



*múltiplas*, que não se restringem apenas ao papel tradicional de *separação* ou *limite*, mas que se transformam em *fronteiras de cooperação*, conforme refere Abdala Jr (2002):

*pelas margens de um mundo de fronteiras múltiplas, parece-nos imprescindível buscar novas associações no campo do comunitarismo cultural a que historicamente nos vinculamos – articulações que efetivamente não reproduzam gestos coloniais ou imperiais. (p. 30)*

É nesse sentido que se pode acreditar que articulações dessa natureza (libertas de cicatrizes ou egocentrismos de um passado de dominados e dominadores) são indispensáveis num mundo onde a dinâmica dos comunitarismos propicia a formação de blocos que minimizem ou se oponham à via de mão única dos chamados fluxos globalizadores. No caso do espaço lusófono (mais especificamente dos países membros da CPLP, - que nos interessam neste estudo) caso se pretenda marcar uma diferença e – em certa medida – oferecer uma resistência ao que esses fluxos globalizadores têm de “invasivos”, mais necessárias se fazem essas articulações. Para tanto, devemos assumir que o espaço da lusofonia – ou o espaço onde “também” se fala o português - só pode existir na medida em que o compreendemos como um espaço de cultura e, em decorrência disso, como constituído por nações que carregam, na língua e na cultura, uma maneira de ser equivalente que merece (e precisa) ser redefinida e atualizada a todo o momento, de modo partilhado e compartilhado, procurando revelar não só nossas semelhanças, mas, sobretudo, nossas diferenças - como acentua Martins (2006a):

*o espaço cultural da lusofonia é um espaço necessariamente fragmentado. E a comunidade e a confraternidade de sentido e de partilha comuns só podem realizar-se pela assunção dessa pluralidade e dessa diferença e pelo conhecimento aprofundado de uns e de outros. [...] Com certeza que é inevitável que cada um dos países lusófonos reunidos na CPLP tenha de considerar a ligação a grandes espaços diferenciados e que conjunturalmente tenha de considerar também a ligação a espaços com interesses que podem ser contraditórios. Contudo, essa realidade, tornando mais complexa a tarefa da solidariedade dos povos, torna igualmente mais estimulante o seu exercício e mais exigente o seu estudo.*

(p.82-4)

Se compreender o espaço lusófono supõe uma “comunidade e fraternidade de sentido”, significa, também, compreendê-la como dialogicamente possível, como um espaço de convivência cultural integrado e interligado, isento, portanto, de fantasmas de assimilações culturais. Desta maneira, falar em lusofonia exige um distanciamento da carga semântica contida no vocábulo e que remete, de imediato, ao antigo poder metropolitano, propiciando interpretações que conferem a Portugal um “estatuto ascendente numa situação de relacionamento que se pretende igual” (Graça, 1995). Do ponto de vista etimológico, o substantivo abstrato **Lusofonia** remete à Lusitânia, província romana pertencente à Hispânia, habitada pelos Lusitanos: a forma **luso**, do latim *lusu*, reenvia para lusitano, português, relativo a Portugal. Aí parece estar um complicador da questão. De fato, para os povos que foram colonizados não pode ser simples dissociar o passado histórico colonial do sentido que ensinam os dicionários: o termo lusófono aplica-se aos indivíduos que têm em comum a Língua Portuguesa e que partilham elementos culturais e históricos (Brito & Bastos, 2006:72). Uma lusofonia que valha a pena deve representar uma busca de integração entre unidade/variedade e o reconhecimento de que são muitos os grupos humanos “proprietários” da Língua Portuguesa, assumindo a noção de diversidade cultural como algo intrínseco a esse conceito (Armando, 1994).

Com efeito, a idéia da lusofonia só faz sentido como um entrecruzamento sempre em trânsito e se a concebermos acima das nacionalidades, muito além de qualquer percepção mítica de uma nação, ou de responsabilidade de preservação por parte de outra. Ao entender que a língua é que nos diz a cada indivíduo lusófono, é que a lusofonia pode vir a ser, de fato: não somos 200 milhões de luso-falantes; somos a língua portuguesa que fala em cada um (Brito & Martins, 2004a).

## 2. Comunicação e lusofonia

Base de uma das vertentes de pesquisa que o grupo vem realizando, avalia-se a lusofonia como um bem cultural e uma evidência do quanto o seu vínculo multifacetado constitui-se no potencial comunicativo a ser observado e inserido nas inter-relações sociais, educacionais, culturais, comerciais, políticas e afetivas.

A própria noção cognitiva de aceitação de informação, de catálise, de pulsão, de energia de ativação, de *threshold*, qual seja a área de conhecimento, não abre mão da emoção, afetividade, que são marcas comunicativas do vínculo estabelecido. Seja pois para Piaget a *afetividade* definida como “todos os movimentos mentais conscientes e inconscientes não-rationais (razão), sendo o afeto um elemento indiferenciado do domínio da afetividade [...] o afeto é a energia necessária para o desenvolvimento cognitivo [...] a afetividade influi na construção do conhecimento de forma essencial através da pulsão de vida e da busca pela excelência” (1976), para Maturana o emocionar: “O peculiar do humano não está na manipulação, mas na linguagem e no seu entrelaçamento com o *emocionar*” (1998:18), para Morin: “Somos seres multidimensionais, somos uma totalidade viva que é, simultaneamente, bio-antropo-sócio-histórico-afetivo-cultural. Somos, a um só tempo sapiens e demens. Somos indecifráveis inteiramente em nossa complexidade viva” (2002), ou para Maffesoli: “... o microcosmo humano é assim compreendido como estando aninhado no macrocosmo em seu todo, isto é, somos também o modo como fomos educados por nossos pais e mães, pela escola, pela religião, pelo bairro onde crescemos, pelas relações que conquistamos em nosso viver. São numerosos artefatos cotidianos que transfiguram as culturas onde estamos inseridos e essa transfiguração é coerente com as proximias que ligam o ser individual e a coletividade, o estranho e o familiar, o oportuno e o promíscuo, o sagrado e o profano, o sapiens e o demens que enredam nossas vidas (1996).

Ainda que o espaço multimidiático leve a comunicação à sua ordem de media terciária (meios de comunicação que não podem operar sem auxílio de aparatos: ver ref. adiante), o homem é por excelência um ser corpóreo, que marca as suas relações pela media primária (conceito com origem em Harry Pross, que definiu que “toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retornará a este ponto” (1971:128).

