos, trazendo novas incertezas e inseguranças em inúmeras áreas profissionais e econômicas, mas também existenciais. E em meio às transformações, os símbolos e papéis referenciais do Estado Brasileiro, como as representações políticas, ganham uma relevância maior justamente por serem um ponto de discussão e interpretação comum, acessível a todos.

Todavia, o sentido de Estado propriamente dito, revela-se no *ideal pátrio*, ou seja, na concepção transcendental de sua universalidade como critério inicial, garantido pela liberdade inerente a cada um dos cidadãos de cada parte do território em sua afirmação existencial - realização plena - que independe de autorização alguma, vez que a centralidade sempre será a pessoa humana e por isso direitos não são dados, mas reconhecidos. A forma política do espaço territorial soberano, configurada na Carta Maior, indica não só a idealidade construtiva do tempo presente imediato, mas também o sentido paradigmático que representações políticas podem desencadear ao ir em direção contrária à Vontade Nacional já estabelecida constitucionalmente e que segue em um contínuo processo de construção coletiva, *fundamentalmente aberta à diversidade e ao novo*.

Compreendendo esta pontualidade representacional, a estética, como estudo da sensibilidade, seguirá no propósito de racionalizar o desenvolvimento dos momentos e conceitos principais acerca do papel que a arte adquire ao longo da história, levando em consideração não só o aspecto das artes clássicas, mas indo ao encontro das sensibilidades

³⁴⁷ LOPES, Mônica Sette. *Direito e comunicação: uma perspectiva caleidoscópica...* p. 129.

artísticas refletidas, manifestadas e desenvolvidas em território nacional na atualidade. Neste aspecto, a arte revela-se como metáfora à realidade do fenômeno estatal em sua capacidade de *unificar temporalmente* o que parece difuso ou disperso.

E desvelado um dos sentidos que a experiência artística pode desempenhar, caminha-se para uma reflexão acerca do papel do Hino Nacional Brasileiro no processo de contextualização e captação da temporalidade presente para que se possa demarcar de fato o ponto de direcionamento, resgatando a ideia de cidadania principiada na evolução educacional historicamente constituída.

Nesta etapa, nota-se que símbolo é um meio altamente articulado que, por ser veículo de criação de sentido, complexo, possibilita a concepção da ideia apresentada em seu mais amplo campo interpretativo. Particularmente, o Hino Nacional Brasileiro possui uma correspondência clara para com afirmação da dinâmica existencial brasileira: suas características técnicas e precisas, bem como sua construção histórica em um amplo espaço temporal, demonstram que o hino é um símbolo menos difuso, de origem popular e que não se descaracterizou ao longo dos anos, ao contrário, teve seu ajuste e fechamento conceitual também como obra de arte – apesar de não ter essa ênfase na abordagem realizada.

O Hino, como apontado, também é *o registro sonoro permanente da gênese formativa da identidade brasileira, funcionando como um elo atemporal da referência pátria e consequentemente da unidade nacional*, no acompanhamento rítmico do tempo. É por ele que, singularmente, pode-se verificar a continuidade do processo evolutivo apreendido, sendo um suporte à memória contextual no processo de percepção do movimento geral da vida.

Esteticamente, compreende-se então que há duas linhas perceptivas gerais que aparentemente apresentam-se como paralelas mas que se revelam como complementares: o aspecto de autodesenvolvimento e reafirmação das particularidades coletivas, comunitárias, que em meio aos contextos de opressão e ameaça à liberdade existencial intrínseca, encontra referências estéticas diversas que refletem as aspirações e realizam a *cartase* interior, daí a relevância das manifestações artísticas contemporâneas; e o aspecto memorial do símbolo, desenvolvido por meio de sua obrigatoriedade e regularidade, pautado na compreensão musical e sentimental de pertencimento ao todo coletivo, constitucionalmente contextual.

Logo, o Hino Nacional Brasileiro é a referência principal no campo de construção de uma estética pátria constitucionalizada. As demais são referências pautadas em anseios e manifestações pessoais e coletivas inerentes à participação da construção social, essencialmente democrática, do tempo presente.

Com isso, entende-se que o símbolo não pode ser substituído por já ser parte da realidade formativa do *ethos* cidadão, notando-se também a importância que o dispositivo adquire nos períodos históricos autoritários, onde há um apelo aos símbolos pátrios para evocar o sentimento de idealidade homogeneizante e por isso irreal: ao mascarar e limitar a realidade naturalmente diversificada, fundamentada em uma sociedade livre e sem preconceitos, a construção democrática torna-se ilegítima por seu caráter excludente. Em outras palavras, movimentos autoritários que apelam ao símbolo sob argumentos existenciais cerceadores, pressupondo que representem a única e legítima visão de mundo, é uma contradição em si, vez que o símbolo pátrio, por natureza, é patrimônio comum e não pode ser substituído; ele é ponto de encontro, o diapasão temporal coletivo, condensador simbólico do projeto nacional que registra o contexto da idealidade pátria apreendida por cada um em sua existência particular e social. *E por ser essa referência temporal que se pode notar o atraso das legislações atuais em sua omissão para com a diversidade e em sua restrição para com a particularidade musical.*

