UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Maria Elisa Pereira

Você sabe de onde eu venho?
O Brasil dos cantos de guerra (1942-1945)

São Paulo, SP
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Você sabe de onde eu venho?
O Brasil dos cantos de guerra (1942-1945)

Maria Elisa Pereira

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social
Do Departamento de História da
Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutora em História.

Orientador:
Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior

De acordo,

São Paulo, SP
2009

***Você sabe de onde eu venho?* O Brasil dos cantos de guerra (1942-1945).**

Maria Elisa Pereira

rtmep@ig.com.br

RESUMO

Este trabalho analisa, mais do que os cantos de guerra do Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, o Brasil dos cantos de guerra. Trabalha com as peças criadas pelos combatentes da FEB e da FAB na Itália, com as músicas difundidas pelos músicos militares e pelas transmissões de rádio feitas pela FEB naquele país, e com os hinos que estimularam as ações patrióticas dos brasileiros em território nacional. Também se utiliza de discos comerciais, lançados nos anos em que o país participou efetivamente do conflito (1942-1945), que revelam a matéria brasileira naquela situação de rearranjo internacional. Todas essas canções passaram pelo crivo da teoria crítica brasileira, encontrando na *paródia* a ferramenta mais comum à época para a estruturação social na música.

Palavras-chave: Segunda Guerra Mundial; FEB e FAB; música popular brasileira; cantos de guerra; paródia.

Do you know where I come from? The Brazil of its songs of war (1942-1945).

Maria Elisa Pereira

rtmep@ig.com.br

ABSTRACT

This work analyses, over and beyond the Brazilian war songs during the Second World War, the Brazil (itself) in the war songs. It uses the plays created by the FEB and FAB combatants in Italy, the music revealed by the military musicians and by radio transmissions of FEB as well as the hymns that stimulated the patriotic actions of Brazilians throughout the country. Also, commercial records, launched during the years that the country effectively participated in the conflict (1942-1945), illustrating the Brazilian viewpoint during this particular situation of international rearrangement. All these songs have passed through the sieve of Brazilian Critical Theory, finding in the *parody* the most common tool at the time for show the social structures in music.

Key words: Second World War; FEB and FAB; popular Brazilian music; war songs; parody.

INTRODUÇÃO

À primeira vista, certas realidades brasileiras manifestadas durante a Segunda Guerra Mundial parecem disparatadas. Se a crise cambial dos anos 30 contribuíra para que a economia agrário-exportadora apoiada no café embasasse a produção urbano-industrial de substituição de importações, o conflito dificultou o acesso a bens estrangeiros e promoveu as exportações, resultando em estoque de divisas (OLIVEIRA, F., [1972], p. 48-51). Assim, mesmo com grandes problemas internos, o país passou de devedor à credor das grandes potências. E enquanto a Europa era assolada, alguns centros urbanos do Brasil floresciam.

Mas essas transformações não chegaram desacompanhadas de transtornos, já que a vital interligação entre as nações funda-se nas desigualdades existentes tanto no conjunto das sociedades envolvidas nesse processo quanto no cerne delas mesmas. Com seus bondes, automóveis, cinemas, rádios, teatros, cafés e sorveterias, cassinos, salões de bilhar e de bailes, grandes vitrines e muita publicidade, as principais ruas das grandes cidades brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro, exibiam em microcosmo tanto o mundo “exterior”, competitivo e consumista, quanto, ao mesmo tempo, séculos de complexas relações sociais.

Nessas cidades, além do incremento das atividades industriais e de serviços, desenvolviam-se os meios de comunicação e os negócios culturais, em cujos produtos transpareciam essas experiências contraditórias. Este ramo diversificado e articulado começara a armar-se à maneira massiva, sutil e tenazmente, desde os primeiros anos da Era Vargas. Apesar da censura e da dificuldade em obter-se papel, o mercado do livro e dos demais produtos impressos, como o das revistas e jornais, vivia um bom momento. E, embora a insuficiência de material (produtos químicos e filme virgem) seja tida como responsável pelo pequeno número de longas-metragens, acompanhando os bons ventos governamentais a quantidade de curtas nacionais, de exibição obrigatória, só crescia.

A mesma prosperidade se fez notar no mercado fonográfico. *Odeon* e *Victor*, duas das três filiais há muito presentes no Brasil, seguiam dissimulando sua condição exótica fazendo-se de “parceiras” dos artistas nacionais e de seus trabalhos, cujos lançamentos, ao lado dos títulos estrangeiros destas e de outras gravadoras, cresciam ano a ano.¹ O aumento das vendas de discos impeliu empresários brasileiros a criar, em plena guerra, a *Continental*, a partir do acervo local da extinta *Colúmbia*, que passara a editar pela *Odeon*.² Os anos da guerra coincidem com o ápice do que foi chamado de “época de ouro” da canção popular, urbana e comercial brasileira (1927-1946), na qual se afinariam as nuances permitidas pela gravação elétrica, a profissionalização dos músicos e o amor pelas coisas do país; a partir de então as composições estariam cada vez mais influenciadas pelos gêneros internacionais. No entanto, como se sabe, devido à condição de ex-colônia a música do Brasil nunca foi de todo “pura”, como se percebe nas entrelinhas dos debates sobre o samba;³ e se a tecnologia permitiu a fixação de novas sonoridades, nem por isso deixou de selecioná-las.

O desenvolvimento do eixo Rio/São Paulo foi acompanhado pela significativa ampliação do número de empresas de rádio,⁴ nas quais se implantara desde 1935 uma nova lógica comercial, distante da dos primeiros tempos das rádios-clubes. Desde então, um número crescente de firmas publicitárias estrangeiras,⁵ recém fixadas no país, anunciava em seus programas, mais do que mercadorias, a vontade de consumi-las (TOTA, 2000, p. 57), pois muitos dos objetos só poderiam chegar após o fim da guerra. A Rádio Nacional, que a partir de 1942 passou a irradiar também em ondas curtas para todo o país e boa parte do

¹ A produção industrial brasileira de discos de cera saltou de 493.000 unidades em 1941 para 851.000 em 1944 (IBGE, 1946, p. 147; 1947, p. 176).

² Sobre os interesses comuns entre cinema, rádio e indústria fonográfica, e sobre João de Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha), diretor da *Continental* e figura essencial nesse processo, ver Carvalho (2004).

³ Sobre o assunto, ver “*Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*” (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000).

⁴ O número de estações de rádio no país passou de 69 para 136 entre os anos de 1940 e 1946 (IBGE, 1948, p. 52; 1949, p. 462).

⁵ Embora os termos *publicidade* e *propaganda* não sejam sinônimos, muitas vezes seus significados se confundem. Em função do período estudado, acolhe-se *propaganda* em seu sentido ideológico, para as atividades do estado; e *publicidade* para as ações mais voltadas ao mercado.

globo, transmitia cada vez mais radionovelas, em geral patrocinadas por indústrias de produtos de limpeza e de beleza; além desses melodramas, notícias, novidades de Hollywood, quadros humorísticos e muita música, tudo sob censura prévia. Nesta e em muitas outras emissoras, programas em português feitos por estações norte-americanas faziam parte da grade de programação, em consonância ao alinhamento brasileiro.⁶

Pois, pressionado por todos os lados em função da indefinição de seu apoio, Getúlio Vargas resolvera tirar proveito da situação. Crendo ter chegado o momento no qual alcançaria sua posição de direito, desdisse o que dissera na véspera, passou a defender a democracia e anunciou sua intenção de enviar tropas à luta com os Aliados. Conseguiu assim, entre outras coisas, empréstimos para dar início à Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) e condições para equipar o exército e formar um contingente misto de voluntários e militares, a Força Expedicionária Brasileira (FEB). Com isso, se antes de 1942 os meios de comunicação intermediavam as relações entre o público e o privado, funcionando como vias de justificação das ações do Estado perante as massas urbanas (ZAN, 2001, p. 105), a partir de então a vitalização do sistema como um todo passou a ser prioritária.⁷

As questões desses tempos não podem ser vistas isoladamente, pois dizem respeito às relações internacionais; mais ainda no caso brasileiro, desde sempre integrado à economia capitalista. Entre as ações estatais na área cultural que a opção pelos Aliados deflagrou, grande parte acabou por inserir a música entre as iniciativas de formação do *front interno*,⁸ da

⁶ Após 1942 as rádios brasileiras mantidas pelo nazifascismo foram fechadas ou confiscadas pelo governo, mas a contrapropaganda, mesmo na ilegalidade, fazia-se ouvir no Brasil e na Itália.

⁷ Sobre a questão da guerra, meios de comunicação e mercado, ver Tota (2000), que analisou as ações no Brasil da agência norte-americana presidida por Nelson Rockefeller, o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA). Sobre a política de massas e seus desdobramentos midiáticos, ver Capelato (1998), que compara ações de Getúlio Vargas e Perón.

⁸ Após a entrada do Brasil na guerra, os dados considerados estratégicos (como os referentes à produção ou as estatísticas sócio-econômicas) passaram a ser segredo de Estado. As notícias, censuradas, sobre a guerra lá fora e sobre as condições da retaguarda brasileira, eram sempre “positivas”, apesar de evasivas. A ditadura aproveitou-se desse ambiente propício para costurar, ao seu redor, a unidade nacional. A mobilização civil, uma de suas ações, “[...] foi uma intervenção militar brutal, [...] que atendia a interesses do Estado Novo e de grupos como a indústria têxtil e os setores exportadores. Os operários foram transformados em ‘soldados da produção’ [...] e os imigrantes [...] em inimigos da Pátria [...]” (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 19-20).

mobilização econômica e da conseqüente participação civil no esforço de guerra. Outras miravam nosso *front externo*, nas áreas onde a FEB efetivamente operou.

Em solo italiano aos tradicionais parâmetros musicais militares brasileiros (marchas, hinos, canções patrióticas) agregaram-se outros, expondo a interferência da escuta urbana nacional e estrangeira. Além das escassas performances da *Banda de Música da FEB* lá posicionada, ouviram-se com maior frequência sons provenientes das apresentações da *Banda de Jazz da FEB*,⁹ das transmissões de rádios (oficiais e piratas) e das reuniões nos abrigos da FEB. Dos clubes de oficiais da Força Aérea Brasileira (FAB) saíram algumas canções inéditas e também uma série de adaptações, como a “Ópera do Danilo”,¹⁰ encenação de uma fuga baseada em um conjunto de paródias de árias famosas.

Em solo nacional, ao lado das muitas composições que traziam a guerra para os discos, uma estratégia dos *Diários Associados* possibilitou a criação de uma peça chave para o entendimento tanto do processo local de criação de sucessos como também de fixação de símbolos, à maneira de uma “tradição inventada” (HOBBSAWN, 1984): a “Canção do expedicionário”, de Spartaco Rossi e Guilherme de Almeida. Distinguida pelo seu primeiro verso (*Você sabe de onde eu venho?*), com o qual os combatentes estariam se apresentando a outras gentes e terras, essa obra se impôs internamente como marco musical do conflito (e, posteriormente, da vitória) junto aos ícones brasileiríssimos da cobra que fuma (FEB) e do avestruz que voa (FAB). Mas pouco significou durante a guerra aos soldados, que a conheceram melhor depois de voltarem ao país. Esta canção tornou-se sucesso “da mídia”, passou a pertencer ao conjunto de cantos cívicos nacionais, e tornou-se peça imprescindível para bandas e corais. Ela é hoje praticamente desconhecida fora do circuito militar, no qual é reverenciada em solenidades vinculadas à Bandeira Nacional e à Segunda Guerra Mundial.

⁹ Da *Banda da FEB*, órgão divisionário oficial, formou-se a *Banda de Jazz*, um subgrupo informal, menor e mais ágil, para as atividades não-cerimoniais.

¹⁰ Esta peça é montada anualmente pelos pilotos de caça brasileiros em suas unidades. Em 2007, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, deu-se a primeira encenação integral dirigida ao público civil, gravada em DVD.

Os dados apresentados sugeriam que, mesmo em uma atmosfera local fortemente ligada ao setor agrário, novos ares, industriais e internacionais, já se respiravam no país em guerra e sob ditadura. Como explicar a presença de manifestações culturais típicas de uma madura sociedade de massas onde ela engatinhava? Para elucidar essa questão seria preciso:

- verificar a “Canção do expedicionário”, marcha que apresenta elementos semelhantes aos da canção erudita nacionalista brasileira, em arranjo para o disco comercial (Capítulo I);

- conferir o padrão musical/militar brasileiro vigente na Itália; examinar a música feita pelos artistas/soldados da *Banda da FEB* e pelos demais combatentes músicos amadores, como os da FAB (Capítulo II);

- identificar, dentre as gravações feitas no Brasil entre 1942 e 1945, cantos com as mesmas características dos hinos patrióticos e das marchas militares e cívicas, sopesando sua participação no esforço de guerra nacional e na manutenção do *front interno* (Capítulo III);

- analisar outras obras que, não se referindo à guerra, manifestassem a condição do Brasil no cenário internacional. Aqui se pôs mais um problema, o da mediação e da audição estrutural em peças da música popular com características industriais (Capítulo III).

Entre 1942 e 1945 houve muita dissensão, deserção e troca de casacas. Alguns registros das trajetórias de personagens célebres, mesmo de esquerda, passam céleres pelo Estado Novo e mais ainda pela guerra, o que, adicionado aos hiatos documentais dos arquivos históricos,¹¹ embaraça os estudos sobre as condições econômicas, políticas e sociais do período. Constatando certa homogeneidade de opiniões em textos da época, Carlos Guilherme Mota apontou para a relativa facilidade com que interesses estrangeiros impuseram-se durante a guerra: após a campanha de boa-vizinhança, o risco nazi-fascista e a “[...] pressão para o alinhamento ao lado dos aliados como que anestesiaram a intelectualidade que, com raras

¹¹ Em geral, os depoimentos e os diários postos a público, pertencentes às personalidades do período, encerram-se em meados de 1942 ou “abreviam” o período da guerra. Muitos dos documentos da época ainda estão sob sigilo ou armazenados sem receber qualquer tratamento arquivístico. Pior sorte para parte dos registros do Itamaraty e do DIP (entre tantos outros), queimados em 1942 e 1945, respectivamente.

exceções, não registrou a entrada decisiva do Brasil para os quadros da dependência [...]” (MOTA, 1978, p. 82). Analisando o mesmo período, Gerson Moura (1985; 1991) afirmou que o país não estava somente em guerra contra o Eixo, mas que procurava também a paz com os Aliados e a prosperidade interna; para tal, teve de tolerar algumas ingerências, entre elas, a adaptação local da cultura norte-americana. Embora fundamentais, esses dados – o ambiente intelectual e a luta pelo poder – não são suficientes para a compreensão do quadro todo.

Roberto Schwarz, estudando a cultura brasileira e apoiando-se em trabalhos de Caio Prado Júnior e Fernando Novais, afirmou que, sendo o desenvolvimento do capitalismo desigual e combinado, em países saídos da colonização – e que continuam a ocupar um lugar subalterno, mas vital, no concerto das nações – os resquícios de suas configurações antigas convivem com as suas conformações mais recentes. Assim, a *coexistência* entre termos antagônicos (formas arcaicas de relações de trabalho e política de massas, latifúndio e industrialização) é própria do Brasil não como idiossincrasia, mas como nexos central. Afirmou também que arte se faz em sociedade, e não acima ou apesar dela. E que a necessidade de imitar modas estrangeiras surge não do “povo” como um todo, mas daqueles que são ou que se entendem como sendo da elite; as ideologias metropolitanas (e suas ferramentas, a linguagem, a arte, a educação, a cultura, etc.), combinadas sem pejo à realidade e ao sistema de idéias local, adquirem assim caráter ornamental. Esses argumentos foram desenvolvidos sobretudo em “As idéias fora do lugar”, de 1977 (SCHWARZ, 2000, p. 11-31), que analisa a sensação persistente de desconcerto entre as idéias e as práticas sociais do Brasil, e apresenta o *favor* – fruto da relação entre o senhor (o proprietário de terras) e os homens livres, mas dependentes – como o elemento que ditava o ritmo ideológico da sociedade baseada produtivamente na escravidão, mas na qual circulavam também as idéias do liberalismo. A prática das muitas formas do favor mediava empregos privados e públicos, candidaturas, casamentos, aquisição e manutenção de propriedades. Já o liberalismo,

desprovido de alicerce local, apresentava-se como uma ideologia “de segundo grau”, exibida quando cômoda e execrada quando inconveniente.¹²

Renato Ortiz (1988; 1994) é um dos pesquisadores que associa a chamada indústria cultural - como “organização”, instrumento de marketing ou mecanismo ideológico de massificação do proletariado - à prévia existência local de grandes centros urbanos, economia fortemente industrializada, cobertura nacional de telecomunicações e consumismo. Mas esse modelo não se encaixa perfeitamente em ex-colônias, as quais, mesmo não exibindo plenamente as condições acima, possuem “ilhas de riqueza” comparáveis às dos países desenvolvidos. A indústria cultural age nessas realidades como uma ideologia de segundo grau, em negociação com a realidade local, seduzindo de início certos setores das elites econômicas que a percebem como um “[...] artigo de luxo [...], como verniz ideológico inexorável, como adoção do padrão moderno [...]” (BASTOS, 2009, p. 30).¹³ Logo em seguida ela atrai para si os menos agraciados do sistema, a grande massa de médios e pequenos consumidores anônimos.¹⁴

Os dados acima já eram bem conhecidos pelos executivos dos anos quarenta, os quais, preocupados em detectar esses nichos, associaram-se às firmas de publicidade e contrataram os serviços do IBOPE.¹⁵ A primeira *enquête*, de novembro de 1942, chamou-se “Estatística da preferência entre consumidores, equivalente a um pequeno estudo de mercado”. Após alguns trabalhos regionais, o IBOPE mapeou, em 1946, a concentração econômica nacional: “[...] O Distrito Federal e a Capital de São Paulo, juntos, representam 50% do mercado consumidor

¹² O conceito de “idéias fora do lugar” tem sido muitas vezes, e incorretamente, interpretado como coadjuvante das teorias que advogam o caráter autóctone da produção intelectual local ou das que lutam contra uma “invasão cultural” estrangeira. Para um aprofundamento da discussão sobre cultura brasileira (se original, copiadora, antropofágica, tropicalista, etc.) ver “Nacional por subtração”, também de Schwarz (1987b).