O conceito de lusofonia se sedimenta claramente, através das pesquisas, no universo semiótico cultural do vínculo antropológico. Exemplo cabal teve lugar na missão conjunta coordenada pela Professora Doutora Regina Helena Pires de Brito, co-autora desse texto, denominada Universidades em Timor-Leste, que em 2004 visitou esse País visando à sensibilização para a comunicação em Língua Portuguesa em território timorense. Hoje, esse projeto encontra-se em fase de adaptação para o contexto moçambicano, e seu sucesso pode ser antevisto graças à lusofonia subjacente.

Outros projetos são detalhados a seguir.

### 2.1. Domínio da cultura: o vínculo musical

É notável a sintonia que une e miscigena os culturalmente lusófonos: acima das nacionalidades, as modalidades culturais são vigorosamente marcadas pelos princípios da globalização, diversificação e relativização (Reis, 1997; apud Sousa, 2002, 306-7). Neste aspecto, concordamos com Martins (2006b):

*[...] a lusofonia só poderá entender-se como espaço de cultura. E como espaço de cultura, a lusofonia não pode deixar de nos remeter para aquilo que podemos chamar o indicador*

*fundamental da realidade antropológica, ou seja, para o indicador de humanização, que é o território imaginário de paisagens, tradições e língua, que da lusofonia se reclama, e que é enfim o território dos arquétipos culturais, um inconsciente colectivo lusófono, um fundo mítico de que se alimentam sonhos. (p.50)*

Exemplo é que no campo da música popular, mote de infindáveis pesquisas na cultura lusófona, as conclusões em geral convergem para os graus de inter-relacionamento e influencia, onde o fator tempo é irrelevante. Algumas referências são significativas:

- Ariel de Bigault, francesa e lusófona é editora musical com diversas pesquisas das músicas afro-brasileiras, caboverdianas e angolanas, e assinala: “a música caboverdiana apresenta sua vertente mestiça: [...] melodia em tom menor sustentada por um balanço suave e cadenciado, danças sensuais, nascida de uma mestiçagem única [...] entre África, Europa e Américas. Harmonia e instrumentações vêm do Brasil e de Portugal”. (Bigault, 1999).
- Gerhard Kubik, etnomusicólogo austríaco especialista em música, dança e tradições orais da África e do Africo-Americanismo, é apresentado em documento escrito por Tiago Pinto de Oliveira, que relata que:

*Um importante achado de Kubik no Brasil foi, sem dúvida, a existência de padrões assimétricos, [...] de origem africana, que se preservam com notável força criativa e inovadora, e, simultaneamente, se mantêm no Brasil com grande estabilidade quanto à sua gestalt básica, mesmo que histórica e geograficamente distante de África.*

*(Pinto, 2001:240-1).*

Kubik localiza as relações históricas que evidenciam a origem bantu do samba de roda, ou a origem iorubá e/ou fon do candomblé gege-nagô. Propõe, ademais, que, de forma similar à etnolingüística, o aprofundamento do estudo da música em suas origens e repositórios sirva de suporte científico à reconstrução da história das culturas africanas no Brasil.

- João Maurício Marques, fundador da Almasud Records, especializada em música tradicional madeirense, cita ser possível encontrar na Madeira adaptações de mornas caboverdianas,

*... que já fazem parte do quotidiano, para além de lengas-lengas e lendas misteriosas sobre africanos que aqui trabalharam nas plantações de açúcar. Nos idos de quinhentos, muitos foram os escravos negros, mouros e canarianos (guanches) que passaram pela Madeira, chegando a contabilizar cerca de 10% da população residente, maioritariamente composta de gente emigrada do Minho (norte da ilha), Alentejo e Algarve (costa sul da ilha). As crónicas antigas dão conta de grandes romarias religiosas e festas pagãs em que os ‘muitos instrumentos de violas, guitarras, frautas, rabis e gaitas de fole’ se juntavam a uma trovoaria de tambores e bombos. Infelizmente, quer os rabis (instrumentos de origem árabe) e as gaitas-de-fole (trazidas do Noroeste da Península Ibérica) se perderam no cumular dos tempos, estando agora extintas na memória do povo. (Marques, 1998).*

- Ugia Pedreira, diretora e professora de canto no Conservatório de Música Tradicional e Folc de Lalím, em entrevista ao portal galego de Internet Vieiros, questionada a respeito das semelhanças entre o folc galego e o português, manifestou:

*Desde o ponto de vista da sociedade tradicional som duas pingas de agua: as músicas do ciclo do ano, magostos, entrudos... a temática e as formas estilísticas das letras populares [...] Agás o mundo dos instrumentos de corda ou a maior expansom do diatónico em Portugal - na Galiza mantivemos mais a gaita de foles e a sanfona -, podese dizer que as afinidades musicais em quanto a forma son muitas e variadas se as queremos ver. (Pedreira, 2005).*

- Na convergência música e dança, papel significativo na origem da cultura lusófona é representado pela capoeira. Com origem N'golo de tradição bantu, etnia que agrega negros escravos angolas, cabinadas, benguelas, congos e moçambiques, historicamente procede da briga das duas zebras. Trazida para a cultura brasileira e incorporada a tradições culturais indígenas e europeias, atualmente, a capoeira segue duas vertentes: a tradicional, rebatizada como capoeira angola ou capoeira folclore e a recriação capoeira regional, ou capoeira esporte, com maior profusão de golpes e contacto físico, porém destituída de etnicidade (é tipicamente arte marcial).

O desenvolvimento do jogo da capoeira é acompanhado por instrumental nitidamente primitivo e por “toques, cantos, diálogos musicais entre músicos e coro e provocações entre os capoeiristas, finalizando com cantigas próprias de despedida e agradecimento” (Rego, 1968:47-57), script esse mantido em diversas manifestações em rodas africanas de capoeira tradicional.

As relações comuns entre a herança rítmica africana e a cultura musical brasileira foram amplamente analisadas por Kubik e publicadas em 1979 através da Revista de Antropologia da FFLCH/USP (Departamento de Antropologia) e da Junta de Investigações Científicas do Ultramar (Lisboa).