Compreender o tempo presente pode ser mais complexo até em questões aparentemente simples, mas a realidade continua seguindo sempre em direção à emancipação da pessoa humana no aspecto existencial de realização plena - a ser assegurada e garantida constitucionalmente - e em qualquer contexto futuro que venha a sufocar ou limitar a humanidade em suas mais variadas manifestações, vez que *a cidadania também é uma experiência estética e simbólica, participante da constituição subjetiva e objetiva da vida cotidiana de cada um.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. *Sobre a música*. 1ª ed. Trad. Felipe Lesage. Campinas: Ecclesiae, 2019.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro a luz de novos documentos*, vol. I. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 1967.
- ANDRADE, Paes de; BONAVIDES, Paulo. *História Constitucional do Brasil*. Brasília: OAB Editora, 2002.
- ARISTÓTELES. *Política*. Livro III. Trad. Antônio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Veja, 1998.
- BIELSCHOWSKY, Raoni Macedo. *Cultura Constitucional: fundamentos para uma teoria da Constituição*. São Paulo: Editora Dialética, 2024.
- BRASIL, Ministério da Defesa. *Livro Branco de Defesa Nacional*. 2022.
- BUCCI, Eugênio. *A Superindústria do Imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BURROWS, John e WIFFEN, Charles. *Guia de música clássica*. Trad. André Telles. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CARDOSO, Paulo Roberto. *Diatética Cultural: Estado, Soberania e Defesa Cultural*. (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CARVALHO, Paulo de Barros. *O Preâmbulo e a prescritividade constitutiva dos textos jurídicos*. Revista Direito GV. São Paulo, jan-jun, 2010.
- CASSOTTI, M. *A biografia íntima de Leopoldina: a imperatriz que conseguiu a independência do Brasil*. Trad. S. M. Dolinsky. São Paulo: Planeta. 2015.
- CASTRO, Carola Maria Marques de. *Estado, Dialética e Revoluções: inquirições sobre a tríade espiral da modernidade*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- COWAN, Benjamin. *Homossexualidade, Ideologia e “Subversão” no Regime Militar*. In: GREEN, James N. e QUINALHA, Renan (orgs.) *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2018.
- CRIPPA, Adolpho. *A Sacralidade da Cultura*. São Paulo: Convívio, 1973.
- DIAS, Carlos Ernest. *Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical*. (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

DUARTE, Rodrigo. *O Belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3ª ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2017.

FABRIZ, Daury Cesar. *A estética do direito*. Belo Horizonte: Del Rey, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário Aurélio*. 1ª ed. 15ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro, 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *ESTÉTICA: A Ideia e o Ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: textos seletos*. Trad. Cláudio J. A. Rodrigues. 1ª ed. São Paulo: Ícone, 2012.

HENRIQUES, Hugo Rezende. *Fenomenologia do Poder: O Estado de Direito e seu compromisso com o Poder como Liberdade*. (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

HORTA, José Luiz Borges. *Direito Constitucional da Educação*. Belo Horizonte: Decálogo, 2007.

HORTA, José Luiz Borges. *História do Estado de Direito*. São Paulo: Alameda, 2011.

HORTA, José Luiz B. *Muda, Brasil!*. Diário de Minas, 02 de fevereiro de 2025.

JÚNIOR, Humberto Theodoro. *O Parlamentarismo no Brasil*. Artigo in Revista da Faculdade de Direito da UFMG.

JÚNIOR, Roosevelt Araújo da Rocha. *Música e Filosofia em Platão e Aristóteles*. In: *Discurso*. nº 37. São Paulo: Revista do Departamento de Filosofia da USP, 2007.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1989.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LIRA, Mariza. *História do Hino Nacional Brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1954.

LOPES, Mônica Sette. *Direito e comunicação: uma perspectiva caleidoscópica*. São Paulo: Editora Dialética, 2023.

LOPES, Mônica Sette. *Uma metáfora: música & direito*. São Paulo: LTr, 2006.

LUIZ, Milton. *A história dos símbolos nacionais: a bandeira, o brasão, o hino*. 1ª ed. Reimpressa. Brasília: Senado Federal, 2005.

MANIN, Bernard. *Los Principios del Gobierno Representativo*. Trad. Fernando Vallespín. ePub: Titivillus, 1997.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

MEDAGLIA, Júlio. *Música, Maestro!:* do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008.

MENCK, J. T. D. *Leopoldina, Imperatriz e Maria do Brasil*: obra comemorativa dos 200 anos da vinda D. Leopoldina, Imperatriz e Maria do Brasil. Brasília, Brasil: Câmara dos Deputados. 2017.

NOVAES, Roberto Vasconcelos. *O Surgimento Histórico da Ética*. Disponível em: <[História do Estado e da Cidadania](https://www.robertonovaes.com.br/index.php/2023/03/31/calendario-de-aulas-2022-01-historia-do-estado-e-da-cidadania-2/)
[https://www.robertonovaes.com.br/index.php/2023/03/31/calendario-de-aulas-2022-01-historia-do-estado-e-da-cidadania-2/]>.

PÁDUA, Elício Adriano de. *Hino Nacional Brasileiro: trajetória de sua consagração como um dos símbolos da República Brasileira*. Trabalho de conclusão de curso em Música. Universidade Federal de Uberlândia, 2023.

PERPÉTUO, Irineu Franco. *História concisa da música clássica brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2018.

PLATÃO. *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PLATÃO, *Timeu e Crítias ou a Atlântida*. São Paulo: Edipro, 2012.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1994.

RATZINGER, Joseph. *O Espírito da Música*. Trad. Felipe Lesage. 1ª ed. Campinas: Ecclesiae, 2017.

REALE, Miguel. *Teoria do Direito e do Estado*. 3ª ed. rev. São Paulo: Martins, 1970.

ROBERTY, Bruno Boechat. *A Extensão Vocal Infantil: um estudo sobre a voz infantil no contexto do ensino regular brasileiro*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2016.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

SALGADO, Joaquim Carlos, *A ideia de justiça no mundo contemporâneo: fundamentação e aplicação do direito como maximum ético*. Belo Horizonte: Del Rey, 2007.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

SWAFFORD, Jan. *Linguagem do espírito: uma introdução à música clássica*. Trad. Paulo Geiger. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Vol. II, Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.