¹³ É bem verdade que, naqueles anos, parcelas ainda mais conservadoras dessas elites opunham-se tenazmente a qualquer manifestação popular, surdos ao adensamento das questões brasileiras levantados pelos sambas, insensíveis à tensão entre o simples e o complexo que essas manifestações culturais propiciavam.

¹⁴ A inclusão dos fonogramas brasileiros no contexto da indústria cultural já nos anos 40 (e não nos 60, como é de hábito) dá-se, portanto, pela sua inclusão no sistema mundial e nas relações de dependência.

¹⁵ Sobre o IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), empresa privada criada em São Paulo em 1942, ver Gontijo (1996).

[... , sendo que o] Estado de São Paulo mais o Distrito Federal representam 75% [...]”.¹⁶

Para este trabalho, importa não acolher a indústria cultural como democratizante e/ou viabilizadora de diálogos entre camadas sociais distintas, nem percebê-la como índice da decadência civilizatória e/ou da subsunção local aos países desenvolvidos, posições que polarizaram muitas obras sobre música. Os mercados fonográficos nacionais se organizam pelo internacional, o qual adapta seu modo de agir conforme a fronteira derrubada. A realidade local, que transparece tanto em registros de dissonâncias sociais quanto em *hits*, lhes é muito preciosa.

Considerando-se que a indústria cultural seja ponta de lança ideológica do capitalismo, entre 1942 e 1945 ela abriu caminhos para sua nova realização no Brasil. No entanto, mesmo contando com o apoio das elites nacionais, isso não foi tão simples assim. Não tanto pelos motivos citados, mas porque, apesar de sua origem escravocrata, o *favor* não fora abolido com a promulgação da lei Áurea. Sofrera mutações, perdera terreno em muitas frentes, mas ganhara forças extras durante o governo do “pai dos pobres”, Getúlio Vargas. “Antonico”, obra de 1950 de Ismael Silva, canta a sua permanência, enquanto “Deus lhe pague”, de Chico Buarque, lhe reage negativamente ainda em 1971. Cabia à indústria cultural durante a Segunda Guerra Mundial o papel que competira anteriormente ao liberalismo, o de ser uma ideologia “de segundo grau” (nem por isso anódina) a disputar seu lugar em solo brasileiro. Já havia por aqui equipamentos, técnicos, artistas, público e empresas publicitárias. No caso das composições musicais, faltava-lhes apenas afiar o gume da mercadoria.

É preciso desemaranhar o nó “canção popular”, fórmula na qual se traduzia a maior fatia do mercado da música brasileira, para compreender o Brasil presente nos “cantos de guerra”.¹⁷ A forma erudita da *canção* refere-se a uma articulação especial entre música e

¹⁶ *Pesquisa sobre a população e o mercado consumidor brasileiro*. IBOPE, Pesquisas Especiais, 1946, v.2. Ver box do Arquivo Edgard Leuenroth sobre o fundo IBOPE, disponível em: <<www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_ibope/website-ael_ibope.htm>>.

¹⁷ Termo empregado por Mário de Andrade para as canções verdadeiramente marciais. Ver Capítulo III.

poesia na qual um compositor, tendo em mãos um poema construído previamente por ele ou por outro poeta, ressignifica seus termos, musicando-os. Já os versos das relativamente recentes canções populares comerciais, exceções à parte, dificilmente têm uma vida dissociada dos sons que os envolvem, e não formam exatamente poemas, mas letras de música (*lyrics*).¹⁸ Estas são feitas por um letrista - não necessariamente um “poeta”, e que pode ser ou não o autor da parte musical - *para serem musicadas*. Em alguns casos a letra é percebida pelos ouvintes (e mesmo analisada pelos pesquisadores) como sabedoria transmitida oralmente. De qualquer maneira, a vital relação letra/música é insuficiente para se analisar a canção popular massiva;¹⁹ nela devem ser notadas, além dos sinais contextuais e formais, as artimanhas da tecnologia e do arranjo e as malhas da ideologia e da mercadoria.

As formas artísticas se mesclaram sem grandes dificuldades (exceto para os teóricos) na música popular urbana local. Se os primeiros sons vieram transportados por navios em partituras ou memórias, os discos, o rádio e o cinema se encarregaram de transmitir outros mais, que se remodelaram na experiência local e tornaram-se também da terra - como a língua oficial, que se chama Português Brasileiro. Até meados do século XX a questão do nacional na canção popular se resolvia, para uns, buscando nela o seu caráter utilitário, a sua relativa ancestralidade, a originalidade rítmica (“síncope características”), ou o excepcional conteúdo de suas letras. Para os seguidores de Mário de Andrade, a nacionalidade somente se inscrevia nas estruturas constantes - melódicas, rítmicas, formais, instrumentais, polifônicas e timbrísticas - das músicas tradicionais.²⁰

¹⁸ Sobre as discussões formais que envolvem poemas, letras e canções, ver Cícero (2006).

¹⁹ O que leva este trabalho a optar por não aderir exclusivamente à musicologia tradicional, que confere primazia à música; à vertente que somente analisa as letras; e mesmo à teoria semiótica da canção, de Tatit (1996; 2004).

²⁰ As teorias nacionalistas de Mário de Andrade, expressas principalmente no “Ensaio sobre a música brasileira” (1928), viam a música tradicional (a folclórica, ou a popular fora da mídia e de base rural) como um momento anterior do moderno e do internacional, e como uma possibilidade de crítica a um tipo descaracterizador de “progresso”. Mário também é sempre citado por ter elaborado algumas teorias para a “brasileirinha” ($\underline{\underline{\quad}}\underline{\underline{\quad}}$, semicolcheia, colcheia, semicolcheia), ou “síncope característica” da música nacional: a de que ela ter sofreu a influência da *habanera*; a de que ela seja uma constância, e não um efeito como as síncope europeias; e a de que ela transpôs para a música o ritmo da fala do Português Brasileiro.

Mas essa questão se complicou ainda mais com o acréscimo de um termo, música *comercial* popular brasileira. O dinheiro seria o vilão da história da “descaracterização da música nacional”. Ao redor das gravadoras sempre houve, como em qualquer outro ramo lucrativo, corrupção, roubo, fraude e plágio. Antes da Segunda Guerra, porém, a tônica da “lógica comercial” dos negócios culturais do Brasil, que já possuía muitos dos equipamentos e dos profissionais indispensáveis para abrigar as necessidades da indústria cultural, ainda era a do favor e de seus desdobramentos.

Salvo engano, a solução desse problema passaria pela inclusão de alguns problemas à base sincopada e à eficácia das letras da canção brasileira: os antagonismos sociais, a dialética da ordem e desordem (CANDIDO, 1970; 2002), a dialética do localismo e do cosmopolitismo (CANDIDO, 2000, p.101; SCHWARZ, 1997a), e a dialética entre valor de uso e valor de troca da forma mercadoria presente no disco.²¹ O impulso crítico da *criação* musical - proveniente da situação local e predominante mesmo nas gravações mais comerciais das primeiras décadas do século XX - pouco a pouco cedia espaços para as exigências da mercadoria. É o grau de subordinação das composições à ela, internacional por definição, que pode desfigurar as canções, que são tão mais nacionais quanto mais estruturalmente denotarem a complexa realidade brasileira, o que implica em registrar a desafinação existente entre as interdependentes situações interna e externa.

A indústria cultural internacional, envolvida com os interesses da guerra, podia contar com a força das rádios, das gravadoras e das canções comerciais urbanas locais para exercer suas funções mercadológicas e ideológicas, as quais precisavam passar pela mediação nacional. Mas da mesma forma que uma canção (letra e música) não consegue ser cem por cento *ideologia* devido à sua parte sonora, a qual, diferentemente da linguagem, não comporta

²¹ “[...] A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa [...] satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza dessas necessidades, se elas se originam do estômago ou da **fantasia**, não altera nada na coisa [...]” (MARX, 1988, p. 45, grifos nossos). À *forma mercadoria*, contudo, não interessa essa satisfação em si; sua motivação é a acumulação de capital. Os produtos (alimentos, músicas) são planejados à maneira industrial em função da otimização das vendas.

conceitos,²² ela também nunca é cem por cento *mercadoria*, pois sempre possui valor de uso. Isso se define não no momento da circulação, mas no de produção, porque o processo de divisão de trabalho que envolve sua transformação em disco - embora altamente sofisticado em suas etapas de planejamento, execução, divulgação e reciclagem de produtos - não é perfeitamente alienado na fase da composição musical,²³ e carece da criatividade dos artistas nela envolvidos. É preciso, contudo, renunciar a fórmulas de ufanismo ingênuo, como aquelas que definem a música brasileira como “a melhor do mundo”.²⁴ É certo que a audácia crítica e a transfiguração estética do material social em objeto artístico - que se percebe em canções nas quais os critérios comerciais não foram determinantes - encantam; porém, muito mais que isso, anunciam o *quando* e o *onde* de sua formação. E, uma vez que essa expressão ousada é possível, uma leitura à contrapelo dos demais produtos pode noticiar sua base histórica.

Esta tese se utiliza de canções veiculadas comercialmente no Brasil bem como das usufruídas pelos combatentes na Itália em estado de valor de uso. Esses diferentes conjuntos animaram engajamento e patriotismo em solo nacional, camaradagem e escapismo em terras distantes.²⁵ Como proceder a sua investigação? Mesmo dentre as teorias de corte materialista tem sido mais comum acolher que os arranjos sociais ajudam a esclarecer o significado de um

²² Embora esse assunto esteja disperso em alguns dos textos de Adorno, é em “Fragmento sobre música e linguagem”, aqui na tradução de Manoel D. Bastos, que esses conceitos se apresentam de forma mais clara: “[...] A música assemelha-se à linguagem [...]” humana, mas quem a tomar “[...] ao pé da letra como linguagem é induzido ao erro [...]”, pois ela “[...] não compõe nenhum sistema de signos [...]” (ADORNO, 2009, p. 167), nem representa nada além de si própria. Mesmo assim ela pode ser considerada - falsamente - como linguagem quando, manipulada, viabilizar intenções mediante o uso de convenções, gerando uma ilusória sensação de harmonia, estabilidade ou universalidade. Ou se a algum gênero forem computadas qualidades extraordinárias ou circunstanciais. O samba, por exemplo, foi compreendido ora como a expressão dos negros, ora dos pobres, ora do povo, ora da nação.

²³ Esse fenômeno não é privativo dos países dependentes, embora por aqui seja ainda mais significativo. Falando sobre Estados Unidos, Adorno registrou os passos do processo de produção do disco em seu trabalho de 1941 “Sobre música popular” (1986c, p.115-146); sobre o procedimento composicional, ver à p. 121.

²⁴ É sabido que o sistema musical industrializado não tem compromissos com “qualidade artística”, em qualquer acepção da palavra, mas tampouco a despreza; seu objetivo é o lucro, venha de onde vier. Procura manter em sua cesta de produtos um pouco de tudo para todos os gostos: certamente muitas canções-de-sucesso-esperado, mas também alguns “clássicos” da música popular do passado, novidades criativas ou transgressoras, etc.

²⁵ Apesar de os documentos musicais estudados terem conexões com o dos hinos cívicos tradicionais - historicamente alheios às influências do mercado, embora sensíveis às ações da propaganda - esta tese não procura delimitar um tema ou demarcar um gênero. Nos cantos de guerra difundidos no Brasil encontramos marchas, marchinhas, sambas (entre eles, o samba-exaltação), melodias tradicionais brasileiras e canções calcadas em ritmos estrangeiros. E na Itália, além desses, árias de ópera, canções napolitanas, etc.

produto cultural (compreensão exotérica, que prioriza as “condições de produção”) do que o inverso (a compreensão esotérica), que uma estrutura artística revele o sentido do processo histórico (BASTOS, 2009, p. 32).

A crítica esotérica adorniana, imanente, diz que ao se realizar historicamente a música objetiva em suas estruturas a sociedade na qual se estabeleceu. Decifrar-se-ia seu sentido ao se aferir os índices sedimentados em suas categorias técnicas, em seus arcações musicais internos (ADORNO, 1968, p. 124). Porém essa *mediação* não se verificaria em produtos que circulassem pela indústria cultural, já que o sistema que promove a massificação musical transformaria tudo o que nele está, independentemente de sua gênese, em mercadoria. E onde não há mediação não poderia haver a crítica imanente ambicionada por este trabalho.

Parte da crítica literária se ocupou do tema da mediação. Antonio Candido enfrentou esse problema ao analisar obras como “Memórias de um sargento de milícias” (1970) e “O cortiço” (2002). Para ele, a composição de um texto dependeria tanto da apropriação de conquistas de trabalhos anteriores (abordagem “internalista”, inter e intratextual) quanto da realidade na qual o autor está imerso (abordagem “externalista”). O caminho de Candido foi seguido, entre outros, por Roberto Schwarz (1987c, 1999a), que percebeu a mesma força mediadora em um diário juvenil posto a público em 1942, “Minha vida de menina”, de Helena Morley. Schwarz (1997b) comparou *Helena* à *Capitu* de “Dom Casmurro”, e sustentou que as configurações “[...] prévias, postas pela vida prática [...]” subjazem à “[...] forma explícita, de primeiro plano [...]” (1999b, p. 237) arquitetada pelos artistas, os quais, tendo ou não noção disso, manipulam essa estrutura objetiva, como fizeram Machado e Morley. A esse substrato Schwarz chamou de “matéria brasileira”, que seria

[...] um conjunto de relações altamente problemático, originário da colônia, solidamente engrenado, incompatível com o padrão da nação moderna, ao mesmo tempo que é um resultado consistente da própria evolução do mundo moderno, a que serve de espelho ora desconfortável, ora grotesco, ora utópico (nos momentos de euforia). A tenacidade desta estrutura é ponto assentado de nossa historiografia [...] e vários momentos fortes da inteligência brasileira [...] lhe respondem de forma também estrutural [...] (SCHWARZ, 1997a).

As teorias de Candido e Schwarz, que brotaram da observação de problemas de base de seu país, podem ser transplantadas do campo literário para o musical. Parafraseando e enfeixando alguns dos conceitos dos mestres: *a composição de uma canção nova envolve filiação de cantos e fidelidade a contextos; dá-se pela articulação e conformação entre o interno e o externo, a historicidade e a individualidade, e pela união do saber artístico acumulado - que restaura e transforma aspectos das canções anteriores - à “matéria brasileira”; revela não somente a dinâmica social local, mas sua inserção internacional.*

Mas isto se aplicaria a musica comercial popular brasileira? Já se viu que para Adorno (que estudou principalmente a condição da matriz norte-americana) as obras que circulam pela mídia não são passíveis de mediação. Mas a condição permanente (e não a “etapa”) de subdesenvolvimento no Brasil transtorna um tanto esse conceito.²⁶ Se por aqui nem mesmo a música erudita se forjou somente na tradição estética que exige audição estrutural à maneira européia (WISNIK, 2004a), requerer essa exclusividade justamente para a música popular é um contra-senso (BASTOS, 2009, p. 188).²⁷ Mesmo hoje em dia, com a quase hegemonia da indústria cultural no país, essa mediação se faz presente em algumas canções; é preciso separar o joio do trigo, e avaliar - situação nem sempre cômoda. Note-se que aqui não se fala no conjunto da produção nacional ou de movimentos musicais; cada canção e cada gravação merecem uma análise específica. Uma crítica imanente à *brasileira* - que compreenda as idéias da Teoria Crítica em chave de “segundo grau” - de uma obra musical pode solicitar que a ela se agreguem análises históricas dos acontecimentos, dos contextos e das estruturas. Ao

²⁶ Apesar dos diferentes contextos, vale repetir aqui a constatação seminal de Paulo Emilio Sales Gomes feita em 1973 a respeito do cinema brasileiro: “[...] O cinema americano, o japonês e, em geral, o europeu, nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca o deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado [...]” (GOMES, P. E. S., 1980, p. 85). “[...] Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional [...]” (ibid., p. 90).

²⁷ A tese de doutoramento de Manoel Dourado Bastos sobre as canções de Paulinho da Viola e Chico Buarque - defendida meses antes desta, com muitos pontos de contato quanto à metodologia - foi precedida de um estudo notável tanto do estado da arte quanto sobre a necessidade de agregar à imanência a “[...] compreensão do jogo de forças ampla em que se encontra uma canção [...]” (BASTOS, 2009, p. 188).

se adotar as duas percepções conjuntamente - seja lá qual for a sua denominação, externa e internalista, ou *exo* e *esotérica* - é possível investigar tanto o que canções do período da guerra indiciam sobre o Brasil quanto o que se entranhou nessas peças da condição mundial.