Vários registros indicam que essa influência foi exercida não somente no estabelecimento da cultura lusófona mas também nos meios de cultura da comunidade afroamericana na América Latina. Para José Jorge de Carvalho,

*... la expresión cultural que más distingue la comunidad afroamericana en Iberoamerica sigue siendo la música popular, sobre todo los géneros bailables e híbridos que permiten una identificación a un mismo tiempo regional, nacional e internacional. [...] Hay una continuidad impresionante entre los géneros musicales populares de origen africano que atraviesa ya cuatro generaciones de artistas: de habaneras, sambas y tangos en en los años veinte, la rumba y el merengue en los cuarenta, la plena y los múltiples géneros de la salsa desde los años sesenta, todos ellos con sus híbridos, fusiones y mezclas, hasta las 'fiebres' más efímeras, como fue la lambada en los ochenta y actualmente la champeta, el regatón, etc. [...] El ejemplo más acabado de ese pacto político-simbólico-social-racial en una escala internacional es la salsa, que puede ser considerada como un gran discurso de afirmación de la latinidad (en ella incluyendo la afro-latinidad) en tres continentes. (Carvalho, 2006:4-5).*

O mesmo autor já havia tecido comparações no nível de influenciamento comparado entre Cuba e Brasil:

*... em Cuba, por exemplo, houve assimilação da matriz banto juntamente com a matriz ioruba. Por outro lado, houve no Brasil uma divisão étnica acentuada na consolidação das esferas sagrada e secular das culturas africanas: as religiões banto não puderam preservar um cristal tão intacto [se mesclaram ao catolicismo no congado], como o fizeram as da Costa Ocidental [tipicamente o iorubá], porém predominaram na formação da nossa música popular. E o exato reverso se deu com as culturas da Costa Ocidental: preservaram com os mínimos detalhes o sistema religioso, porém não impregnaram a música popular com seus padrões estéticos e princípios organizativos”. (Carvalho, 2003:10).*

Por que, afinal, após tantos anos e tantos cruzamentos culturais a matriz bantu (de evidente origem congo-angolesa e moçambicana) constituiu o que Carvalho citou como desnecessário “insistir no tema da ‘contribuição bantu na música popular brasileira’, o qual é inclusive título de um livro de Kazadi wa Mukuna (2000)<sup>6</sup>, autor que complementou as pesquisas de Gerhard Kubik, Nei Lopes e tantos outros” (2003:9)? Por certo a matriz iorubá (com marcante influência n Nigéria, Benim e

<sup>6</sup> Cf. MUKUNA, K. wa (2000). Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem.

mesmo em Cuba e Trinidad) sofreu no Brasil perseguições políticas durante o “Estado Novo”, notadamente face à sua conotação religiosa, mas como explicar esse fato e mesmo a sua fraca e regionalizada influência na música contemporânea brasileira?

- Na convergência música e religião, a diáspora africana foi riquíssima em influência na cultura religiosa do candomblé. Na definição de Fonseca, candomblé é a designação dada a várias formas de expressão religiosa de origem africana que têm como base “a crença em ancestrais divinizados e fazem do estado de transe mítico a forma, por excelência, de contato entre os deuses e a comunidade religiosa” (Fonseca, 2002:8). Esses deuses compõem algumas modalidades rituais e litúrgicas encontradas pelo Brasil, com agregação em nações, designadoras de uma mesma etnia africana ou do mesmo subgrupo étnico.

A imagem do sincretismo religioso, entretanto, não parece ser o caldo de cultura principal da miscigenação cultural ocorrida. Assim é que as pesquisas atuais, a exemplo de Luigi Elongui, em artigo da revista *Africultures*, consideram:

*Ainsi, bien que faisant semblant de se convertir au catholicisme, les Noirs pratiquaient leurs cultes qui, mise à part la juxtaposition des aspects extérieurs de la religion des maîtres, étaient complètement préservés de contaminations exogènes. Une situation qu’un prêtre bahianais, répondant aux questions d’un journaliste, résuma par une heureuse métaphore : ‘Le candomblé et le catholicisme sont comme l’eau et l’huile. Vous pouvez les verser dans un même récipient mais elles resteront séparées’ (Elongui, 2001).*

No mesmo artigo, Elongui cita Fernando Ortiz, etnomusicólogo, ensaísta e pesquisador da cultura afrocubana:

*Fernando Ortiz lui même, en cela bien plus convaincant et exempt de préjugés ethnocentistes, observe qu’ en Amérique, les noirs déportés comme esclaves ne furent jamais dûment christianisés, et le phénomène idéologique du syncrétisme, qui se produit toujours lorsqu’une religion envahit le territoire d’une autre, n’a pas dépassé ici la simple traduction des noms des êtres surnaturels. Ainsi à Cuba, la catholique Vierge de la Merci a été traduite par la divinité Obatalà ; la Charité du cuivre par Ochun ; la Vierge de Regla par Yemaya ; Saint Lazare par Babalu Ayé, etc. Mais ni les mythes, ni les liturgies des deux religions ne se sont mélangés ni ont fusionnés. Leur musique et leurs chants non plus’*

(*op. cit.*)

A figura cíclica que se insere nas diversas observações relatadas da música popular nos cantos lusófonos permite concluir que a influência dá-se dentro de um ambiente atávico, onde a influência de uma cultura, num dado espaço-tempo, lança suas raízes, frutifica e gera sementes que retornam, em outro tempo (décadas após, século após), e talvez até por meio de outras rotas, através de influências em cascata. Tudo dentro do vínculo da lusofonia.

Esse regresso (*reversão?*), no mais das vezes, chega tomado de um inegável poder de sedução, emoção, paixão, que faz com que a aceitação da peça (pode-se aqui expandir o efeito para a literatura, artes plásticas, dança, culinária e as outras manifestações artístico-culturais) seja imediata e tenha grande apelo de massa. É um apelo de raiz, já observado por alguns pesquisadores, a exemplo de Bigault: “De fato, durante várias gerações houve um movimento constante de ida e volta entre o Brasil e a África.” (Bigault, 2000).

Suposta versão da origem do fado português, que encontra eco em várias publicações de Portugal e Brasil, diz ser este estilo musical a síntese de influências do cântico dos Mouros (características dolentes e melancólicas), do lundu (dança híbrida brasileira introduzida pelo batuque dos escravos trazidos de Angola, com características brejeiras e provocantes), da modinha (música

executada em viola, com marcação em staccato e letras de caráter pagão, com características românticas e chorosas), uma vez incorporadas à cultura portuguesa, constituiu-se “não apenas em uma canção acompanhada à guitarra. É a própria alma do povo português”.

De fato, também Portugal, a partir de seu nascimento, mesclou uma quantidade de caldos de cultura que veio a ser realimentado a partir de suas colônias e suas conquistas de ultramar, inclusive com a reaqusição de retornos de suas influências, permeados sobre uma plataforma lusófila e lusófona. Essa influência, com características cíclicas, pode ser observada em diversas ocorrências, todas de natureza menor. Ainda que as influências sejam evidentes, não se manifestaram ciclicamente em macrointerferências e macroalimentações a não ser na cultura lusófona.

Observa-se, em resumo, que a influência com base no vínculo cultural, entretanto, não se observa cíclica, não viceja de maneira perene, nos casos onde a manifestação lusófona, com seu imbricamento de fatores, não ocorre.

Como base para pesquisas complementares, demonstra-se importante a expansão do mapeamento cultural musical, em suas vertentes espacial e temporal, permitindo assim uma ainda mais ampla sedimentação conceitual do termo **lusofonia**, partindo de observações convergentes, com apoio nesse recorte, além de ampliar o leque de recortes culturais de outras manifestações artísticas.



O recorte musical parece levar, em princípio, aos modelos diatônicos como expansão das escalas pentatônicas. Nessa linha de pesquisa, José Miguel Wisnik salienta a possibilidade de trabalho com escalas que partam de um caráter “luminoso” e gradualmente alcancem o “escurecimento”, mais utilizado no canto gregoriano (“mais de acordo com o clima ascético da liturgia medieval” (Wisnik, 2004: 237). E acrescenta:

*Breim [Ricardo Breim] propõe uma esclarecedora organização dos modos diatônicos, que resolve de maneira original e estrutural a questão da semântica desses modos. [...] O ponto de partida é o modo lídio, o mais aberto e ascensional entre os modos diatônicos, muito usado na música nordestina brasileira. (op.cit: 236,7).*

Outra vertente de pesquisa, com antecipação de resultados significativos, poderá ser levada a efeito na avaliação das vertentes da música com origem (?) brasileira e sua influência pretérita e contemporânea nos países e comunidades lusófonas, com seu possível regresso, e a pesquisa comparada com a influência caribeana (principalmente cubana) nas mesmas comunidades.

Ressalvados os acentos característicos, a exemplo da proximidade musical oriental em Timor-Leste e Macau, e outras assim tão importantes, sempre será evidenciado o vínculo comunicacional, mantido o princípio da diversidade, que enriquece e dinamiza a lusofonia.

## 2.2. Símbolos nacionais: iniciando uma análise

<p>Terra adorada Entre outras mil, És tu, Brasil, Ó Pátria amada! Dos filhos deste solo és mãe gentil Pátria amada, Brasil ! <i>Hino Nacional Brasileiro</i> Letra: Joaquim Osório Duque Estrada Música: Francisco Manoel da Silva</p> 	<p>Heróis do mar, nobre Povo, Nação valente, imortal Levantai hoje de novo O esplendor de Portugal! <i>Hino Nacional de Portugal</i> Letra: Henrique Lopes Mendonça Música: Alfredo Keil</p> 
--	---

Contextualizando para analisar, julga-se necessário apresentar, no nosso século XXI, o Brasil, terra das multiplicidades, em que a presença cultural efervescente de americanos, europeus, africanos e asiáticos prossegue na mistura do sentimento de nacionalidade do brasileiro, falante de uma Língua Portuguesa, que segue parâmetros impostos por uma política lingüística arrastada desde o quinhentismo e determinante de uma unidade lingüística entre Brasil e Portugal, o que provocou o fortalecimento da Língua Portuguesa em território brasileiro. (Bastos & Brito, 2007:112).

A situação política, cultural e lingüística apresentada caracteriza a imensa variabilidade presente no espaço lusófono no que tange ao vasto conjunto de identidades culturais existentes não só nos países em que se fala a língua portuguesa (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Macau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe, Timor-Leste), mas também nas comunidades de todo o mundo em que há diversos falantes do português. Rodeados por tamanha grandeza, moldaram-se todos a partir dessa riqueza cultural, dessa diversidade comportamental, dessas manifestações supranacionais, nacionais, regionais e locais, numa presença mundial, ainda que pouco representativa em contextos lingüísticos globais, bastante significativa para os seus integrantes que buscam marcar, cada vez com mais intensidade, sua inscrição em tempos de terceiro milênio.

Assim, a partir das considerações iniciais, pode-se afirmar que, neste trabalho, numa retrospectiva historiográfica, o objetivo é apresentar resultados de pesquisas realizadas no sentido de comparar o sentimento lusófono no Brasil e em Portugal no que tange às representações escritas em que se observarão questões lingüístico-culturais. Em foco, estarão autores portugueses e brasileiros, representativos da segunda metade do século XIX, produtores das letras dos Hinos Nacionais de Portugal e do Brasil, que dialogam entre si no que concerne às questões dos discursos fundadores da nacionalidade dos sujeitos lusófonos. A análise em tela fundamenta-se nos princípios e procedimentos da Análise do Discurso.

Selecionaram-se, para as análises, fragmentos das seguintes letras de músicas: *Hino Nacional de Portugal* - Letra: Henrique Lopes Mendonça e Música: Alfredo Keil (Anexo 1) e *Hino Nacional Brasileiro* - Letra: Joaquim Osório Duque Estrada e Música: Francisco Manoel da Silva (Anexo 2). Os dois fragmentos pertencem ao gênero do discurso estandardizado de uma representação cultural, sócio-política, materializado pelo hino, caracterizando o ufanismo<sup>7</sup> presente no enaltecimento da pátria e de seus “filhos”: a primeira expõe o sentimento da grandeza do povo português e a segunda, o sentimento de liberdade de uma nação recém liberta de seu colonizador português. Ambos os hinos, pertencendo, como se disse, a um gênero do discurso estandardizado de uma troca cultural, sócio-política, materializadas por peças artístico-musicais, caracterizam portugueses e brasileiros em fins do século XIX, revelando suas maneiras de relação com a pátria e com os demais conterrâneos na direção da louvação pra manutenção do nacionalismo.