A interação do sistema autor-obra-público (CANDIDO, 2000), próprio da formação da literatura, é insuficiente para compreender o circuito de produção e recepção musical. A relação direta do leitor com uma obra literária é muito diferente daquela do ouvinte com uma obra musical, a qual necessita da intermediação de intérpretes. Como compreender essa modalidade de *performance* virtual, a fonográfica, para a canção comercial brasileira?²⁸

Em recente artigo, Napolitano aponta para “[...] o que seria uma abordagem especificamente historiográfica da música popular [...]” (2008, p.158) como fonte ou objeto. Reivindica para si, muito justamente, a herança crítica de Arnaldo Contier (ibid., p.161-162),²⁹ como a interdisciplinaridade e a escuta ideológica, acrescentando a ela uma série de elementos filtrados das novas musicologias e sociologias musicais. Sintetizando bastante, ambas descrevem a canção como tendo “[...] algo a dizer sobre a sociedade e sobre os sujeitos que a consomem [...]” (ibid., p. 166), e a música popular como sendo midiaticizada, massiva e modernizante (GONZALEZ R. e ROLLE, 2008, p. 36); pregam também que os trabalhos devem apresentar uma espécie de síntese entre os enfoques estético, artístico, econômico, tecnológico, biográfico e social (idem, p. 35-38).³⁰

Marcos Napolitano, além de desenvolver investigações musicais próprias (2001, 2007a, 2007b), tem se destacado por trabalhos que revêem os estudos sobre a interpretação e os suportes técnicos da canção. Não se satisfaz com análises do tipo “letra e música”, e evita “[...] mecanicismos analíticos que possam deturpar a natureza polissêmica [...] de qualquer

²⁸ Há um estudo sobre o intérprete da música erudita brasileira (PEREIRA, Mª E., 2007, p. 59-66; 178-189), focado principalmente na ação dos cantores.

²⁹ Sobre a obra do Professor Contier, ver, além das páginas citadas, Moraes (2008).

³⁰ Esta exposição breve das teses expostas pela História Social da Música Popular poderia levar a crer que, no fundo, tratar-se-ia de uma variante da proposta da teoria crítica. Contudo, os dados referentes às sociedades não se apresentam como problemas internos às peças, mas sim como constatações externas a elas.

documento de natureza estética [...]” (NAPOLITANO, 2005b, p. 77-78). Para ele, o sentido sócio-cultural da canção estaria em “[...] um conjunto indissociável que reúne: palavra (letra); música (harmonia, melodia, ritmo); *performance* vocal e instrumental (intensidade, tessitura, efeitos, timbres predominantes) [...]” (2005a, p. 271), bem como o próprio disco, que “[...] traz a marca de uma época, seu estágio técnico e seu mundo sonoro [...]” (2008, p. 168). Afirma que todos os sujeitos envolvidos na “[...] formatação do produto fonográfico, a saber: o compositor, o intérprete, os instrumentistas, os executivos das gravadoras, o diretor de estúdio, os engenheiros de som, os publicitários e os marqueteiros [...]” definem, uns mais outros menos, “[...] o resultado final da música ouvida [...]” (idem, p. 169).

Ou seja, a crítica fonográfica ouve e avalia uma gravação, que é resultante não apenas da criação do compositor, mas também da sua interpretação. A apreciação dessa *performance* – vista assim, como ação coletiva artística e comercial, atrelada a um arranjo adequado – ratifica teoricamente o que a prática já demonstrara: que os intérpretes são mais do que ligações entre o compositor e o público, e que a interpretação é mais do que uma ação que visa comunicar fielmente a composição original. Em cada registro há a reinterpretação de uma obra; sua aceitação vai depender de muitos fatores, que vão do abastecimento do gosto conhecido à promoção do novo produto, passando pela audiência segmentada.

Esta tese defende que a “Canção do expedicionário” e suas similares têm de ser apreciadas auditivamente – o que não exclui, caso necessário, a *análise musical* da audição e/ou da partitura – verificando-se as *performances* originais registradas em disco de 78 rotações por minuto (78rpm) dos anos da guerra. A essa audição devem ser adicionadas outras informações existentes sobre a obra. Mas, mesclando teoria e método, sustenta que esses exames são melhor compreendidos se postos lado a lado aos múltiplos problemas brasileiros. Após a observação dos cantos que dão base a este estudo percebeu-se que as modulações pelas quais passava a “matéria brasileira” – sobre a qual os artistas trabalham,

conscientemente ou não - se objetivaram em muitas das estruturas da “porção arte” desse produto, e que mesmo a “porção mercadoria” das canções criadas durante o conflito, sob lente crítica, fornece informações primordiais sobre a sociedade da época.

Para fundamentar esta tese foram abertas duas frentes de investigação. A que se ocupou com a música dos brasileiros na Itália começou por repassar a literatura existente à procura de dados sobre seus músicos. Alguma coisa foi obtida, muitas vezes apenas repetições de textos das memórias publicadas. A pesquisa no Arquivo do Exército revelou uma documentação pequena ainda não processada inteiramente (dossiês funcionais; cópias das falas de programas de rádio; roteiros de shows), mas que levanta algumas questões novas. Visitas às associações dos expedicionários e entrevistas com veteranos foram muito úteis, especialmente a feita com um músico militar de São João Del Rei, que participou da *Banda da FEB*, da *Banda de Jazz* e do *Coral Sacro*.³¹ Tem-se também o DVD da encenação de 2007, o libreto e a relação das melodias que dão base às árias da “Ópera do Danilo”.

No que se refere à música no *front interno*, foram fundamentais e imprescindíveis as audições de fonogramas digitalizados e disponibilizados na internet pelo Instituto Moreira Salles (<<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>>); à elas somaram-se os dados da listagem dos discos brasileiros em 78rpm fornecida por Azevedo et alli (1982), também disponíveis em <<<http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>>>. Encontrou-se uma boa série de catálogos mensais da Rádio Nacional e alguns poucos das gravadoras. Amealharam-se as informações de então sobre o mundo do cinema, do rádio e dos discos em artigos de jornais e em periódicos como *Cena Muda*, *Revista da Semana* e *Em guarda*, entre outros. Foram também fontes importantes as publicações oficiais, como as bem conhecidas *Cultura Política* e *Ciência Política* e os anuários estatísticos do IBGE.

Este trabalho adota boa parte das teorias de Hobsbawn (1984; 2000) e de Benjamin

³¹ Esta tese abriga algumas entrevistas, embora seu enfoque não seja o da história oral.

(1985a; 1985b) para compreender o porquê das guerras do breve século XX, seu estilo industrial e a sua espetacularização, sem perder de vista a especificidade local. Ao pesquisar-se a documentação governamental do período da guerra verificou-se que a rarefação desses dados no acervo do Arquivo Nacional (RJ) se repete no Arquivo do Estado (RJ), no MIS (RJ), na Agência Nacional (RJ) e na Fundação Getúlio Vargas (RJ). Isto confirmaria os relatos de que foram queimados com o fim da ditadura Vargas; eles podem, porém, estar sob interdição legal, sob guarda indevida (houve muitas mudanças organizacionais na época, o que transtorna o respeito aos fundos) ou à espera de tratamento. No entanto, existem dezenas de publicações baseadas em crônicas e em diários de campanha. Narram os ataques aos navios brasileiros, a formação e a integração da FEB ao Exército norte-americano e descrevem as memórias do dia-a-dia e das ações bélicas, como, entre outras, as de Alves (2002), Bonalume Neto (1995), Brayner (1968), Ferraz (2005), Gonçalves e Maximiano (2005), Lima (1980), MAB (2005), João Moraes (1969), Schnaiderman (1995), Sander (2007), Joaquim Silveira (2001), Joel Silveira (1993), Udihara (2002) e Waac (1985).

O interesse da academia brasileira pela Segunda Guerra Mundial tem se mostrado bem pequeno. Apesar da efeméride, uma quantidade ínfima de comunicações do Simpósio de 2005 da ANPUH, “História, guerra e paz”, abordava de alguma maneira os 60 anos do fim do maior conflito armado da humanidade. A maioria das teses e dissertações sobre o assunto não foram ainda publicadas, como a de Henn (2000), que trata dos repórteres que foram para a Itália em 1944/1945. O professor Osvaldo Coggiola (1995) tem promovido encontros e participado de pesquisas sobre a Segunda Guerra Mundial; e enquanto alguns autores como Capelato (1995) e Contier (1995) estudaram aspectos do “espetáculo” da guerra, Tota (2000) aprofundou-se nas relações culturais Norte/Sul, Ferraz (2003; 2005) na reintegração dos veteranos, Maximiano (2004) e Salun (1996) nas memórias não-ufanistas do cotidiano do *front*, e Cytrynowicz (2000) e Perazzo (2002) na mobilização nacional e na perseguição e nos

maus tratos aplicados no Brasil aos chamados “súditos do Eixo”. Tem-se nos trabalhos de Alves (2002), Moura (1985; 1991), Neves (1992), M^a Lygia Prado (1995) e Tota (2000) algumas reflexões sobre as ambigüidades da política de relações internacionais promovida pelo Itamaraty.³²

Quanto às questões econômicas, Honorato e Beauclair (1995) e Lia Pereira (2001) apresentam o peso do setor público e das decisões de macroeconomia do período. Encontra-se em Cytrynowicz (2001) e Loureiro (2006) uma boa síntese das obras que se debruçam sobre a economia brasileira, abordando aspectos da balança de pagamentos, da acumulação de divisas, da importação e exportação de matérias primas e produtos manufaturados, da siderurgia e do crescimento fabril dos anos 1942-1945.

Existem trabalhos que privilegiam os quesitos políticos e ideológicos do Vargismo na intensificação das propostas que uniram propaganda e censura à educação, esporte e cultura, como os de Capelato (1998), Chernausky (2003), Contier (1991), Feliz (1998), Goulart (1990), Horta (1994), Matos (1982), Miceli (2001), Napolitano (2007b), Oliveira, Velloso e Gomes (1982), Parada (2003), Paranhos (1997b; 2005), Pandolfi (1999), Schwartzman (2000), Tota (1980), Velloso (1997) e Wisnik (1982; 1999a). Alguns tratam das relações Brasil - Estados Unidos durante a Segunda Guerra, como os de Campos (2001), Mesquita (2002), Moura (1985), Salun (1996), Júlio Silva (2006), Sousa (2004) e Tota (2000).

Outras obras abordam, por aproximação, certos aspectos da música popular urbana de cunho patriótico, como os de Buch (2001), Ferro (1986), Hagemeyer (2004), Ikeda (1995), Meira e Schirmer (2000) e Squeff (1989); outras se acercam dos temas da música no Brasil durante a guerra e/ou da cultura sob a ótica dos combatentes, como as de Cytrynowicz (2000), Fenerick (2002), Furtado Filho (2004) e Maximiano (2004).

Alguns trabalhos abordam a assimilação de gêneros estrangeiros, a expansão do

³² Pouco antes da entrega desta tese, realizou-se no Rio de Janeiro, dia 15/06/2009, o *Primeiro Seminário de Estudos sobre a FEB*, cujas comunicações estarão disponíveis na revista eletrônica *Militares e Política*: <<<http://www.lemp.ifcs.ufrj.br/revista/index.htm>>>.

mercado cultural, dos discos, das rádios e dos bailes, ou analisam a estilização do maxixe e do samba, como os de Augras (1993), Braga (2002), Cabral (1990, 1996), Cunha (2004), Dias (2000), Goldfelder (1980), Leal Filho (2008), Machado Neto (2004), Napolitano (2007a), Oliveira, Luiz (2006), Rocha (2006), Sandroni (2001), Saroldi e Moreira (1984), Siqueira (2004), Tinhorão (1976, 1981, 1986, 1998), Vianna (1994) e Wisnik (1979; 2004a). Certos autores efetuaram um panorama crítico da história da música popular brasileira, como Baia (2005), Bastos (2009), Gomes (1999), Moraes, José (2000a, 2004b), Napolitano (2000; 2005b; 2007b; 2008), Naves (2001) e Zan (2001). Enquanto Naves (2006) costurou consumo, nacionalismo, os maestros e Vargas, Bessa (2005) e Teixeira (2001) estudaram os arranjos de Pixinguinha e Gnattali, que estabeleceram um ambiente sonoro para o período da guerra.

É amplo e muito variado o leque de publicações que trata da canção brasileira, como as de Bastos (2009), Brown (2007), Garcia (1998; 2005b; 2006; 2007), Severiano e Mello (1997), e Tatit (1996; 2004). Os livros organizados por Cavalcante, Starling e Eisenberg (2004), Matos, Medeiros e Travassos (2001) e Nestrovski (2007) reúnem ensaios sobre o assunto, bem como algumas revistas científicas lhe têm dedicado números especiais, como a *ArtCultura* (2004, n. 9 e 2006, n. 13), *Cultura brasileira contemporânea* (2006, n.1), *Cultura cri-ti-ca* (2005, n.2), *Revista de História* (2008, n. 157), *Revista USP* (1995, n. 26) e *Teresa* (2004, n. 4/5). Destas coletâneas destacam-se, para fins deste estudo, os trabalhos de Garcia (2004; 2005a); de Gardel (2006), que resgata criticamente as teses culturalistas; de Losso (2006), que, analisando a “Balada do louco” (Os Mutantes), analisa a especificidade da técnica e da expressão do universo pop em meio às características da mercadoria.

Cabe ressaltar por fim o pensamento de quatro autores com os quais esta tese dialoga mais intensamente. Ser se esquecer do mercado, Marcos Napolitano privilegiou, assim como outros pesquisadores (CAPELATO, 1998; VELLOSO, 1997), as ações de Vargas (e sua equipe) na condução das questões culturais; enredados pela propaganda e pelo negócio da

musica, os espetáculos passaram a fazer parte do *modus operandi* autocrata (NAPOLITANO, 2007b, p. 36-39). O Estado Novo estimulava a produção de um tipo de música (erudita e popular) que lhe era conveniente, e certos artistas se acercavam da ditadura na demanda por mecenato ou na busca de legitimação. Analisando o samba, Napolitano afirmou que sua história foi incorporada à da cultura de massas e fixada à sincopada memória musical do Brasil, amalgamando uma tradição tão perfeitamente inventada que, mesmo não sendo de todo verdadeira, foi bem comprovada e monumentalizada (ibid., p. 5-6).

Antonio Pedro (Tota) publicou, em 2000, “*O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial*”. Nele retomou e aprofundou as discussões sobre as relações mantidas entre a agência presidida por Nelson Rockefeller - o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) – e órgãos nacionais, públicos e privados. Sob o manto do intercambio cultural, o “Bureau” foi a repartição articuladora de negócios, disputando com o Departamento de Estado norte-americano a primazia sobre a América Latina. Tota estudou especialmente as ações de financiamento de feiras e exposições, filmes, livros, concertos, cursos, discos e programas de rádio, e de promoção de artistas e intelectuais.

O autor defende o sincretismo e a assimilação criativa como próprios da cultura brasileira. Afirmou que, quando da substituição do paradigma civilizatório francês dominante no Brasil, o germanismo e o anglicismo foram vencidos pelo americanismo, o qual prega democracia com estado liberal e progressivismo tradicionalista (TOTA, 2000, p. 19-21); que, pelo menos até o final da guerra, a música norte-americana não foi seu melhor veículo, e que a música brasileira não só lhe “resistiu” como até “conquistou” corações e mentes norte-americanos (idem, p. 93-120; 157, 169, 175). Ao abraçar *americanização* Tota combatia *imperialismo*, conceito extremamente rico, mas muito utilizado por setores da esquerda empenhados em realizar alianças com a burguesia local e, por conseguinte, em definir o que seria uma cultura nacional e popular.

Tota inicialmente trabalhou com a possibilidade de mitigar a força das questões econômicas sobre o predomínio cultural (ibid., p. 10-12); a documentação pesquisada, porém, lhe mostrou que o mercado internacional militarizado investiu maciçamente no Brasil. Não obstante, considera que houve mão dupla nesse processo:

[...] Os meios de comunicação, pelo menos no período estudado, foram usados pedagogicamente para americanizar o Brasil. Houve um projeto de americanização, quer dizer, ações deliberadas e planejadas visando a um objetivo. A existência desse projeto não exclui o processo de americanização conduzido pelas forças de mercado. Ao contrário, há evidências de imbricação dos processos. Nossa americanização não se deu [...] de forma passiva. Houve uma interação entre a cultura americana e a brasileira. O “choque cultural” produzido pela forte presença dos meios de comunicação norte-americanos não destruiu nossa cultura, mas [...] acabou produzindo novas formas de manifestação cultural [...] (ibid., p. 191).