Quanto aos compositores, dedicam-se à construção de suas nações que, por meio da luta e da garra patriótica, inscrevem-se entre as que se sobressaem no mundo: os portugueses, apresentando-se como heróis do mar e da terra, com toda a tradição portuguesa, revelam trajetórias de luta e vitórias e os brasileiros, mostrando-se jovens, valentes e libertos, cantam sua liberdade recente, sua grandiosidade territorial e sua natureza esplendorosa, rica e abundante. É o momento octocentista de elevação patriótica, de afirmação nacional, de vigor tecnológico e científico que aflora em ambos os

---

<sup>7</sup> Ufanismo é uma expressão utilizada no Brasil em alusão a uma obra escrita pelo conde Afonso Celso cujo título é Por que me ufano pelo meu país. Origina-se do adjetivo ufano que provém da língua espanhola e significa a vanglória de um grupo arrogando a si méritos extraordinários. Neste artigo, remetemo-nos ao ufanismo para designar uma vaidade exacerbada, jactância, orgulho que representa uma atitude ou sentimento adotados por aqueles que se vangloriam exageradamente das riquezas ou belezas naturais de seu país, bem como de suas realizações em vários campos.



hinos. Nesse momento, consolidadas as cidades capitais das soberanias absolutistas, movidas pela Revolução Industrial, ampliadas pela migração de camponeses, movidas pelas agitações políticas e alçadas, algumas delas, à condição de metrópoles, inauguram-se novos comportamentos, modas, modos de vida enaltecidos do resplendor nacionalista.

Passa-se, então, à análise do corpus selecionado por meio do estabelecimento de algumas reflexões julgadas pertinentes frente ao proposto.

#### *Analisando as implicações lingüístico-culturais*

Inicia-se o processo de formação da identidade cultural brasileira no século XVI, intensifica-se no século XVIII e impõe-se definitivamente a partir do século XIX. O povo brasileiro, constituído por meio desse processo, reconhece-se membro do espaço lusófono, falante de Língua Portuguesa, da qual se torna “dono”, imprimindo a ela suas características como a simplicidade, a disposição, a esperança, a hospitalidade e a alegria. Portugal descobre o Brasil na época da colonização e é descoberto pelo Brasil no século XXI.

Neste século, são os brasileiros, pela grandiosidade do espaço, pela quantidade de sujeitos, uma significativa massa de falantes de Língua Portuguesa, que colabora com a imposição do português como uma das línguas mais faladas no mundo. E é nessas questões lusófonas que deve residir a preocupação com o estabelecimento de um elo de igualdade, num espaço supranacional de língua e cultura.

Constitui-se, por meio do discurso, um universo lusófono, que tem como materialidade lingüística a Língua Portuguesa. Organiza-se a sociedade, compõem-se músicas, escrevem-se letras para as músicas, fazem-se danças, moldam-se comportamentos que marcam a cultura de portugueses e brasileiros, em épocas e espaços diversos, o que pode ser analisado por intermédio dos dêiticos discursivos e das formações ideológicas e discursivas presentes nos discursos do *corpus* selecionado.

Acrescentando-se Bakhtin e Maingueneau aos teóricos de base, buscar-se-á desvelar por meio da posição do enunciador os dados sócio-culturais de portugueses e brasileiros na segunda metade do século XIX, atentando para as condições de produção, considerando o texto como um lugar de manifestação consciente, em que o homem organiza, adequadamente, de acordo com a situação contextualizadora de seu discurso, os elementos de expressão que estão à sua disposição para veicular o seu discurso.

Sobre o corpus selecionado, há que se referenciar o ano de 1890, ano de produção do *Hino Nacional de Portugal*, conhecido como A Portuguesa que nasce em um momento de reação popular contra os ingleses e contra a monarquia. Torna-se, então, símbolo patriótico e republicano, mas somente em 1910 é consagrado como símbolo nacional pela Assembléia Nacional Constituinte (mesma data em que se adotou também a bandeira nacional). O hino é composto por três partes, cada uma delas com duas quadras, seguidas do refrão, uma quintilha. Deve-se mencionar que, das três partes do hino, apenas a primeira parte é utilizada em cerimônias oficiais, tendo sido popularizada em detrimento das outras duas partes.

Para começar a análise, tomar-se-á como fragmento as primeiras estrofes do *Hino Nacional de Portugal*, compostas de duas quadras, oito versos, que se iniciam com a designação *Heróis do mar, nobre Povo*, em que se apresenta não só a nobreza do povo português, mas também seu heroísmo, fortemente marcado pelas conquistas ultramarinas, momento de apogeu de um povo que sai de sua terra para colonizar o mundo pelas navegações marítimas. A próxima louvação atém-se à *Nação valente, imortal*. A nação é reveladora da ligação do agrupamento humano português que, fixado ao território, liga-se por laços históricos, culturais, econômicos e lingüísticos, sendo valente, por lançar-se aos desafios do além-mar, levando a nação à imortalidade histórica. Em seguida, os versos

*Levantai hoje de novo / O esplendor de Portugal* remetem ao incentivo que se dá por meio do verbo *Levantai*, no modo imperativo posto no hino que, simples e métrico em sua forma, revela-se extremamente emocional, apelativo, poético e literário no estilo, apresentando-se direto e objetivo com o intuito de unificar a nação portuguesa, na direção da consciência de que Portugal é esplendoroso e sempre “ressurgirá das cinzas!” após os momentos de conturbações.

Os versos que se seguem: *Entre as brumas da memória / Ó Pátria, sente-se a voz / Dos teus egrégios avós, / Que há-de guiar-te à vitória!*, temos uma demonstração de que o historicismo visceral se põe como um forte traço cultural e identitário, determinante de um destino inexorável e implacável, marcado pelos desígnios de um povo que sempre alcançará a vitória. Neste momento, enuncia-se, enaltecendo, a Pátria como o espaço onde se nasce e que abriga a tradição familiar incentivadora dos filhos que, motivados, serão guiados pela experiência e vencerão sempre. Os temas historicismo e tradição são manifestações determinadas pelas formações ideológicas aí presentes e estão latentes na cultura luso-brasileira como parte das formações discursivas existentes na formação social em questão.

A cada manifestação discursiva, revelam-se mecanismos de toda formação social com suas regras de projeção estabelecidas da relação entre as situações concretas e as representações dessas situações. Assim, em relação às situações conflituosas de defesa da soberania da Pátria portuguesa, podemos mencionar a chamada à luta armada em qualquer lugar, seja em solo português europeu ou em solo português americano, asiático ou africano, seja no mar, caminho de conquistas ampliadoras do domínio português. *Às armas, às armas! Sobre a terra, sobre o mar*. E na continuidade a repetição da exortação à luta armada para defender a Pátria, bem maior de um povo que não se deve atemorizar contra o inimigo: *Às armas, às armas! / Pela Pátria lutar / Contra os canhões<sup>8</sup> marchar, marchar!*

As representações sociais na manifestação discursiva, no contexto determinado, levam-nos às condições de produção, em que o enunciário (vós – *Levantai* e tu *Dos teus egrégios avós* *Que há-de guiar-te à vitória*) é impelido pelo enunciador, representante do povo que como próprio povo induz os enunciários, seus compatriotas, à defesa da pátria-nação. Nessa relação, o sujeito-falante ocupa um lugar na sociedade, assim como o sujeito-ouvinte, ambos fazendo parte da significação, ocupando lugares que são o espaço das representações sociais, estabelecendo relações de sentido com outros discursos e apontando para outros discursos, donde podemos ler, quanto a esse posicionamento, o engajamento de toda uma gente voltada aos mesmos objetivos de manutenção de um grande Portugal.

Assim, podemos afirmar que a constituição discursiva dos sujeitos é marcada, ideologicamente, pelas idéias e representações que explicam e justificam a ordem social, os relacionamentos entre os homens inseridos em determinada classe social com sua visão de mundo, sua formação ideológica (FI) que se remete à ideologia<sup>9</sup>, à qual corresponde sempre sua formação discursiva (FD) que se remete à memória, ao já-dito, materializando essa visão de mundo. Assim, FDs e FIs, redefinindo ou direcionando os sentidos da linguagem remetem a heróis / armas; nação / pátria; terra / mar; tradição egrégia / presentificação esplendorosa, combinações complementares que acabam por materializar o gosto predestinado pela glória.

Há uma carga sócio-ideológica na letra do hino em questão reveladora da necessidade de se registrarem sentimentos próprios das relações sujeito / pátria / nação, referindo-se ao apego que se tem e se deve ter a Portugal, sentimento que povoa a memória e alimenta o estereótipo da dedicação

<sup>8</sup> A Portuguesa foi proibida pelo regime monárquico e, originalmente, apresentava algumas diferenças, como por exemplo, onde hoje se diz “contra os canhões”, dizia-se “contra os bretões”, ou seja, os ingleses.

<sup>9</sup> Ideologia: vista como um conjunto de idéias que regem princípios, moral, costumes e a maneira de o homem se comunicar consigo mesmo, com os outros homens e com o mundo.

e da grandeza, tão características da “alma lusitana”. Em continuidade, tem-se a produção de efeitos de sentido, dando-se nas formas de interação verbal ligadas às situações vivenciadas pelo grupo social do enunciador em

*tensão entre duas culturas, a européia e a africana, a católica e a maometana, a dinâmica e a fatalista, com Portugal a beber nos arquétipos de Ulisses e Velho do Restelo, estaria na origem de um temperamento português dividido entre a aventura e a rotina, a mobilidade transcontinental e o apego ao solo pátrio, o Mundo e a Europa. (Martins, 2006b:58).*

Para que se passe ao *Hino Nacional Brasileiro*, deve-se apontar que a lusofonia constante no Hino Nacional de Portugal se distancia daquela que se pode vislumbrar neste século XXI, composto pelo multiculturalismo ligado pela mesma língua, com toda a riqueza de suas manifestações culturais e de suas variantes lingüísticas.

Como o Hino Nacional Português, 1890 é também o ano de produção do *Hino Nacional Brasileiro*, que nasce em um momento após independência do Brasil e posterior Proclamação da República. Torna-se símbolo sagrado da Pátria, tal como a própria Bandeira. Escrito por Francisco Manuel da Silva em 1822/23 ou, segundo outros autores, em 1831, foi oficialmente adotado pela República, já com letra de Joaquim Osório Duque Estrada. O hino é composto por duas partes, cada uma delas dividida em duas quadras (estrofes de quatro versos), seguidas do primeiro refrão, mais uma quadra, um terceto (estrofe de três versos), mais um refrão de quatro versos e um de três versos. Deve-se mencionar que, em geral, as duas partes do hino são utilizadas em cerimônias oficiais.

Seguindo o mesmo procedimento analítico de A Portuguesa, tomar-se-ão como fragmento as primeiras estrofes do Hino Nacional Brasileiro, compostas de duas quadras, oito versos, que se iniciam com a designação personificada das *margens plácidas* do riacho do *Ipiranga* ouvindo o *brado retumbante de um povo heróico*, em que se apresenta o heroísmo do povo brasileiro, esplendidamente marcado pelo seu grito que ecoa fortemente, revelando um momento de apogeu de um povo que desejava imensamente conquistar a sua liberdade, emancipando-se da metrópole portuguesa. Apresenta-se, em seguida, a conquista da liberdade, valorizada pela clareza alentadora e o calor vivificador do astro-rei: *E o sol da Liberdade, em raios fúlgidos, / Brilhou no céu da Pátria nesse instante*. O brilho, os raios, o céu são reveladores da glorificação da nação legitimada pelo agrupamento humano brasileiro que, em seu território, conquistado pelos portugueses no século XVI, passava no século XIX a desligar-se de laços políticos, permanecendo, no entanto, ligado pelos laços históricos, culturais, econômicos e lingüísticos. Cumpre mencionar, ainda, a relevância do tempo na expressão *nesse instante*, que marca o momento em que o Brasil passa a ter liberdade, transforma-se em nação, torna-se pátria na letra desse hino que também se organiza, quanto à forma, métrico e simples, quanto ao conteúdo, emocional e, quanto ao estilo, poético e literário. Seu intuito volta-se para a unificação da nação brasileira, recém liberta da metrópole portuguesa, não mais colônia de Portugal, mas buscando a realização de se tornar uma metrópole grandiosa pelo tamanho territorial e orgulhosa de sua gente.

Na seqüência, tem-se a relação condição/condicionado expressa pelos versos: *Se o penhor dessa igualdade / Conseguimos conquistar com braço forte, / Em teu seio, ó Liberdade, / Desafia o nosso peito a própria morte!*: que expressa a força do povo brasileiro empenhado na conquista da liberdade, garantia de igualdade para os compatriotas sequiosos pela libertação do Brasil. Sentimentos de apego à nação e de enfrentamento dos obstáculos a caminho da vitória povoam o imaginário de portugueses e brasileiros que, no período mencionado – século XIX - perdem a antiga fascinação pelo poder dos reis e dos exércitos que passa a ser substituído pelo poder superior de uma coisa impessoal chamada dinheiro.