As obras de José Miguel Wisnik trafegam com segurança tanto por questões literárias quanto musicais desde “O Coro dos contrários” (1977), orientada por Antonio Candido. Porém, a sua prosa, que buscava articular os opostos, cada vez mais procura que um suplemente o outro, como em seu livro sobre futebol, “Veneno remédio” (2008). Mas o espírito da teoria crítica, impertinente, ronda as cadências bonitas de seus textos. Vez por outra, impõe-se a eles, como se lê nesta nota de seu trabalho sobre o nacionalismo musical:

[...] Eis aqui um campo de problemas aberto à reflexão no estudo da música brasileira: as interpenetrações que se dão na vida musical do Rio de Janeiro a partir do fim do século XIX [...] poderiam ser pensadas como desdobramento pós-abolição da ordem do *favor* na sociedade escravocrata (analisada e interpretada [...] por Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* [...]) (WISNIK, 1982c, p.155).

Em seu artigo “Machado maxixe”, Wisnik (2004a) percorreu a vida carioca que referenciara; nele o conceito de *idéias fora do lugar* é o grande contraponto oculto do trabalho em que analisou “Um homem célebre”, conto de 1888 de Machado de Assis, no qual se entrelaçariam três ondas históricas:

[...] a cena da crise política em que o sistema escravista brasileiro vislumbra seu fim [...]; a emergência irrefreável [...] da escravidão e da mestiçagem, [...] que se manifesta difusamente em música e toma forma nas polcas amaxixadas; a instauração recente e já voraz de um mercado de bens simbólicos, com vocação totalizante, [...] formatando as manifestações tradicionais da cultura com vistas ao consumo imediato e de massa [...] (WISNIK, 2004a, p. 56).³³

³³ Ao contrário de muitos pesquisadores, Wisnik nunca fez de conta que a música de massas não existira antes de 1950, mas conferiu ao mercado um papel quase que “virtuoso” no processo, determinante, a seu ver, para a explicitação da “liga” cultural formadora da música comercial popular brasileira.

A personagem principal, *Pestana*, fora um músico que, apesar de sua formação e de seu talento, não conseguira extrair de si as sonatas que tanto almejava; ao invés delas, somente música para dançar. Certas convenções performáticas, que não se veriam nas partituras fictícias de *Pestana*,³⁴ deixavam suas polcas ainda mais “buliçosas”, demudadas em maxixe.

Sabidamente, a música erudita camerística e sinfônica, malgrado o esforço de alguns, era preterida pela elite brasileira, a qual, sem preocupar-se com audição estrutural, preferia as óperas, os virtuosos e, entre eles, os pianistas. Para demonstrar que, inversamente, a música popular era orgânica, com raízes na criativa arraia miúda fluminense, Wisnik equiparou a reflexão feita por Adorno sobre os princípios composicionais de Stravinski e de Schoenberg à oposição encontrada em “Um homem célebre” entre polca/maxixe e sonata (ibid., p. 68 a 72).³⁵ Mas as disputas entre termos populares e eruditos que se notam em textos de Machado, e que formam o enredo, não devem ser levadas ao pé da letra. *Pestana*, *Mestre Romão* ou *Inácio Ramos*, musicistas, poderiam ser funcionários públicos, boticários, etc. Nas situações por eles vividas, em seus diálogos e na voz do narrador se apresentam as contradições da situação social brasileira. Personagens e episódios, pois, pertencem ao arsenal de materiais de que o autor se valeu para tratar de questões que debatiam “[...] uma problemática nova, difícil, de classes e de inserção internacional [...]” (SCHWARZ, 2006, p. 78).

Os trabalhos de Walter Garcia da Silveira Junior têm avançado no apuro de uma análise materialista da canção popular feita não a partir de regras inflexíveis, mas do estudo caso a caso. Abordando a obra dos Racionais MC’s, (GARCIA, 2004; 2005a), demonstrou a

³⁴ Sobre *Pestana* e Ernesto Nazareth, ver também a dissertação de Machado Neto (2004).

Tratando da canção, Mário de Andrade afirmava que não passa de superstição européia a crença na fidelidade da partitura à sua substância, mesmo se erudita (1965, p. 122-123); somente as gravações das performances dariam testemunho de timbres e de “jeitos” de cantar. No caso da música popular, mesmo que a autoria, o título e as demais expressões estampadas ajudem a indicar aquilo que as notas do pentagrama procuram transmitir, sua execução a partir da fonte impressa está ainda mais sujeita a um conhecimento profundo de suas convenções.

³⁵ A comparação feita por Wisnik se baseia no julgamento da obra de Stravinsky firmado por Adorno (2004), que criticou-a **enquanto música erudita**, participante, no modelo rítmico-espacial, da mesma tradição de Schoenberg, o qual, no entanto, concebeu trabalhos expressivo-dinâmicos. No entanto, para Adorno, músicas com desenvolvimentos históricos distintos passam por críticas distintas. Não haveria entre as peças para dançar e as peças para concerto um “equivalente universal” que permitisse uma comparação entre, por exemplo, polcas e sonatas; isso só seria possível ao se tornarem mercadorias.

capacidade que certas canções têm de aprofundar, condensar e potencializar determinadas experiências históricas. De olho nos artistas, suas obras e sua conjuntura, ele se pergunta sobre a natureza da criação musical (se predominantemente artística ou claramente comercial) ou sobre o grau de aderência à mercantilização da arte nela verificada. Opta por valorizar as gravações que se encontram na intersecção entre o individual e o social, bem como por aquelas que expressam articuladamente a vivência dos pobres. Retifica, com Cândido e Schwarz, a dialética da forma e do conteúdo, identificando a existência de acerto técnico quando essa experiência se realiza no estilo, no gênero, na música, na letra, no arranjo, etc.

Tendo principalmente esses quatro autores em mente (Napolitano, Tota, Wisnik e Garcia), e com eles as abordagens existentes para as balizas desta tese (sinteticamente, o samba e a música comercial; a guerra e as ações culturais brasileiras e norte-americanas; a crítica à mediação; e a investigação imanente da música popular), começou-se o trabalho que adiante se expõe.

CAPÍTULO I – “[...] Venho do Pindura Saia, Venho do Morro do Pinto [...]”

Com os lemas “Abrindo o caminho para a vitória” e “O Brasil de hoje defende o Brasil de amanhã”, realizou-se em novembro 1943 o 3º *Congresso da Brasilidade*, entendida desta vez como sendo “[...] o culto da coragem e da energia em defender o BRASIL e o seu patrimônio material e espiritual [...]” (WILLIAMS, 2001, p. 8). A essa iniciativa carioca juntavam-se muitas outras, pois o envio de uma tropa militar para lutar contra o Eixo era apoiado pela “União nacional contra o fascismo”, espécie de frente única interclassista (Cf. CUNHA, P., 2008; MORAES, J. Q., 1998; PRESTES, 2001). Alguns de seus partidários incluíam entre as suas palavras de ordem favoráveis à FEB e à redemocratização a manutenção da liderança de Getúlio Vargas, enquanto outros exigiam sua deposição.

Os partidos estavam proibidos, Prestes continuava preso, e embora contasse com mais simpatizantes, o número de militantes clandestinos do PCB ainda era mínimo. Certos grupos mais influentes e mais visados - como a Associação dos Amigos da América (AAA) e a Liga de Defesa Nacional (LDN) – encontravam por vezes dificuldades para se reunir, pois setores à direita não viam com bons olhos a ligação de Vargas tanto com os Estados Unidos quanto com os movimentos populares. Mesmo assim, a União Nacional dos Estudantes (UNE), a Associação Brasileira de Escritores (ABE), o Movimento Unificado dos Trabalhadores (MUT), a Federação dos Marítimos, o Conselho Anti-Eixista do Banco do Brasil e dezenas de outras entidades, de caráter regional ou nacional, se encarregavam da difusão da agenda frentista e da mobilização popular.

No começo de 1944 não havia mais dúvidas quanto ao engajamento, forçado ou não, do governo brasileiro com a causa aliada. Não sem dificuldades, enfrentamentos e revanches, a batalha fora vencida pela diretriz, dita americanófila, de Oswaldo Aranha. Em julho a FEB partiria para algum lugar do velho mundo; os adeptos do nazifascismo, ao contrário de dois

anos atrás, eram obrigados a dissimular sua simpatia.

Os meios de comunicação privados de todo o Brasil - ainda sob censura, a “normal” e a referente ao Estado de Guerra vigente desde agosto de 1942 - não obstante já esboçassem algumas dissensões, colaboravam com os órgãos do governo para promover e justificar a guerra, embora alguns também fossem movidos por patriotismo ou pelo estipêndio vindo de fundo nacional ou estrangeiro. O jornal *O Estado de São Paulo*, da capital paulista, estava sob intervenção federal. Além dele havia, entre outros,¹ as *Folhas (da Noite e da Manhã)*,² co-dirigidas entre 1942 e 1945 por Guilherme de Almeida,³ e os *Diários (da Noite e da Manhã)*, administrados pelos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand.⁴ Localizada no bairro do Sumaré, a “Cidade do Rádio”, também das *Associadas (Difusora e Tupy)*, comportava o maior auditório do Brasil para programas ao vivo.⁵ Sua antena era a segunda em potência no Brasil, perdendo apenas para a da *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro.

¹ Circulavam também em 1944, com maior ou menor adesão ao governo Vargas, o *Correio Paulistano*, o *Diário Popular*, o *Diário de São Paulo*, o *Diário de Notícias*, *A Gazeta*, e as edições paulistas dos jornais oficiais *A noite* e *A manhã*. *A Gazeta* chegou a ganhar um documentário feito pelo Bureau Interamericano de Rockefeller, “Brazil Gets the News” - U.S. Office of Inter-American Affairs, and Rossi Rex films. Disponível em: <<<http://www.archive.org/details/BrazilGe1942>>>.

² Os jornais pertenciam a Octaviano Alves de Lima, que as dirigia juntamente com Diógenes de Lemos e Guilherme de Almeida. Sua linha editorial defendia os interesses da lavoura paulista. Nessa época, Hermínio Sacchetta era o diretor da redação, na qual trabalhavam também Antonio Candido e Florestan Fernandes, entre outros. Muitos simpatizantes e mesmo militantes de esquerda colaboraram nas *Folhas* nesses anos. Mário de Andrade trabalhou para a *Folha da Manhã* a convite de Guilherme de Almeida, na qual, entre outros textos do rodapé *Mundo musical*, publicou, por partes, “O banquete”. Ver Mota e Capelato (1981).

³ Guilherme de Andrade e Almeida (1890-1969). Natural de Campinas, filho de um importante advogado, bacharel e poeta, foi participante da *Semana de 22*. Situava-se política e esteticamente entre os modernistas radicais (Mário de Andrade e Oswald de Andrade) e a modernização conservadora (Menotti del Pichia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado), tendendo mais para esta. Articulou e lutou pelos interesses paulistas de 1932, tendo de exilar-se após a derrota em Portugal, onde ficou alguns meses, juntamente com outras lideranças. De volta a São Paulo reiniciou tanto suas atividades públicas quanto as funções junto à imprensa, rádio e cinema. Entre 1941 e 1945 foi secretário do interventor Fernando Costa. Casado com Belkis (Baby) Barroso de Almeida, mudou-se em 1946 para sua residência à Rua Macapá, no bairro do Pacaembu, local de encontros e saraus. Funcionário público praticamente toda a vida, foi também tradutor, radialista, roteirista de filmes, crítico de cinema para *O Estado de São Paulo*, jornalista e diretor das *Folhas* e do *Jornal de São Paulo*. Presidiu em 1954 a Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo e foi eleito “Príncipe dos poetas brasileiros” em 1959. Ver Miceli (2004).

⁴ O “Dr Assis”, como era chamado, lutara por 32 ao lado de Guilherme de Almeida, apoiara Sales de Oliveira em 37, e depois do Estado Novo passou a ser favorável a Getúlio. Magnata da imprensa, “Chatô” pretendia formar, em 1942, uma ofensiva Legião Latino-Americana, já que a FEB tardava. Amigo (e credor) de Rockefeller (Banco Chase), fez contatos com representantes da OCIAA, militares e políticos brasileiros, argentinos e uruguaios. Por fim, a idéia de uma armada civil foi desbaratada. Ver detalhes em Moraes, F. (1994, p. 431-434).

⁵ Durante a Segunda Guerra Mundial funcionavam em São Paulo as seguintes emissoras: *Record*, *Gazeta* (antes *Educadora*), *Piratininga* (antes *Cruzeiro do Sul*), *Cultura*, *São Paulo*, *Excelsior*, *Kosmos* (depois *Panamericana*) e *Bandeirantes*, além da *Tupy* e da *Difusora*. No interior do estado também eram captadas as rádios cariocas *Mayrink Veiga*, *Tupy* e *Nacional*. Sobre as rádios paulistas, ver Pires (2000) e Geni Duarte (2003; 2004).

Os concursos musicais foram freqüentes durante a ditadura. Muitos desses certames permitiam o voto popular (de resto, inexistente no país) para eleger, por exemplo, a melhor música popular (NAPOLITANO, 2007, p. 36-40). Espetáculos radialísticos semelhantes duravam várias semanas, cada qual com sua etapa eliminatória, prendendo a atenção dos ouvintes e agradando aos patrocinadores. Na Rádio *Tupy* paulistana, em 1944, havia as sextas à noite o programa “Canção do expedicionário”, com quadros dramáticos e musicais. Além disso, nele se escolheria “o melhor canto de guerra”, para o qual Guilherme de Almeida escreveu a letra padrão a ser musicada pelos candidatos. Apesar das *Folhas* concorrerem com as *Associadas*, Chateaubriand, além de companheiro das lutas de 1932, também era seu concunhado. A noite de entrega dos versos, 10 de março de 1944, foi assim reportada:⁶

[...] afluíram anteontem às 22 hs, aos estúdios das “Emissoras Associadas” [...] numerosas pessoas, que tomavam literalmente todas as dependências do recinto [...]. Preliminarmente, pelos artistas da poderosa emissora, dentro do programa “Canção do expedicionário” [...], foram apresentados diversos e aplaudidos quadros, simbolizando a luta heróica dos soldados aliados nas frentes de batalha, num supremo esforço para a conquista da liberdade, com o que se há de cimentar o mundo do pós-guerra [...].

A seguir, o poeta Guilherme de Almeida [...] procurou justificar o espírito que norteou o poema que será cantado pelos bravos brasileiros nos campos de luta [...] declarou que os versos [...] longe estão de constituir um hino guerreiro. Mais do que palavras de incitamento à luta, levarão a terras estranhas um retrato lírico e sentimental de nossa terra. [...]

Guilherme de Almeida procurou estabelecer analogia entre a “Canção do expedicionário” e “Madelon” e “Tipperary”, cantos simples e nostálgicos, verdadeiras expressões da alma popular.

A “Canção do Expedicionário” [...] reúne em suas estrofes melodias de todos os pontos do Brasil, como se verifica nos [...] versos que publicamos a seguir:

I - Você sabe de onde eu venho?
Venho do morro, do engenho,
Das selvas, dos cafezais,
Da boa terra do coco,
Da choupana, onde um é pouco,
Dois é bom, três é demais.

Venho das praias sedosas,
Das montanhas alterosas,
Do pampa, do seringal,
Das margens crespas dos rios,
Dos verdes mares bravios
Da minha terra natal.

⁶ *Folha da Manhã*, São Paulo, domingo, 12/03/1944, p. 6. Este recorte de jornal encontra-se no IEB, no fundo Guilherme de Almeida, ainda sem catalogação. Para o registro fonográfico realizado meses depois foram utilizados apenas as estrofes I e III e o Estribilho. Ver a nota nº 29.

[*Estrilho*] - Por mais terras que eu percorra,
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá;
Sem que leve por divisa
Esse *V* que simboliza
A vitória que virá:

Nossa vitória final,
Que é a mira do meu fuzil,
A ração do meu boral,
A água do meu cantil,
As asas do meu ideal,
A glória do meu Brasil.

II - Eu venho da minha terra,
Da casa branca da serra
E do luar do meu sertão;
Venho da minha Maria
Cujo nome principia
Na palma da minha mão.

Braços mornos de Moema,
Lábios de mel de Iracema
Estendidos pra mim!
Ó minha terra querida
Da Senhora Aparecida
E do Senhor do Bonfim! [Estrilho]

III - Você sabe de onde eu venho?
É de uma pátria que eu tenho
No bojo do meu violão;
Que de viver em meu peito
Foi até tomando jeito
De um enorme coração.

Deixei lá atrás meu terreiro,
Meu limão, meu limoeiro,
Meu pé de jacarandá,
Minha casa pequenina
Lá no alto da colina
Onde canta o sabiá. [Estrilho]

IV- Venho de além desse monte
Que ainda azula o horizonte,
Onde nosso amor nasceu;
Do rancho que tinha ao lado
Um coqueiro que, coitado,
De saudade já morreu.

Venho do verde mais belo,
Do mais dourado amarelo,
Do azul mais cheio de luz,
Cheio de estrelas prateadas
Que se ajoelham, deslumbradas,
Fazendo o Sinal da Cruz. [Estrilho].

A partir do depoimento do poeta já se notam algumas características do canto de guerra em estudo. Ele não brotou da experiência ou da necessidade íntima dos artistas, mas de

uma competição em um programa de auditório o qual, por mais patriótico que fosse, regia-se pela lógica do seu meio. A obra para canto e piano de Spartaco Rossi baseou-se nesta *canção*, um poema lírico feito anteriormente por Guilherme de Almeida,⁷ e apoiou-se nas técnicas do nacionalismo musical brasileiro. Apesar de ser uma marcha cívica, foi difundida como uma canção popular fixada em disco.