O amor à pátria surge, no momento em tela, como um bem comum a todos os povos, pois parece não existir um só país que não o adote como regra de ouro e máxima do civismo. É então que se pode notar a louvação ao patriotismo ufanista brasileiro manifestado em *Ó Pátria amada, / Idolatrada, / Salve! Salve!*.

Pela análise das marcas lingüísticas, consideradas fenômenos culturais afetantes e afetados pela de existência de uma cultura, desvelam-se, por meio dos fragmentos de hinos português e brasileiro, facetas da identidade supranacional, nacional, regional e local, constituindo elementos para o conceito de realidade social marcada pela unidade e pela diferença.

### 3. Considerações finais

Buscando refletir sobre a comunicação e a cidadania lusófonas, teceram-se definições e reflexões conceituais acerca das políticas lusófonas de comunicação e das propostas de vinculação – Brasil/Portugal e demais países do espaço lusófono.

Por todas as reflexões expostas, segundo Bastos & Brito (2007:120), “o fenômeno lingüístico integra-se à prática social, à dinâmica comunicativa cotidiana, às necessidades discursivas da comunidade que partilha uma mesma realidade, delineando, no espaço lusófono, multiplicidades componentes de um grande e eferescente caldeirão cultural”, assim será dado prosseguimento à busca de resultados de pesquisas que comparem o sentimento lusófono no Brasil e em Portugal no que tange às representações escritas em que se observarão questões lingüístico-culturais.

### Bibliografia

- Abdala Jr, B. (2002). *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*, São Paulo, SENAC.
- Armando, M. L. de C. (1994). 'A perspectiva da lusofonia', *Organon*, Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras. v. 8, n.21, p. 17-34.
- Bakhtin, M. (1992). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC.
- Bastos, N. M. O. B. & Brito, R. H. P. de. (2007). 'Lusofonia: políticas lingüísticas e questões identitárias', Martins, M. L., Sousa, H. & Cabecinhas, R. (eds.), *Comunicação e lusofonia: para uma abordagem crítica da cultura e dos media*, Porto: Universidade do Minho / Campos das Letras. pp. 111-122. (Coleção Comunicação e Sociedade, 6).
- Bigault, A. (1999). 'As músicas afro-lusófonas à conquista do mundo' (Entrevista), *Camões: revista de letras lusófonas*. (Entrevista). nº 6, julho/setembro de 1999. Série Pontes Lusófonas II. Lisboa: Instituto Camões.
- Bigault, A. (2000). 'Le melting-pot musical angolais'. (Entretien). Dossier Afriques lusophones. Paris: L'Harmattan. p. 44. (Africultures 26, mar. 2000).
- Brito, R. H. P. de & Bastos, N. M. O. B. (2007). 'Dimensão semântica e perspectiva do real: comentários em torno do conceito de lusofonia', Martins, M. L., Sousa, H. & Cabecinhas, R. (eds.), *Comunicação e lusofonia: para uma abordagem crítica da cultura e dos media*, Porto: Campo das Letras. pp. 65-78. (Coleção Comunicação e Sociedade, 6).
- Brito, R. H. P. de & Martins, M. de L. (2004a). 'Considerações em torno da relação entre língua e pertença identitária no contexto lusófono', *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*. v. 2. n. 1. São Paulo / Lisboa: Lusocom. pp. 69-77.
- Brito, R. H. P. de & Martins, M. de L. (2004b). *Moçambique e Timor-Leste: onde também se fala o português* (Comunicação), IIº Congresso Ibérico de Ciências da Comunicação / IIIº Congresso Português da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (SOPCOM),

- Universidade da Beira Interior (Covilhã), de 22 a 24 de abril de 2004. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1822/1005>> Acesso em 28 mai. 2007.
- Carvalho, J. J. de (2003). A tradição musical ioruba no Brasil: um cristal que se oculta e revela. Brasília: UnB. (Série Antropologia, 327).
- Carvalho, J. J. de. (2006). La diáspora africana em iberoamerica: dinâmicas culturales y políticas publicas, Brasília: UnB. (Série Antropologia, v. 402).
- Elongui, L. (2001). 'Musiques cubaines: ida e vuelta', La colonie revisitée. Paris: L'Harmattan. (Africultures v. 43, dez. 2001). Disponível em publicação eletrônica 16 jan. 2002 em <<http://www.africultures.com>> Acesso em 28 mai. 2007.
- Fonseca, E. J. de M. (2002). 'O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro', Cadernos do Colóquio v. 1 n 5, Rio de Janeiro: UNIRIO. pp 8-19.
- Graça, P. (1995). O problema do consenso histórico na área lusófona (Comunicação), Colóquio Construção e Ensino da História de África. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 7 a 9 jun. 1994. Disponível em <<http://www.plcs.umassd.edu/plcs12texts/graca.doc>> Acesso em 28 mai. 2007.
- Kubik, G. (1979a). 'Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas', Revista de Antropologia v. 22, São Paulo: FFLCH/USP.
- Kubik, G. (1979b). Angolan traits in Black music, games and dances of Brazil: a study of african cultural extensions overseas. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar. (Estudos de Antropologia Cultural, 9).
- Mainueneau, D. (1989). Novas tendências em análise do discurso, Campinas: Pontes.
- Marques, J. M. (1998). 'Violas e canções de negros', Música tradicional da Madeira: uma antologia. Funchal: Almasud Records. Disponível em <<http://attambur.com>> Acesso em 28 mai. 2007.
- Martins, M. de L. (2006a). 'A lusofonia como promessa e o seu equívoco lusocêntrico', Martins, M. L., Sousa, H. & Cabecinhas, R. (eds.), Comunicação e lusofonia: para uma abordagem crítica da cultura e dos media, Porto: Campo das Letras. pp.79-90. (Coleção Comunicação e Sociedade, 6).
- Martins, M. de L. (2006b). 'Lusofonia e luso-tropicalismo, equívocos e possibilidades de dois conceitos hiper-identitários', Bastos, N. M. O. B. (org.), Língua Portuguesa: reflexões lusófonas, São Paulo: EDUC. pp.49-62.
- Maturana, H. (1998). Emoções e linguagem na Educação e na Política. Belo Horizonte: UFMG.
- Maffesoli, M. (1996). No fundo das aparências. Petrópolis: Vozes.
- Morin, E. (2002). O método 5: a humanidade da humanidade. Porto Alegre: Sulina.
- Pedreira, U. (2005). 'O folc galego e o português son duas pingas de auga' (Entrevista). Vieiros. 16 de novembro de 2005, 14:36. Santiago de Compostela. Disponível em <[www.vieiros.com](http://www.vieiros.com)> Acesso em 28 mai. 2007.
- Piaget, J. (1976). Teorias da linguagem, teorias da aprendizagem. Transcrição de debate de Piaget e Noam Chomski. Lisboa: Edições 70.
- Pinto, T. de O. (2001). 'Som e música: questões de uma antropologia sonora', Revista de Antropologia, v. 44, n. 1. São Paulo: USP. PP. 221-86.
- Pross, H. (1971). 'Medienforschung'. Trad e cit. BAITELLO JUNIOR, N. (2001). 'O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária'. In FAUSTO NETO, A. et AL. Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Rego, W. (1968). Capoeira angola, Salvador: Itapoã.