Cada canção popular deste estudo é única, mas compartilha certas características. Vistas em conjunto, apresentam remanejamentos paulatinos dos elementos internos ao gênero ou de resgate e renovação dos antigos sucessos. Geralmente adotam o sistema tonal e a harmonia tradicional, instrumentos temperados, e o esquema de duas partes moduladas, estrofe(s)/refrão, cada qual com oito compassos, podendo ter introdução, pontes e coda. As letras, de variados temas, dispõem-se frequentemente em múltiplos de conjuntos de quatro versos. A duração das peças, em torno de três minutos, corresponde à área disponível em um dos lados (A ou B) dos discos de 78rpm, formato paulatinamente definido pela indústria fonográfica internacional.⁸

As referências estéticas citadas na entrevista, “Tipperary” e “Madelon”, não foram feitas em função de nenhum conflito; são exemplos de músicas que, a despeito de sua gênese, ganharam sentido político local e tornaram-se obras mundialmente conhecidas. A marcha “It’s a long way to Tipperary”,⁹ composta em 1912 por um artista do *music hall* londrino, Jack Judge, agradava os soldados por falar de um rapaz que está longe de sua cidade natal na qual deixou sua amada, situação compartilhada pela maioria deles. A primeira gravação, de

⁷ A forma poética *canção* desenvolve os sentimentos do *Eu* lírico “[...] de maneira leve e um tanto vaga [...]. Tais sentimentos admitem todas as modalidades [...]. Sob este ponto de vista, a canção é um hino sem o peso [...] da solene elevação [...]”. Ver <<[<http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/megaestetica/estetica_literaria/el-cap-6>>](http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/megaestetica/estetica_literaria/el-cap-6)>>.

⁸ Sobre a canção popular, ver p. 8-11. A maioria das canções referidas neste trabalho está disponível na internet. Para ouvir as gravações brasileiras, basta acessar <<[<http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>](http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/)>>.

Para facilitar a leitura, algumas delas estão gravadas no CD que acompanha a tese.

⁹ **Faixa 01**, “It’s a long way to Tipperary”, de Jack Judge, com John McCormack. Disponível em:

<<[<http://www.firstworldwar.com/audio/itsalongwaytotipperary.htm>>](http://www.firstworldwar.com/audio/itsalongwaytotipperary.htm)>>.

Existem duas gravações brasileiras desta canção em 78rpm, uma de 1917 (gravadora *Odeon*, disco nº 121049, lado único) e outra de 1945 (*Odeon*, 800322, B).

1914, já contemplava essa preferência, pois foi ambientada com sons marciais, como rufar de tambor, trecho de melodia militar, coro masculino e flautim nos contracantos, contrastando com o jeito folgazão impresso pelo cantor John McCormack.

“Quand Madelon”, marcha composta por Louis Bousquet e Camille Robert, foi gravada em 1913 por um artista de cafés-concerto, de nome artístico Bach, que levava um quadro cômico sobre a vida dos recrutas.¹⁰ Ela trata do ambiente dos cabarés para soldados e da boa acolhida que lhes dá a taverneira. Apresentada em um show para militares, esta *chanson à boire* ganhou seus corações e, em seguida, os dos demais franceses. Sua estrutura difere daquela de “Tipperary” por conter três partes, com ponte da segunda para a terceira; o arranjo é mais simples e o canto é bufão, como convém a um conjunto de praças bêbados.

A confecção de cantos de guerra não se limitou à Europa. Segundo Druessedow (2008), entre 1914 e 1919 foram publicadas nos Estados Unidos aproximadamente 7.300 partituras de canções patrióticas ou ligadas ao conflito. Destas, mais de 200 foram registradas em disco, uma dúzia passou a ser regravada regularmente, e “Over there”,¹¹ composta por George Cohan em 1917 especificamente *para* a guerra, tornou-se um *standard*. Seus versos belicosos, coloquiais e patrióticos, o caráter jocoso do canto de Billy Murray e a ligeireza do arranjo deixaram a gravação original da marcha com ares de peça da Broadway, cristalizando o padrão que seria seguido pelos compositores de *war music* da Tin Pan Alley.

“Over there” atravessou as décadas e foi uma das canções preferidas dos ianques que chegavam, novamente, do outro lado do oceano. Mas “Lili Marleen”,¹² a balada mais amada pelos soldados dos dois lados das forças da Segunda Guerra, também foi composta antes do

¹⁰ **Faixa 02**, “Quand Madelon”, de Louis Bousquet e Camille Robert, com Bach. Disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=p392A1CCjk8&feature=related>>>.

¹¹ **Faixa 03**, “Over there”, de George M. Cohan, com Billy Murray. Disponível em: <<<http://www.firstworldwar.com/audio/overthere.htm>>>. Leny Eversong gravou-a, em inglês (1943, *Columbia*, 55436, A), com Totó e sua orquestra.

¹² **Faixa 04**, “Lili Marleen”, de Norbert Schultze e Hans Leip, com Lale Andersen. Disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=vL0KniirXHM>>>. A gravação de 1938 foi feita com a orquestra de Schultze, mas ela se popularizou com esta interpretação de Lale Andersen (1939). Enio Santos gravou a versão brasileira em 1945 (*Continental*, 15387, A).

conflito, em 1938. O fox-trot de Norbert Schultze sobre os versos de Hans Leip - com uma só parte, que se repete, composta de doze compassos - permitia, assim como “Madelon” e “Tipperary”, uma evasão da caserna ao fantasiar um encontro com a garota da lanterna.

Guilherme de Almeida, ainda segundo a notícia de 1944 (ver p. 26), almejava inspirar uma canção semelhante às européias: massiva, mas que trabalhasse no universo das metáforas. No entanto, se suas estrofes são “líricas e sentimentais”, o estribilho é “um hino guerreiro” tal qual “Over there”. Menos direcionada aos praças que iriam do que à imensa maioria dos compatriotas que ficariam, essa obra teria de convencer a todos a lutar por democracia na Europa tendo uma ditadura em casa, já que a conversão ideológica do governo - que levava em conta até mesmo uma possível invasão norte-americana visando a assegurar a utilização da Base Aérea de Natal - se dera mais de boca do que de coração e fora ditada pela relação desigual entre o Brasil e os Estados Unidos; a “decisão” brasileira derivava também de sua situação econômica subordinada.

A “Canção do expedicionário” confirmou Guilherme de Almeida como um tipo de letrista oficial;¹³ essa carreira, no entanto, começara com os textos dedicados a outro conflito, a “Guerra de São Paulo”, na qual exerceu funções destacadas. Embora se delineie aqui alguns passos do poeta, não se considera que o artista crie a partir da simples transformação de trabalhos anteriores, seus e/ou de outrem. Isto causaria a impressão de que uma peça brota da outra. Para a estética aqui defendida, o fio que liga diacronicamente determinados produtos precisa ser tecido junto à linha sincrônica que os relaciona às demais manifestações de seu tempo e lugar (SHORSKE, 1991, p. 17). Essa intrincada trama entre arte, história mundial e matéria brasileira reconhece tanto o sistema “[...] em que a canção está enredada, como a sedimentação do processo social na singularidade da obra [...]” (BASTOS, 2009, p. 4).

¹³ Guilherme de Almeida, poeta modernista inclinado à heráldica e ao passadismo, escreveu a letra de quase duas dezenas de hinos, entre os quais o “Hino de Brasília”, o “Hino de São Paulo” e o “Hino da televisão brasileira”, executado quando da primeira transmissão da Rede Tupi de Televisão, pertencente a Assis Chateaubriand. Publicou também vários poemas em louvor a São Paulo.

No Brasil, os discos e o rádio dos anos vinte haviam liberado formas de se fazer política baseadas em propaganda massiva. Se até a campanha para as eleições presidenciais de 1930 houve algumas gravações de louvação ou de chacota mirando o voto popular (como “É sim senhor”, de Eduardo Souto; “Seu Julinho vem”, de Freire Junior), após o golpe de estado certas composições passam a ganhar espaço nos meios fonográficos, por apoiar a mudança ocorrida (“24 de outubro”, de Henrique Vogeler e Catulo da Paixão Cearense; “Hino a João Pessoa”, de Eduardo Souto e Osvaldo Santiago) ou por aludir a Vargas (“Ge-Ge [Seu Getúlio]”, de Lamartine Babo).

Durante a Revolução de 1932, a Liga de Defesa Paulista (depois MMDC) estabeleceu o *Serviço de Informações e Propaganda* (TORAL, 2003), encarregado de difundir a pauta dos revolucionários (ou, nas palavras de Oswald de Andrade, dos *latifundiários em armas*, título do quinto capítulo de seu romance de 1943, “Marco zero I - a revolução melancólica”). A fim de dar volume a sua voz, os constitucionalistas tomaram algumas rádios da capital, visando informar e motivar a população regional-urbana que dava sustento aos combates. Outro veículo de comunicação foi o *Jornal das trincheiras*, dirigido por Guilherme de Almeida e impresso na gráfica de *O Estado de São Paulo*. Se a matraca simbolizava a criatividade armamentista dos sediciosos, “Paris-Belfort” (de Farigoul), dobrado tocado insistentemente por César Ladeira na rádio *Record*, foi adotado como seu emblema musical. Além dele, a canção “Passo do soldado”,¹⁴ de Guilherme de Almeida e Marcelo Tupinambá,¹⁵ é sempre citada em textos que louvam a causa bandeirante:

¹⁴ **Faixa 05**, “Passo do soldado” ou “Marcha da Liga da Defesa Paulista” (1935, *Columbia*, 8143, B), de Guilherme de Almeida e Marcelo Tupinambá, com Máximo Puglisi.

¹⁵ Pseudônimo do compositor Fernando Lobo (1892-1953). Natural de Tietê, Tupinambá estudou no mesmo Colégio São José, em Pouso Alegre (ALMEIDA, B., 1993, p. 109), por onde passaram Guilherme de Almeida, Menotti del Pichia e Plínio Salgado, entre outros. Ligado ao teatro e ao rádio, Tupinambá ajudou a cristalizar o esquema em duas partes da música popular (LEANDRO, 2005). Editou cerca de 200 peças, entre as quais muitos hinos. Um deles, “Redenção” (1926), possui uma interessante história de reciclagem musical e partidária. Originalmente pensado para o *Partido da Mocidade*, grupo “absorvido” pelo *Partido Democrático*, foi preterido em função da letra de Paulo Gonçalves. Gravado em 1930 (*Columbia*, 7037, A), foi regravado em 1933 como o Hino do MMDC (*Columbia*, 22219, A). Em um disco de propaganda partidária de 1934, na voz de Francisco Alves, passou a ser, com outra letra, o “Hino do Partido Constitucionalista”. Finalmente, em 1935, “Redenção” foi o lado A do mesmo disco que continha “Passo do soldado”.

Marca o passo, soldado! Não vês
que esta terra foi ele que fez?
Que o teu passo é o compasso seguro,
De um passado, um presente e um futuro?

Vê, soldado, que grande tu és,
Tua terra se atira a teus pés.
Estremece de orgulho e ergue os braços,
Ergue os braços de poeira a teus passos.

Marcha, soldado paulista,
marca o teu passo na História!
Deixa na terra uma pista,
Deixa um rastilho de glória! (ALMEIDA, G., 1932, p. 53-54).

A letra não é de difícil entendimento, mas o discurso não é coloquial. Escritas no imperativo, as sentenças poéticas encorajam enquanto ordenam, e fazem pensar que se Adão foi feito de barro, como diz a Bíblia, o chão paulista, inversamente, foi obra de seus desbravadores. Esse é o passado idealizado por Guilherme de Almeida. O poema, construído à maneira de um *hino*,¹⁶ conta com uma prosopopéia, a imagem de uma terra feliz que ergue os braços à passagem do batalhão - o hoje. A História, no futuro, não se esquecerá daqueles que nela e por ela marcham, sugere a terceira quadra.

Entre tantas alternativas possíveis, mesmo sob o ângulo das elites (um herói, as bandeiras, a constituição, etc.), Guilherme de Almeida optou por exaltar os combatentes; contudo, idealizou esses homens ao esconder qualquer traço de suas origens, seus anseios, seu cotidiano arriscado no front. O poema tinha endereço certo, um desses lutadores: “Vê, soldado, que grande tu és”. Ao realizar essa escolha o poeta, por um lado, transformou todos os ouvintes em guerreiros; por outro, enalteceu a si mesmo, pois sempre fez questão de se identificar como um voluntário de 32.

Isso em um primeiro plano; de um patamar mais profundo, porém, ascende mistificada a grande questão nacional, a agrária. Para Guilherme de Almeida a terra paulista não se

¹⁶ A forma poética *hino* é uma “[...] manifestação lírica subjetiva que também toma a direção de pessoas humanas e acontecimentos a comemorar. Enuncia o sentimento com viva emoção e patos. [...] Se desse um tratamento objetivo, já seria pequena epopéia. Quanto ao modo de se manifestarem os sentimentos, o hino se exerce com índole grave e solene. [...] Sob este ponto de vista [...], aproxima-se da epopéia e se afasta da canção e do madrigal [...]”. Ver <<

formou por obra de seus lavradores, mas pela ação de seus soldados, que deviam continuar a defender porteiras alheias e deixar suas marcas apenas na poeira da estrada.

“Passo do soldado” perdeu muito da sua fantasia telúrica quando transformado em canção. A partitura está em Sol maior, mas a audição indica a tonalidade de La maior, em compasso quatro por quatro, uma oitava e meia de extensão. A melodia desmembra as notas do acorde da harmonia. A marcha, com suas figuras rítmicas de sempre, recebeu um arranjo típico de hino marcial para banda: na introdução, o toque de corneteiro imitando “Paris-Belfort”; na Parte A, voz sóbria de barítono; e na Parte B (última estrofe, em verdade o refrão), coro masculino. À exceção da citação inicial (de um dobrado francês naturalizado paulista), esta obra estrutura-se na tradição da música militar ocidental.

O único disco com esta obra data de 1935, durante os governos “ilustrados” de Fábio Prado / Salles de Oliveira; passadas a derrota e a repressão, o fonograma foi lançado em um período de restauração relativa do poder local e de oposição federal atenuada. A gravação não podia mais motivar os paulistas a lutar pelos ideais do MMDC, mas encorajava-os a manter o espaço reconquistado e a recuperar o perdido. Ao fazer memória de 32 (o “Paris-Belfort” da introdução), celebrava seus fundamentos e colaborava em seu processo de monumentalização.

Algumas peças, todavia, foram compostas e gravadas no calor da hora, como “São Paulo, Hino das tropas constitucionalistas” (1932, *ArtePhone*, 4110, A), de Francisco Mignone e Fagundes Varela; “Para a frente! Paulistas!” (1932, *ArtePhone*, 4111, B), de João Pedroso; além de modas de viola, declamações de poesias e quadros cômicos. Outras, mesmo não se conhecendo exatamente a data de publicação e o nome da editora, foram fixadas em partituras.¹⁷ Pouco se sabe sobre as vozes paulistas dissonantes. Todas elas, porém, foram postas nas beiradas da memória, dando lugar a “Passo do soldado”.

Guilherme de Almeida, além de ter seu nome identificado com 1932 e com os

¹⁷ A partitura de “Passo do Soldado” também está sem data e sem editora. Não há fonte segura que assevere a época da composição musical. Ver: << <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM12Index.htm>>>.

paulistas quatrocentões (foi o presidente da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954), tem também sua figura ligada aos acontecimentos e à celebração da Campanha da FEB. Quando da inauguração do *Monumento nacional aos mortos da Segunda Guerra Mundial* (Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1960), o poeta relembrou a feitura dos versos da “Canção do expedicionário” em sua coluna “Eco ao longo dos meus passos”, do jornal *O Estado de São Paulo*:

[...] Era já a madrugada de 8 de março de 1944 quando escrevi a última sextilha [...] Apenas uma rapsódia. Mapa lírico do Brasil: fragmentos de canções do povo, com que o "pracinha" [...] havia de apresentar-se a gentes outras, terras de outrem, dizendo: *Você sabe de onde eu venho?* Isso cantaram os “pracinhas” lá longe, no estrangeiro. Isso, na Guerra, foi eco ao longo dos seus passos [...].¹⁸

Esta pequena reflexão revela a configuração que Guilherme de Almeida atribuiu ao trabalho: “rapsódia, mapa lírico, fragmentos de canções”. Antes de começar a analisar o exposto pelo autor como sendo a “forma” de seu poema, é preciso reforçar que ele conhecia as condições nas quais a composição encomendada pelo rádio seria musicada em seguida. Diferentemente de seu trabalho de 1932-1935, sem conexões diretas com o mercado, as citações postas nesta letra revelam sua afinidade com a lógica interna das obras referidas.

A palavra “rapsódia” pode ser compreendida aqui em três sentidos, o poético, o musical, e o historiográfico. Os versos da antiga epopéia grega eram transmitidos oralmente, pertenciam ao saber do povo. Rapsódia, então, eram trechos de poemas épicos interpretados por um rapsodo, um cantor popular, que narrava, cantando, mitos ancestrais de sua terra, firmando a nacionalidade. Por extensão, é o nome dado às peças musicais que reutilizam e justapõem melodias, com pouca preocupação com a unidade formal, e que tiram sua força desse efeito. Os versos da rapsódia, diferentemente dos da “Canção do expedicionário”, eram narrativos. Mas o poeta explicou que sua obra era um “mapa lírico”, ou uma carta do sentimento nacional feita de poesias e letras. Tratava-se, pois, de uma nova rapsódia, que historiava, inventando, uma pátria feita de trechos de obras literárias, de canções folclóricas e

¹⁸ Disponível em: <<http://www.academus.pro.br>>.

de sucessos da mídia. A ausência proposital de representação de classes nessa “memória”, além de ocultar os conflitos internos, traduzia o advento da sociedade de massas.

O conhecimento de Guilherme de Almeida sobre literatura era profundo. Sabia que, nacionalmente, Mário de Andrade alargara o conceito de rapsódia em *Macunaíma*, pondo-o em prosa e reelaborando mitos. Segundo Gilda de Mello e Souza em seu ensaio de 1977, seu primo Mário dizia basear-se, criativamente, em trechos alheios e em “[...] processos dos cantadores do nordeste e dos rapsodos de todos os tempos [...]” (SOUZA, G., 2003, p. 27). Ele não teria utilizado artifícios literários comuns em *Macunaíma*, mas transposto “[...] duas formas [... musicais]: a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte* – cujo exemplo popular [...] podia ser encontrado no bailado [...] do *bumba-meu-boi* – e a que se baseia [...] na *variação*, presente no improviso do cantador nordestino [...]” (idem, p. 12).

A virtude de uns pode ser o vício de outros. Valendo-se “de melodias de todos os pontos do Brasil”, Guilherme de Almeida adotara de viés o projeto de *Mestre Mário* contido em trabalhos como o “Ensaio sobre a música brasileira”.¹⁹ Ao usar “fragmentos de canções do povo” escolhendo um verso aqui e outro ali, o poeta picotou obras, buscando nelas apenas as frases mais marcantes. A citação descontextualizada, a alegoria e a paráfrase, como se sabe, são elementos estruturais de composições que buscam identificar-se com as obras que imitam.

A letra de “Casinha da colina” inspirou a menção seminal.²⁰ Esta canção de Luiz Peixoto e Pedro de Sá Pereira, famosíssima à época, saiu dos palcos e foi gravada pela primeira vez por Araci Cortes em meados dos anos 20, sendo regravada depois por Silvio Vieira, Gastão Formentti e Vicente Celestino. Guilherme de Almeida retirou dela a estrofação, a métrica e o mote:

¹⁹ Guilherme de Almeida conhecia Mário de Andrade pelo menos desde os anos vinte. Participou, na semana que cercou o quinto aniversário da revolução de 1932, do “Congresso da língua nacional cantada”, primeiro encontro científico sobre música no país, realizado durante a permanência de Mário à frente do Departamento de Cultura de São Paulo (PEREIRA, 2005, p. 113-142). Nesse evento assentou-se que a construção da nacionalidade passaria pela utilização de uma *língua padrão* artística brasileira na declamação, no teatro e no canto lírico. Mário apreciava a dicção dos cantores do disco (idem, p. 124-129), embora criticasse esse tipo de repertório.

²⁰ **Faixa 06**, “A casinha” (*Odeon - Casa Edson*, 122884), de Francisco Lobo, com Araci Cortes.

Você sabe de onde eu venho?
Duma casinha que tenho
Fica dentro de um pomar
É uma casa pequeninha,
Lá no alto da colina,
De onde se ouve ao longe o mar [...].

Além dela, verificam-se nas estrofes do poema de 1944 (ver p. 25-26) versos das seguintes canções: “Casa de caboclo”, de Luiz Peixoto e Hekel Tavares (primeira gravação em 1928); “Na casa branca da serra”, modinha de J. C. de Oliveira, Guimarães Passos e Miguel Emídio Pestana (1905?); “Luar do sertão”, seresta de Catulo da Paixão Cearense e Eduardo das Neves (1915); “Meu companheiro”, seresta de Orestes Barbosa e Francisco Alves (1932); “Maria”, samba de Ary Barroso e Luiz Peixoto (1930); e os motivos populares “Meu limão meu limoeiro” e “Casinha pequenina”. Também se encontram alusões às seguintes obras literárias: “Caramuru”, poema épico de Frei José de Santa Rita Durão (*Moema*); “Iracema”, romance de José de Alencar (*verdes mares bravios da minha terra natal*); e “Canção do Exílio”, poema de Gonçalves Dias (*onde canta o sabiá*).

Os temas de Guilherme de Almeida, o Brasil e o seu povo, se apresentam nesse “mapa lírico”, mediante citações melancólicas e nostálgicas. Nelas transparece, em chave nacional, o transregionalismo getulista. O *Eu* que habita o país não é nomeado, não se conhece sua ocupação, mas ele mostra-se religioso e corajoso. A situação urbana, aparentemente, está ausente; no entanto, a maioria das referências rurais surgiu de obras feitas na capital federal. São idealizações citadinas que distorcem a dura realidade dos campos e dos litorais.

O tema agita-se no estribilho, quando a guerra entra em cena: segue o tributo às redondilhas maiores gonçalvinas (*não permita Deus que eu morra, sem que volte para lá*),²¹ acompanhada da menção à marcha “O *V* da vitória” (e de Vargas...), de Lamartine Babo (1942). O *Eu* congrega-se aos seus semelhantes, que juntos descem das líricas nuvens ao chão e buscam, com fuzis nas mãos, a glória do Brasil. O pragmatismo e o proselitismo presentes

²¹ Versos heptassílabos e sextílabos só reaparecem na obra de Guilherme de Almeida, salvo engano, em “A santificada”, poema de 1946 que saúda o retorno oficial da bandeira estadual após sua proibição em 1937.

nas frases de “Over there” se manifestaram nesses versos bélicos e patrióticos, deixando claramente uma “mensagem” de luta; para melhor evidenciá-la, o poeta precisou variar as rimas desta sextilha, que não seguem o esquema *aabccb* como todas as demais, mas *ababab*.

Visivelmente diferentes no tom, as estrofes e o refrão são interdependentes. Ao refrão compete, além de afirmar (repetidas vezes) que a vitória final é *Nossa*, dar concretude às alusões líricas das estrofes; e a estas cabem, além de arquitetar uma cultura nacional baseada em memórias do mercado, edulcorar a opção pela guerra. Foram duas as funções desse expediente literário: ao converter o Brasil e a guerra em espetáculos musicais, aplainaram-se as quinas da realidade e facilitou-se sua aceitação. E ao tratar os conceitos de um grupo como o desejo de todos, permitiu-se que a ideologia realizasse a sua intervenção fundamental.

Diferentemente de *Urd*, a entidade da tradição germânica que representava o passado, pois só olhava para atrás, *Janus* é um deus da mitologia greco-romana de dupla atuação: como o guardião das portas, que separam o que está dentro do que está fora, e como o marco divisor das eras (daí *Janeiro*). Ele era apresentado com dois rostos; um envelhecido que olhava para trás e via os períodos precedentes, e outro, jovem, que mirava o porvir. Para justificar as mudanças desse período de transição, o trabalho de Guilherme de Almeida expressou sua contingência histórica acriticamente, agindo como que sob a influência de um *Janus* biruta, que indistinguia os tempos. O poeta, por meio de sua obra, arquitetou um país que resolvera seus problemas seculares pela união da música popular (*uma pátria que eu tenho no bojo do meu violão*) com o sentimento (*que de viver em meu peito foi até tomando jeito de um enorme coração*). O Brasil emergente (o *Eu*) demonstrava essa nova condição a outras gentes (o *Você*) expondo, lado a lado, atraso e modernização, campo e cidade, cultura de elite e popular. Isso se apreende da aposição de elementos da experiência residual (a literatura da colônia e do império, as canções folclóricas) e da recente (as canções da mídia).

Nessa construção, escrita em bom Português e referindo-se a memórias que somente

brasileiros poderiam ter, o *Eu* e o *Você* se amalgamaram ao seu público, evidenciando sua condição ao mesmo tempo patricia e estrangeira. A história do Brasil sempre esteve organicamente ligada à mundial. É a condição dependente que faz sentir como anacronismo o que, em verdade, consiste em desacerto perfeitamente sincrônico.

O futuro “Príncipe dos poetas”, notável entre os letrados, conseguiu com esse texto ser célebre também no circuito artístico comercial. Antes dele, alguns trabalhos seus foram musicados por compositores eruditos, e entre os populares batizara de “Chão de estrelas” uma das canções de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas (1937). Com a “Canção do expedicionário” motivou a composição que mais evoca, até hoje, a Segunda Guerra Mundial aos brasileiros.

Entregue o poema-letra, feitas as eliminatórias, venceu o maestro e diretor artístico da orquestra *Tupy*, Spartaco Rossi. Ele afirmou ter recebido com “surpresa” a notícia, pois teria inscrito sua composição - a qual adapta certos ditames da composição da música erudita nacionalista brasileira presentes em textos de Mário de Andrade para as exigências da canção com características mais comerciais - movido apenas “por dever cívico”. Rossi deixou duas pequenas autobiografias onde relatou esses momentos:²²

[...] o jornalista Assis Chateaubriand resolveu dedicar uma canção aos pracinhas. Dispunha de uma vasta rede de jornais e rádios, todos com a finalidade de abrir uma campanha para dedicar aos nossos pracinhas uma canção, para incentivá-los e homenageá-los. O poeta Guilherme de Almeida dedicou a letra padrão para o concurso. Apresentaram-se centenas de candidatos [...]. Foram realizados diversos programas, e em cada escolhido o melhor para a finalíssima. Participei da finalíssima, e qual não foi minha surpresa ao ser vencedor [...], e a direção providenciou a gravação, [...] e a repercussão aumentou, a ponto de ceder os direitos [autorais] para a Cruz Vermelha [...] (ROSSI, S., 1993?, p. 1).²³

²² O músico brasileiro Spartaco Rossi (1904-1993) foi flautista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Estreou em 1925, com Antenor Driussi, o “Choros nº 2” de Villa-Lobos, para flauta e clarinete. A partir de 1929 passou a viajar para a Alemanha regularmente, mesclando trabalhos eruditos e populares. Conheceu sua esposa em Hamburgo. Para lá retornou em 1938 como convidado do *Instituto ibero-americano* (associação nazista sediada em Berlim, que contava com escritórios em outras cidades, como Madrid), para festejar o *Dia da raça*, 12 de outubro. O músico obteve permissão oficial para continuar a tocar e reger em rádios e casas noturnas alemãs. De volta ao Brasil, trabalhou na *Rádio Ipanema* do Rio de Janeiro até ela ser fechada (1942) por abrigar organização nazista. Novamente em São Paulo, foi contratado pela *Rádio Tupy*, na função de regente e arranjador. Foi fichado no DOPS por expressar germanofilia (<<<http://www.proin.usp.br/inventario>>>). Sabe-se que dirigiu o *Conservatório do Ibirapuera*, regeu a *Orquestra sinfônica de Ribeirão Preto* e foi professor do *Conservatório de Tatuí* (ver <<<http://www.dicionariompb.com.br>>>). Sua esposa doou documentos e partituras ao Instituto de Artes da UNESP, onde aguardam arranjo e classificação.

²³ As cópias das folhas datilografadas foram cedidas a esta pesquisa pelo Prof Dr Alberto Ikeda, que intermediou a doação do arquivo de Spartaco Rossi à UNESP.

Em seguida imprimiu-se a partitura da “Canção do expedicionário” para canto e piano (*Irmãos Vitale*, nº 7614, julho de 1944.), garantia de registro autoral. A peça apresenta-se na tonalidade de Mi bemol maior, compasso binário simples, e andamento *Marcial* (semínima = 100). A forma apresentada nessa peça (Anexo 01) é: Introdução 1 e 2; Ponte 1; Parte A, Parte B1, e Parte B2; Ponte 2; repetição de A, B1, e B2; e Coda.²⁴

Como se adiantou na Introdução desta tese (p. 10-11), a música, em si, não é uma linguagem como a verbal. Todas as sentenças nesse sentido postas adiante se referem a *convenções* musicais aplicadas às obras analisadas. A Introdução 1, com oito compassos e dinâmica *forte* (Figura 1), anuncia uma marcha militar; volta-se para a Introdução 2 (que repete a Introdução 1) e daí para a Ponte 1 (dois compassos), uma suspensão cadencial baseada acordes de dominante (Si bemol maior) entrecortados por pausas:

Figura 1: “Canção do expedicionário”, p. 1, Introdução 1 e 2 e início da Parte A.

A Parte A começa *piano* (Figura 2). O tema, com extensão de uma oitava (mib / mib) é exposto duas vezes, cada qual com 24 compassos. Na Parte A, a voz superior do instrumento dobra à do canto que, como o baixo, está sempre “no tempo”. Sextilhas perturbam o esquema de “oito compassos em cada seção”, mas Rossi encontrou soluções

²⁴ Partitura também disponível no site <<<http://www.classicjeep.hpg.com.br/partitura.htm>>>.

lembra a polca e mantém o pulso enquanto varia a tessitura e reforça o canto, o qual, com frases longas e sustentadas, alude a um mundo interior propenso a devaneios (Figura 4):

Figura 4: “Canção do expedicionário”, p. 2.

Apesar das correspondências entre as acentuações musicais e verbais, a primazia da melodia sobre a letra - vista nas conclusões em notas ligadas na região aguda, nos saltos de quartas e oitavas justas, etc. - afasta a canção da naturalidade da fala e prejudica a compreensão da letra (Figura 5):

Figura 5: “Canção do expedicionário”, p. 3.

Não há indicação de dinâmica, o que implica em “acompanhar a energia da frase”. Como se trata de canção, ela pode ser transposta para qualquer tonalidade que favoreça aos cantores. Estes devem contar com boa técnica vocal e boa articulação, sob pena de prejudicarem a dicção do Português Brasileiro, principalmente do ditongo nasal /**ão**/.

A passagem para a Parte B, que está na subdominante (La bemol Maior), dá-se a ao se suprimir algumas vozes do acompanhamento para repô-las em seguida (Figura 6):

Figura 6: “Canção do expedicionário”, p. 3.

Tercinas e notas pontuadas marcam a conclusão da Parte A, na tônica (Figura 5). A utilização mais frequente dessas figuras na Parte B, bem como das reiteradas “paradinhas”

(pausas *tutti* pós cadenciais), conformam um ambiente sonoro mais energético. A primeira sextilha do estribilho ocupa os primeiros 16 compassos da Parte B, enquanto a segunda toma outros 24 (Figura 7):

Figura 7: “Canção do expedicionário”, p. 3 a 5, Parte B (voz).

Esta seção é ainda mais exigente que a anterior para o cantor. A correspondência música/prosódia brasileira continua artificial. Na melodia – que enfileira as notas dos acordes em intervalos de terças, alcançando o fá agudo - se encontram duas quintas justas na região de quebra vocal (Figuras 8a e 8b), uma ascendente (sib / fa) e outra descendente (mib / la):

Figura 8a: “Canção do expedicionário”, p. 3.

Figura 8b: “Canção do expedicionário”, p. 5.

O encadeamento harmônico leva a uma conclusão em Mi bemol maior, que possibilita

voltar para a Parte B2 (repetição que significa: “reforçar esta parte/letra”), que segue igual a B1 em seus primeiros 31 compassos para depois saltar para a variação de seu final. Estes sete compassos (Figura 9), com tercinas seguidas de tempos bem marcados, finalizam em Mi bemol maior e preparam o La bemol maior da Ponte 2 (dois compassos), que por sua vez reconduz às outras estrofes de A:

Figura 9: “Canção do expedicionário”, p. 5.

As partes A e B1 são repetidas, seguindo-se para B2; ao seu final, vai-se para a retumbante Coda em La bemol Maior, com doze compassos (Figura 10):

Figura 10: “Canção do expedicionário”, p. 5.

Nela, os seis primeiros compassos apresentam acordes cheios sob a repetição do último verso

do poema, *a glória do meu Brasil*. Sobre os outros seis - *fortissimo*, com quiáleras e trêmulos no acompanhamento - paira, ligado, o som final de *Brasil*, para ser cantado em Mi bemol agudo ou uma quinta acima, concluindo em fermata - uma forma de terminação alongada *ad libitum*, definida pelo intérprete. Uma finalização que exige resistência e potência vocal.