Sousa, H. (2002). 'Os media ao serviço do imaginário: uma reflexão sobre a RTP Internacional e a Lusofonia', *Comunicação e Sociedade 2 - Cadernos do Noroeste. Série Comunicação*, vol. 14 (1-2). Braga: Universidade do Minho. p. 305-17.

Wisnik, J. M. (2004). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

**ANEXO 1****HINO NACIONAL BRASILEIRO<sup>10</sup>**

Letra: Joaquim Osório Duque Estrada

Música: Francisco Manoel da Silva

Ouviram do Ipiranga as margens plácidas  
De um povo heróico o brado retumbante,  
E o sol da Liberdade, em raios fúlgidos,  
Brilhou no céu da Pátria nesse instante.

Se o penhor dessa igualdade  
Conseguimos conquistar com braço forte,  
Em teu seio, ó Liberdade,  
Desafia o nosso peito a própria morte!

Ó Pátria amada,  
Idolatrada,  
Salve! Salve!

Brasil, um sonho intenso, um raio vívido  
De amor e de esperança à terra desce,  
Se em teu formoso céu risonho e límpido  
À imagem do Cruzeiro resplandece.

Gigante pela própria natureza,  
És belo, és forte, impávido colosso,  
E o teu futuro espelha essa grandeza.

Terra adorada  
Entre outras mil,  
És tu, Brasil,  
Ó Pátria amada!

Dos filhos deste solo és mãe gentil  
Pátria amada,  
Brasil !

---

<sup>10</sup> LEI N. 5.700 - DE 1º DE SETEMBRO DE 1971 Art. 6º O Hino Nacional é composto da música de Francisco Manoel da Silva e do poema de Joaquim Osório Duque Estrada, de acordo com o que dispõem os Decretos n. 171, de 20 de janeiro de 1890, e n. 15.671, de 6 de setembro de 1922, conforme consta dos Anexos ns. 3, 4, 5, 6 e 7. Parágrafo único. A marcha batida, de autoria do mestre de música Antônio Fernandes, integrará as instrumentações de orquestra e banda, nos casos de execução do Hino Nacional, mencionados no inciso I do artigo 25 desta Lei, devendo ser mantida e adotada a adaptação vocal, em fá maior, do maestro Alberto Nepomuceno.

Deitado eternamente em berço esplêndido,  
Ao som do mar e à luz do céu profundo,  
Fulguras, ó Brasil, florão da América,  
Iluminado ao sol do Novo Mundo!

Do que a terra mais garrida  
Teus risinhos lindos campos têm mais flores;  
"Nossos bosques têm mais vida",  
"Nossa vida" no teu seio "mais amores".

Ó Pátria amada,  
Idolatrada  
Salve! Salve!

Brasil, de amor eterno seja símbolo  
O lábaro que ostentas estrelado  
E diga o verde-louro desta flâmula  
Paz no futuro e glória no passado.

Mas, se ergues da justiça a clava forte,  
Verás que um filho teu não foge à luta,  
Nem teme, quem te adora, a própria morte.

Terra adorada  
Entre outras mil,  
És tu, Brasil,  
Ó Pátria amada!

Dos filhos deste solo és mãe gentil  
Pátria amada,  
Brasil!



**ANEXO 2***HINO NACIONAL DE PORTUGAL*<sup>11</sup>

Letra: Henrique Lopes Mendonça

Música: Alfredo Keil

Heróis do mar, nobre Povo,  
Nação valente, imortal  
Levantai hoje de novo  
O esplendor de Portugal!  
Entre as brumas da memória,  
Ó Pátria, sente-se a voz  
Dos teus egrégios avós,  
Que há-de guiar-te à vitória!

Às armas, às armas!  
Sobre a terra, sobre o mar,  
Às armas, às armas!  
Pela Pátria lutar  
Contra os canhões marchar, marchar!

Desfralda a invicta Bandeira,  
À luz viva do teu céu!  
Brade a Europa à terra inteira:  
Portugal não pereceu  
Beija o solo teu jucundo  
O Oceano, a rugir d'amor,  
E o teu braço vencedor  
Deu mundos novos ao Mundo!

Às armas, às armas!  
Sobre a terra, sobre o mar,  
Às armas, às armas!  
Pela Pátria lutar  
Contra os canhões marchar, marchar!

Saudai o Sol que desponta  
Sobre um ridente porvir;  
Seja o eco de uma afronta  
O sinal de ressurgir.  
Raios dessa aurora forte

---

<sup>11</sup> O Hino Nacional de Portugal, também chamado "A Portuguesa", é um dos símbolos nacionais (patriótico e republicano de Portugal. Nasceu em um momento político em resposta ao ultimato britânico para que as tropas portuguesas abandonassem as suas posições em África, no denominado "Mapa cor-de-rosa". A reação popular portuguesa contra os ingleses e contra a monarquia, que permitia esse gênero de humilhação, manifestou-se de várias formas, entre elas por meio da composição do Hino em 1890. Aliás, em 31 de Janeiro de 1891, numa tentativa falhada de golpe de Estado que pretendia implantar a república em Portugal, esta canção já aparecia como a opção dos republicanos para hino nacional, o que aconteceu, efetivamente, quando, após a instauração da República a 5 de Outubro de 1910, a Assembléia Nacional Constituinte a consagrou como símbolo nacional em 19 de Junho de 1911 (na mesma data foi também adotada a bandeira nacional).

São como beijos de mãe,  
Que nos guardam, nos sustêm,  
Contra as injúrias da sorte.

Às armas, às armas!  
Sobre a terra, sobre o mar,  
Às armas, às armas!  
Pela Pátria lutar  
Contra os canhões marchar, marchar!