Mesmo se o texto fosse indigesto para os concorrentes, para participar do certame era forçoso empregar o poema de Guilherme de Almeida. Examinando-se a obra de Rossi em um primeiro plano, afora todos seus méritos, percebe-se que ela “conformou-se discordando”. No texto de 1937 *Os compositores e a língua nacional* (Andrade, 1965, p.43-118), Mário de Andrade, entre tantas reflexões, indicara o processo que considerava ideal para a composição da canção: escolhido um texto, primeiramente “[...] aprendê-lo de-cór e repeti-lo muitas e muitas vezes, até que esse texto se dilua [...] num esqueleto rítmicosonoro [...]” (idem, p. 48), para depois musicá-lo. A mesma noção foi reiterada por Claude Levi-Strauss nos anos 60 quando afirmou, em sua *Overture*, que o *lied* seria “[...] um gênero em que a música, esquecendo-se de que fala uma língua irreduzível e soberana, se faz serva das palavras [...]” (LÉVI-STRAUSS, 1991, p.11-38). Rossi fugiu a essa “regra”, vigente no meio musical erudito desde o século XIX, que orienta não somente a deixar-se guiar pela prosódia como também a abrir mão das idéias musicais pessoais em favor dos conceitos expressos pelas letras. Músico instruído, mas tarimbado nas urgências do rádio e íntimo das cadências e dos gostos populares, optou por amoldar o sistema de noções que transpira da letra àquele que, convencionalmente, atribui-se à quadratura da marcha.²⁵

Aprofundando a apreciação: por “basear-se” em baladas populares, Guilherme de Almeida afrouxara-se das cordas que o prendiam ao universo da poesia e enlaçara-se também ao mundo da crônica e da fala cotidiana. Uma das obras citadas, “Canção do caboclo”, criara

²⁵ Uma explicação para essa convenção: “[...] em uma parada militar as **marchas** não estarão somente a serviço do desfile ritmado dos soldados. Também estarão incorporados no ato e na música toda uma simbologia de poder, organização, hierarquia e bravura que afetam não somente a estrutura interna da música mas ainda a escolha do andamento, da instrumentação e outros fatores. Já num desfile de escola de samba serão outros os significados, embora não deixe de ser uma mesma atitude de desfilar e se exibir [...]” (IKEDA, 1995, p. 160).

inclusive um novo adágio nacional, *um é pouco, dois é bom, três é demais*. A linguagem é, como se sabe, o lugar privilegiado da ideologia; mais próxima da filosofia, a música é capaz de criticar a aparência e a essência do texto; e a canção é uma possibilidade de fusão de ambas. Se o poema evocara um *Janus* dos novos tempos, a música clamou por uma *Urd* restauradora. A síntese conciliadora da partitura de Rossi abrandou o “significado” da marcha pela variação das células rítmicas, que muitas vezes seguiam a articulação do canto; e ofuscou o sentido da letra pela submissão das palavras à melodia.

A combinação dessas estruturas resultou em um fruto híbrido, que possui substância conformada às circunstâncias e forma passadista. Esse ajuste registrou no pentagrama o movimento histórico da sociedade brasileira, marcado, desde D. Pedro I, por adequar grandes ou pequenas mudanças organizacionais à manutenção do sistema de fundo. As forças responsáveis por golpes de estado no Brasil registraram em 1930 e 1937 a eficácia do compromisso entre as elites locais. Viam-se em 1944 na iminência de ter de comprar na Itália o que sempre foi feito em casa. E nisto também se percebe o discernimento de Spartaco Rossi, músico viajado que trabalhara recentemente na Alemanha: apesar do esforço, Getúlio Vargas seria derrubado em um ano por um movimento militar encabeçado por membros da antiga ala dita germanófila (Dutra e Góis Monteiro), apoiados agora pelos norte-americanos.

Mas vencer o concurso é uma coisa, ser um sucesso comercial é outra. Para isso, a composição teria de sair da fase de espetáculo legitimador pseudocívico e transformar-se de “erudita” em “popular” mediante o arranjo, podendo então passar para a etapa do disco. Com essa canção, Spartaco Rossi saiu do anonimato - no qual trabalha a imensa maioria dos músicos do mundo - e se celebrizou fugazmente. Ele, que foi co-autor de uma peça presente em todas as comemorações da FEB e hoje obrigatória nos atos militares da Bandeira Nacional,²⁶ retornou ao rádio, recebeu algumas homenagens em vida e dedicou-se ao ensino.

²⁶ Exército brasileiro, Portaria nº 408, de 08/08/2000, sobre a Bandeira Nacional, Capítulo XII, artigo 49. Ver <<http://dsm.dgp.eb.mil.br/legislacao/PORTARIAS/Port%20408_08Ago00_IG%2010-60.htm>>.

“Canção do Expedicionário”, até o momento, designou duas estações deste capítulo: o poema entregue em março para as *Associadas* e a partitura para canto e piano, que traz a data de julho e a aprovação dada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).²⁷ Ela tornou-se repertório indispensável para bandas e coros orfeônicos,²⁸ e memorial do triunfo nacional. Se fossem examinadas grades de orquestra ou livros de canto, outros pontos surgiriam. Mas a próxima parada aprecia uma interpretação que foi registrada em setembro e lançada em disco em outubro de 1944.²⁹

As gravadoras, há muito sediadas no Rio de Janeiro, contavam com alguns músicos fixos e outros contratados por tarefa. Geralmente a rotina de estúdio era esta: uma partitura simples (letra e melodia, harmonias) era entregue ao maestro, o qual firmava um arranjo em função do projeto e dos recursos materiais e humanos disponíveis. As partes dos naipes (notas, cifras) eram então distribuídas para os professores (instrumentistas), o coro e o solista. Em seguida os artistas eram chamados ao ensaio geral para acertar detalhes. Desde o início da gravação elétrica os microfones eram mais sensíveis; mesmo assim, como não havia ainda a edição sonora nem a predominância do engenheiro de som, a perícia dos músicos era vital. Havia um captador para os instrumentistas e outro para o cantor, e atrás dele formava-se o coro; este, muitas vezes, era composto pelos artistas que estivessem pela casa, porque diversos discos eram gravados no mesmo dia, e os cantores principais de cada um deles

²⁷ Ver capítulo III. Ao DIP, regulamentado em dezembro de 1939, estava atrelada toda a ação informativa e cultural do Brasil. A partir de 1940 foram criados seus ramos estaduais, os DIEPs. Entre suas atribuições estava a censura prévia, a promoção de eventos cívicos e a produção do programa *A Hora do Brasil*, retransmitido por todas as rádios brasileiras. O DIP foi extinto em maio de 1945, mas muitas das suas funções perpetuaram-se no DNI. A censura voltou a ser atribuição do Departamento Federal de Segurança Pública em dezembro do mesmo ano; e o programa ficou à cargo da Agência Nacional, sendo produzido até hoje, como *Voz do Brasil*.

²⁸ Existem muitos trabalhos sobre Villa-Lobos e o projeto de educação musical baseado no canto orfeônico, assunto tratado, se bem que periféricamente, no Capítulo III. Ilustrando a inserção da conjuntura da guerra e dos seus reflexos no cancionário cívico nacional, segue-se a lista de pontos da prova de Canto Orfeônico do colégio modelo Ginásio Paranaense, Curitiba, em 1946: “[...] 1 - Hino da Independência: escala e exercício/ 2 - Hino da Proclamação da República: escala e exercício / 3 - Canção do Soldado [...] / 4 - Pátria Minha [...] / 5 - **Canção do Expedicionário** [...] / 6 - Canção do Estudante [...] / 7 - **Deus Salve a América** [...] / 8 - Hino Nacional [...] / 9 - Hino à Bandeira [...] e] Canções Regionais [...]” (LEMOS JUNIOR, 2005, p. 54-55, grifos nossos).

²⁹ **Faixa 07**, “Canção do Expedicionário” (1944, *Odeon*, 12504, A), de Guilherme de Almeida e Spartaco Rossi, com Francisco Alves acompanhado por Fon-Fon e sua orquestra. Fon-Fon era o nome artístico do maestro Otaviano Romero Monteiro, talvez o autor do arranjo. No lado B foi gravada “Vitória! Vitória!”, de José Rodrigues Pires, com Francisco Alves e orquestra de Lírio Panicali. Ver a nota nº 06.

participavam do trabalho dos demais. Após algumas passagens parciais, fazia-se uma tomada integral. Se estivesse boa, o original (de cera ou acetato) saía “de primeira”; se não, tentava-se outra vez.³⁰ O resultado era um som acústico,³¹ monofásico e captado coletivamente, experiência sonora próxima à da audição de rádio.

Por ter de restringir-se aos três minutos de uma face do disco, o arranjo da “Canção do expedicionário” começou direto pela Introdução 2; aproveitou somente as estrofes **I** e **III** para a Parte A; optou apenas pela Parte B2 para o refrão; e trocou a Coda original por outra, mais curta. O andamento é *allegro*, semínima = 120, a tonalidade e o compasso são os mesmos da partitura. A instrumentação parece compor-se de flauta, trompete, saxofone, trombone, bumbo, caixa e pratos. No coro masculino, dois ou três tenores. O canto ficou a cargo do maior astro da música popular da época, Francisco Alves,³² barítono do Rio de Janeiro que gravara dezenas de discos, inclusive muitos dos sucessos citados na canção.

O arranjo soou bem mais “à marcha” do que a partitura. Baseou-se, em linhas gerais, na parte para piano, transferindo para os sopros muitos de seus encadeamentos. Mas as sutilezas rítmicas ficaram em segundo plano em função da batida dos dois tempos do compasso pelo bumbo praticamente a peça inteira. Os respiros entre as frases do canto foram preenchidos com pequenos contracantos instrumentais, transformando trechos de melodia acompanhada em malhas pseudopolifônicas. Com esses dois artifícios (pulso firme; textura sonora) as “paradinhas” ficaram mais eloqüentes, porque a supressão da maioria dos instrumentos causa interesse; entretanto, onde antes na partitura havia pleno silêncio, ouvia-se no disco ao menos a marcação, como se fosse um metrônomo impertinente.

Após a Introdução instrumental (*tutti*) substituiu-se a ponte na dominante por rolos na

³⁰ Estes dados operacionais (ouvidos em palestras e entrevistas, vistos em seqüências de filmes ou em trechos de revistas da época) foram também relatados e/ou confirmados pela cantora Ademilde Fonseca em junho de 2009.

³¹ Apesar de já existirem pré-sintetizadores e alguns instrumentos elétricos, eles eram usados mais para criar efeitos do que para constituir a base sonora.

³² Francisco de Moraes Alves (1898-1952), ou *Chico Viola*. Considerado o maior cantor brasileiro das décadas de 30 e 40, foi também ator e compositor. Ver seu verbete em <<<http://www.dicionariompb.com.br>>>.

caixa, garantindo a mensagem militar. Em seguida, serenando a sonoridade, saxofones comandaram a Parte A. Trompetes e trombone lideraram o refrão (Parte B), que foi cantado por coro masculino em uníssono, sem bisar a letra como Rossi desejaria. Voltou-se à segunda letra (terceira estrofe); daí à parte do coro, seguido por uma nova Coda instrumental, que se assemelha à do Hino Nacional: apenas cinco compassos, sendo o último com fermata.

Apesar de seu peso natural, a interpretação dos instrumentistas trabalhou as dinâmicas com fineza, cada naipe respeitando a sonoridade dos demais. O coro, por sua vez, apresentou sua parte sempre em *forte*, como se fosse um “batalhão” em marcha. Quanto ao solista, é difícil dizer em que o seu cantar obedece ao escrito no arranjo ou à sua inventividade. Supondo-se que sua parte fosse semelhante à linha do canto da partitura de Rossi, Francisco Alves criou bastante. Como sua técnica vocal era bastante consistente e seu timbre muito apreciado, muitas vezes essas qualidades sobrepuseram-se às demais. Nesta gravação, porém, além de ter exibido a beleza de sua voz, ele demonstrou também sua destreza.

“Chico Viola” estava em uma fase de sua carreira na qual podia escolher o que cantar, embora, sabidamente, não o fizesse movido por ideais, mas porque era essa a sua profissão. Antes de firmar-se como violonista e cantor popular, estudara um pouco de canto lírico e fora galã do teatro de revista carioca. Sabia escolher as entoações adequadas, criar tensões e resolvê-las, apressar e alongar os ritmos. Conhecia também as cadências populares e o modo urbano de falar e cantar. Tudo isso ele precisou aplicar nesta peça, que se lhe apresentou alguns desafios. Transformada pelo arranjo, deixara de ser uma canção ao estilo nacionalista. Mas não chegava a ser uma marcha carnavalesca, de estrutura bem mais simples, tampouco um samba-exaltação; ele gravara alguns, inclusive a “Aquarela do Brasil” - mas nela canto, texto, arranjo e orquestra pareciam estar em harmonia, e aqui havia um aparente desacordo.

Optou por interpretá-la como um rapsodo moderno faria, valorizando o texto. A primeira estrofe foi declamada, e não cantada, terminando a seção bem antes da banda. Ao

fazê-lo, por um lado, rendeu graças ao poeta. Por outra, saudou o compositor, trouxe seus colegas músicos para o primeiro plano e evidenciou o arranjo. Em vez de obedecer à medida do compasso (cada um com duas semínimas), Francisco Alves cantou a letra seguinte levando suas frases em “oito por quatro”, juntando quatro compassos por vez para devolver a naturalidade aos versos. A sua clara dicção, entretanto, na recitação e no canto, revelou-se erudita às vezes, popular a maior parte do tempo. O som equivalente à letra /l/ já soava quase como a vogal /u/ nas ruas da capital federal, embora continuasse como consoante nas gramáticas, no sul do país e nos recitais de *bel canto*. O mesmo para a emissão referente às letras /r/ e /s/, com tantas variações no dia a dia, para o ditongo /ão/, etc.

A troca de figuras rítmicas, outro recurso seu, respondeu a duas necessidades. A primeira resposta possibilitou pequenas correções de prosódia feitas às incongruências da composição e à acomodação das novas sextilhas ao se integrarem na melodia padrão. A segunda possibilitou que ensaiasse um novo gênero, uma “marcha marcial brasileira”: o jeito de cantar do solista Francisco Alves foi quase o do sambista Chico Viola.

Não houve simplesmente um contágio de estilos devido a um vício do cantor, tudo foi intencional. Prova-o a combinação de engenho e arte dessa interpretação, que começou com a declamação, passou pela luz lançada sobre demais artistas e pela agitação dos ritmos, continuou com algumas alterações de alturas (Figuras 11 b e 11c) e com um *glissando* sobre a sílaba /li/ da palavra /colina/ (Figura 11b).

Figura 11a: “Canção do expedicionário”, p. 3, versão original.

Figura 11b: Versão de Francisco Alves.

Figura 11c: Versão de Francisco Alves.

Porém o artista foi mais tradicionalista do que pedia a partitura de Rossi (Figura 11a)

em sua derradeira frase, trocando as tercinas originais por tempos justos de marcha para sustentar uma escaleta heróica de graus conjuntos ascendentes (Figura 11 c). Agindo assim, o intérprete não segurou a tensão proposta - por ele mesmo - até o final, preferindo deixar claro o que sua dicção já adiantara: o seu cantar conformava-se ao arranjo e a tudo o que ele representava. Aquilo que, muito amplamente, se chama de *timbre*, a marca vocal de Francisco Alves que tanto “agradava” a maior parte dos consumidores brasileiros de discos, é uma expressão do Brasil. Entretanto, ele não revela, como quereria Mário de Andrade, os fatores psicofísicos nacionais, mas media, na voz, o *status quo* brasileiro.

Esta gravação demonstra a solução dos profissionais envolvidos na releitura da canção de Guilherme de Almeida e Spartaco Rossi. Não se tratam apenas de ajustes técnicos referentes à alteração da mídia (papel\disco). Saiu o hibridismo que abrandou a percepção dos compositores e que registrou a habitual marcha lenta da realidade material brasileira e sua relutância (às vezes salutar) em seguir o ritmo dos câmbios ideológicos ditados externamente. Entrou a união - positiva, harmônica, com acabamento perfeito - entre o “sentido” da letra e o “significado” da marcha: *a ordem atual apóia essas mudanças*, cantou o falso malandro Francisco Alves, ocultando os conflitos sociais, tornando o remédio menos amargo.

A “Canção do Expedicionário” foi muito bem aceita localmente. Pode-se atribuir parte de sua força à propaganda, que a apoiou por confirmar discursos como “este é o melhor país para se viver”, ou “chegou a hora da virada do Brasil”, uma vez que escondia tanto a frágil soberania do país quanto sua falsa democracia. Outra parte, sem dúvida, deve-se a ter como tema a situação de guerra, que aguçava a percepção do quão universal era a questão nacional.

Apesar de adesistas, o arranjo e a interpretação não são cópias simples de algo vindo do exterior, nem mesmo de “Over there”. Foram plasmados a partir da experiência brasileira e das híbridas tradições musicais locais (folclóricas, populares e eruditas), que fazem pouco das fronteiras estéticas européias. Mas foi da sua subordinação à forma mercadoria e ao que nela

há de internacional que brotou a sensação de que a “Canção do expedicionário” era a expressão daquele momento histórico. O conjunto dessa obra informa que o Brasil, sempre capitalista e ainda pouco industrial, abriu-se à nova configuração mundial, já que ela não afetaria a estratificação social e nem mesmo tocava a base agrária, financiadora do desenvolvimento; que gêneros musicais e estilos artísticos, construções humanas, não estão a salvo das ideologias; e que não bastava mais compor uma fantasia ufanista, era preciso, como a tudo, passá-la pelos mecanismos de legitimação de seu setor comercial.

Enquanto a FEB e a FAB estivessem na Europa a “Canção do expedicionário” seria divulgada no “front interno”, principalmente no eixo São Paulo - Rio, mobilizando a opinião pública e estimulando a aceitação do racionamento e dos pressupostos da “batalha da produção”: salários baixos e pagos em parte com bônus de guerra, horas extras grátis, cancelamento de licenças, etc. Mas a campanha da FEB também fora incorporada pelos movimentos pró-redemocratização, visando a aproveitar o calor dos movimentos antifascistas que se iniciaram com a Guerra Civil Espanhola e continuaram com os grupos de resistência (na França, Itália, etc.), dos quais muitos brasileiros participaram ativamente, para esquentar as reivindicações populares que esfriaram após a perseguição e a desarticulação sofrida pelo Partido Comunista Brasileiro durante os anos 1935-1942. A “Canção do expedicionário” foi uma das músicas que embalou comícios e passeatas da “União Nacional”.

Os diversos embarques dos combatentes e suas chegadas à Itália ocorreram entre julho de 1944 e fevereiro de 1945. O disco com a “Canção do expedicionário” só foi lançado em outubro. Ou seja, se algum exemplar chegou por lá entre novembro e maio de 1945, não foi a tempo de ser ensinado à tropa, como fora *Deus salve a América*. Alguns relatos, como o do soldado Joaquim Xavier da Silveira, notaram essa ausência:

[... Foi] promovido em São Paulo um concurso de música, sendo escolhida para ser a canção expedicionária uma obra com partitura musical composta por Spartaco Rossi e letra [...] de] Guilherme de Almeida. Essa música foi oficializada como *Canção do expedicionário*, sendo hoje tocada em solenidades relacionadas a acontecimentos da FEB. Antes de embarcar, a tropa foi exaustivamente treinada para cantar uma canção

americana muito em voga, *Deus salve a América* [...]. Muitos soldados levaram consigo instrumentos musicais, como violão, cavaquinho e acordeom. Nos acampamentos e estacionamentos, e nas horas de folga nas cidades, formavam-se rodas de samba em que se cantavam músicas que eram sucesso na época. [...] Não era cantada a *Canção do expedicionário*, por ser talvez de difícil interpretação, apesar dos versos serem evocativos e de muita beleza. As músicas populares italianas tiveram uma grande aceitação [...]. Mas a canção de maior preferência [...] era [...] *Lili Marlene* (SILVEIRA, J., 2001, 128).³³

No front se busca o silêncio para não fazer dos combatentes um alvo fácil. Mesmo em quartéis retirados não se ouvia a “Canção do expedicionário”, como se verá no próximo capítulo. A maioria dos soldados só a conheceu após o retorno, durante os desfiles em sua homenagem. Retomando a reflexão feita por Guilherme de Almeida em 1960 sobre a “Canção do expedicionário” (ver p. 32), é possível discordar, mais uma vez, das afirmativas de seu autor. As frases do “Eco ao longo dos meus passos”, que transformavam a guerra em cena de filme, mostram mais como o autor gostaria de ser lembrado do que como efetivamente a obra foi arquitetada e divulgada. A crônica falava sobre a função que a obra deveria ter, a de ser como que um cartão de visitas dos brasileiros aos estrangeiros. A esse respeito já foi adiantado que os verdadeiros ouvidos buscados eram patrícios, menos os dos poucos milhares que foram do que os dos milhões que ficaram para apoiá-los. A notícia falava também sobre sua disseminação oral, provavelmente em marcha; viu-se que isso também não aconteceu.

Após sua adoção generalizada (esquerdas, hinários, celebrações oficiais) a “Canção do expedicionário” foi assumida pelas Forças Armadas como sua, que descartou a sua própria produção.³⁴ Incorporada às cerimônias marciais à maneira de uma tradição inventada, ela lhes confere todas as qualidades referidas ao passado da FEB e reafirma periodicamente o caráter nacional dos militares quando do ritual da bandeira. De resto, quase tudo o que diz respeito à Campanha da Itália é tratado ambigualmente pela corporação. Dos voluntários civis, espalhados e diluídos pelo Brasil, ela preferiu guardar somente as glórias, afastando-os do

³³ Sobre as músicas em solo italiano, ver o Capítulo II.

³⁴ O exército brasileiro chancelara uma “Canção do expedicionário”, de autoria de Alda Caminha e Luiz Peixoto. Foi autorizada pelo DIP em fevereiro de 1945 e gravada por Manoel Reis em junho (*Continental*, 15347, B; no lado A, o “Hino Nacional”): “[...] *E surgirá do sol estranha claridade / E entre salvas de canhões / Pulsarão mil corações / Porque trarei comigo a Paz e a Liberdade* [...]” (<<www.anvfeb.com.br/segunda_cancao.htm>>).

convívio dos “Caxias” (membros efetivos do exército), que preparavam o golpe de outubro de 1945: “[...] Entretanto, na hora da baixa, retornamos à vida civil, após quase três anos no Exército [...]. Simplesmente, liberaram a tropa no Rio de Janeiro, separaram as suas economias, deram uma passagem de volta para casa e nada mais [...]”.³⁵

O Tenente Taitson, Diretor de Cultura da Seção Regional de Belo Horizonte da Associação Nacional dos Veteranos da FEB (ANVFEB), autor do depoimento acima, disponibilizou uma versão proibida da “Canção do expedicionário”.³⁶ “[...] quem a tinha no bolso estava irremediavelmente perdido. É de poeta [...] anônimo que [...] tinha vastos conhecimentos da caserna e da vida humilde daqueles que compuseram a FEB [...]”. Seus numerosos versos respondiam ousadamente à questão: *Você sabe de onde eu venho?*

[...] Vim do Mangue, das restingas,
Das espinhentas caatingas,
Do cume do Bom Conselho.
Venho de perto do inferno.
Venho do serviço interno,
Da mina do morro Velho,
Onde trabalho a porfia,
Tirando ouro pro inglês,
A três desastres por dia,
Duzentos mil réis ao mês.

Vim do Rio de Janeiro,
De uma pensão familiar,
Do calor de fevereiro,
Capaz de fundir estanho,
Sem água pra tomar banho,
Nem camisa pra trocar.
[...]

Vim do “truque”, do boteco,
Do samba, do reco-reco,
Venho da forja e do malho,
Vim da farra e do trabalho,
Do quartel e da prisão,
Vim da oficina e da “zona”,
Tive até de pedir carona,
Porque não deu o pavão.

Eu donde venho não minto:
Sou da plebe, sou da arraia,
Venho do Pindura Saia,
Venho do Morro do Pinto,

³⁵ *História Oral do Exército na Segunda Guerra Mundial*, tomo 6, depoimento do Vet. Tem. Geraldo Campos Taitson. Disponível em <<http://www.anvfeb.com.br/ten_taitson.htm>>.

³⁶ Disponível em: <<http://www.anvfeb.com.br/cancao_proibida.htm>>. Vale a pena conhecê-la integralmente.

Venho das farras baratas,
Do cordão das gafieiras,
Vim dos braços das mulatas,
Das crioulas bagageiras.

Venho do Brasil inteiro:
Sou jeca, sou jornalista,
Alfaiate, ascensorista,
Sou bacharel sem dinheiro,
Estudante sem vintém,
Já tive uma padaria,
Não sou pouca porcaria,
Sou chefe: chefe de trem.

Venho do Brasil inteiro.
Sou capiau, sou vaqueiro,
Venho do cabo da enxada,
Dos chacos do Corumbá,
Da maleita, da geada,
E da seca do Ceará.

Mas não venho dos cassinos,
Onde os rapazes grã-finos,
Têm fortunas pra gastar.
Não venho da Quitandinha,
Onde a classe igual a minha,
Não tem direito de entrar.

Vim do Bangu, do Santana,
Do Braz, da Aldeia Campista,
Vim a pé, não vim num “jeep”,
Não vim de Copacabana,
Nem da Avenida Paulista,
Não vim do DASP ou do DIP.
[...]

Não venho da “Pátria Amada”,
Não venho do “Céu de Anil”,
Vim do sertão, da queimada,
Do verdadeiro Brasil.
Vim dos brejos e dos rios
De cercanias agrestes.
Eu venho do casarão,
De horrores, misérias, pestes,
Que é a casa de Correção.

Venho de dores ingentes,
Seguindo um caminho longo,
Buscando melhores dias.
Sou da Arraia, sou da plebe,
Sou neto de Cunhambebe,
Sou neto de Tiradentes,
Sou neto de Manoel Congo,
Não sou neto de Caxias.

É melhor que eu não reclame,
Que acabam por me chamar
De “Quinta-Coluna” infame
Se por acaso eu voltar.

Os praças vêem-se nesta paródia poliautoral, na qual certamente não faltaram as mãos de alguns militantes de esquerda. Espelho em negativo da rapsódia idealista de Guilherme de Almeida, ela mostra que a arraia-miúda que formou a FEB surgiu da cadeia, da zona, do jogo do bicho, da falta de água e do trabalho “pro inglês”. Oriundos de uma situação de exclusão e pobreza, os veteranos relatam em versos que vão do irônico ao melancólico suas quatro mortes: a social (antes e depois da Itália); a corporativa (desrespeito militar à FEB); a moral (ser considerado um traidor, um *quinta-coluna infame*); e a concreta, ocorrida no front para muitos (*Se por acaso eu voltar*).

Os veteranos de todo o mundo, que lutaram entre si na Europa, expressaram-se também cantando, ora com a voz do dono, ora com a própria voz. Lá igualmente se ouviram os sons das canções – nacionais, internacionais, populares, eruditas, inéditas, adaptadas, parafraseadas ou parodiadas - dos brasileiros.

CAPÍTULO II – “[...] E viva o Zé-Pereira, que a ninguém faz mal [...]”¹

Os mais céticos haviam dito que o país só enviaria tropas à guerra quando uma vaca voasse ou uma cobra fumasse cachimbo. O Brasil adotou esta última imagem como emblema (Figuras 1 e 2), simbolizando que o impossível acontecera. Mas decidir lutar no exterior sem desproteger o próprio território implicou em manter no Brasil boa parte do efetivo das Forças Armadas e enviar para a Itália apenas a pequena FEB, a Força Expedicionária Brasileira (cerca de 25.000 homens, 15.000 no front) a qual, mesmo estando filiada ao Quinto Exército Norte-Americano, conservou sua hierarquia interna.

Figura 1: Emblema da FEB, ligado ao do Quinto Exército Norte-Americano.

O sabonete e o dentífrico Eucalol ofereciam “cards” como brinde. Esta série de 42 estampas sobre a FEB foi distribuída após a vitória de Dutra nas eleições. Ver: <<<http://www.brasilcult.pro.br/historia/feb/hist01.htm>>>, e <<<http://www.blogcatalog.com/blog/segunda-guerraorg/fl15f5d509e4269b8accfa335777b25c>>>.

Figura 2: Dutra, ao centro, em visita à Itália, aprovando o emblema da FEB.

O seu alto comando era da ativa; porém, para preencher muitos dos cargos intermediários, fora necessário chamar reservistas e aceitar as raras adesões espontâneas de

¹ Este capítulo aborda apenas aspectos da música usufruída por brasileiros na Itália durante a Campanha da FEB. A respeito da atuação das forças armadas durante a Segunda Guerra Mundial, ver Introdução e Bibliografia. Todas as figuras deste capítulo foram gravadas, coloridas, no CD que acompanha esta tese.

pessoal com nível superior. Aos insuficientes praças convocados juntaram-se os voluntários. Esses soldados e cabos eram militarmente inexperientes, e receberam um treinamento breve ou insuficiente. Mesmo assim, a FEB conseguiu alcançar mais um milagre brasileiro; entre erros e acertos, ela foi, viu e venceu.

Erigida a partir de sua estruturação legal feita em agosto de 1943, a FEB conformou-se ao modelo seguido pelo exército norte-americano. Ela compôs-se de uma DIE, a Primeira Divisão de Infantaria Expedicionária (Infantaria, Artilharia, Engenharia, Saúde, Capelania, Banda de Música,² etc.) e de órgãos não-divisionários, como Correios ou Banco do Brasil. Os claros da FEB foram preenchidos principalmente com a transferência temporária do pessoal de três Regimentos de Infantaria: Tiradentes, ou o 11º RI, de São João del Rey (MG); Ipiranga, o 6º RI, de Caçapava (SP); e Sampaio, o 1º RI, do Distrito Federal (RJ). Independentemente de seu local de origem ou de serviço, os praças de outras zonas deveriam lotar-se provisoriamente em uma dessas unidades antes de embarcar.

Durante guerras prolongadas as tropas passam a maior parte do tempo em compasso de espera. No front aguarda-se a nova oportunidade de avançar, enquanto garante-se a posição conquistada; nos quartéis, o momento de ir ao front, seja para aumentar o efetivo de combatentes, seja para entregar documentos e aprovisionamentos ou resgatar feridos. Todos os expedicionários receberam do Quinto Exército duas grandes sacolas, uma contendo o indispensável (o saco A), outra os utensílios complementares (o saco B). Evidentemente, o desgaste dos que lutaram (e que se autodenominavam “os sacos A”) foi bem maior do que o de seus imprescindíveis colegas da retaguarda (“os sacos B”), os quais ganharam a fama de serem privilegiados e negligentes. Alguns relatos confirmam essas suposições. Não obstante, essa diferenciação, ao invés de detectar as raízes do problema – o despreparo da FEB, a burocracia militar e o seu sistema oculto de apadrinhamentos – jogava um praça contra outro.

² Música, em tempos de paz, é assunto sério nos meios castrenses, que a subdividem em sacra, popular e militar, e organizam-se tanto para oferecê-la internamente quanto para criar laços com a comunidade externa. Em tempos de guerra a música adquire novas dimensões, ligadas às questões estratégicas.

A pequena frota da Marinha brasileira ocupou-se da chamada “Guerra do Atlântico”. A FAB, Força Aérea Brasileira, criada em 1941, enviou cerca de 450 aviadores à Itália e participou da guerra em duas frentes. Trinta componentes formaram a ELO, Esquadrilha de Ligação e Observação, atrelada diretamente à FEB. Seu distintivo informa que, embora preparados para o ataque, cumpriam missões de apoio e reconhecimento (Figura 3). Parte do Primeiro Grupo de Aviação de Caça da FAB (GAvCa), criado em 1943, integrou-se à Força Aérea Aliada. Os brasileiros, após terem contato com a cozinha norte-americana, perceberam que precisariam ter um estômago de avestruz para suportá-la (LIMA, 1980, p. 40). No emblema do GAvCa vê-se, além dessa ave artilheira, o grito de guerra *Senta a pua!* (Figura 4), que equivale à ordem francesa *À la chasse*.

Figura 3: Emblema da ELO.

Figura 4: Emblema do GAvCa.

Ver: <<<http://www.sentandoapua.com.br>>>.

Segundo Lima (1980), em 1944, alguns oficiais do GAvCa fizeram um treinamento intensivo nos Estados Unidos para familiarizarem-se com o uso dos equipamentos aéreos e dos termos técnicos da USAF (United States Air Force). Em Tarquínea desde outubro, mais de 400 homens (aviadores, mecânicos, cozinheiros, etc.) transferiram-se em dezembro para a cidade de Pisa, junto ao comando aéreo do 350th Fighter Group, que controlava quatro Fighters Squadrons, sendo um brasileiro, de codinome *Jambock*.³

³ *Jambock* identificava “[...] o grupo brasileiro nas mensagens radiofônicas durante os vôos. *Jambock Greenn One* seria o líder da esquadrilha Verde, *Jambock Yeloow Two* o segundo avião da esquadrilha amarela, [... etc.]” (FONSECA, 1983, p. 83). O código também se referia aos pilotos do 1º GAvC, os *Jambocks*.

Ao contrário do Exército, que coloca grandes quantidades de soldados na linha de frente, cabe a um pequeno grupo de oficiais de vôo da Aeronáutica, apoiados por muitos oficiais e praças em terra, realizar as ações de caça. Em geral, os pilotos brasileiros escalados reuniam-se, recebiam suas ordens e partiam em esquadrilhas para realizar seus ataques. Sob o comando do Tenente Coronel Nero Moura,⁴ realizaram 444 missões entre 31 de outubro de 1944 e 02 de maio de 1945,

O difícil convívio social com os norte-americanos, muitas vezes marcado por preconceitos, não se prejudicou de todo. Os aviadores brasileiros podiam ir ao *Tiber Terrace Club*, ao *Club 80*, aos teatros e às atividades culturais da USO em Pisa.⁵ Os praças desfrutavam, próximo ao quartel, do *Clube Copacabana*. Na outra margem do rio Arno, os oficiais do 350th residiam no *Albergo Nettuno*, perto do clube dos oficiais da FAB, o *Senta a Pua* (FONSECA, 1983, p. 116-117; 221). Fora estes passatempos militares, havia as demais diversões civis (ópera, cinema, bailes, etc.) dessa cidade e das próximas. Os relatos abordam também o consumo excessivo de álcool e as peripécias para as conquistas femininas.

Este capítulo tratará de muitas canções, sendo que algumas são comumente chamadas de “paródias”. Como recurso artístico, ela enfatiza a diferença, enquanto a paráfrase reforça a identidade. Dá-se o nome de *paródia* (brincalhona ou séria) à canção que possui sons idênticos aos de outra, mas cujo texto substituiu o original, avaliando-o muitas vezes, mas nem sempre. Pode também designar a obra que, usufruindo de uma base anterior, caçoa de alguém ou de uma situação. Noel Rosa, por exemplo, utilizou a frase inicial do Hino Nacional

⁴ O Brigadeiro Nero Marques Moura (RS, 1910 - RJ, 1984) foi o Comandante da FAB na Itália. Ver: <<<http://www.sentandoapua.com.br/joomla/content/view/63/?registro=BO-320>>>. Como aviador militar, bombardeara São Paulo em 1932 e resistira à Intentona de 1935. Adquiriu o respeito da tropa, tornando-se Patrono da aviação de caça brasileira. Piloto de confiança de Getúlio Vargas, organizou a FAB junto com o Major Faria Lima, à pedido do ministro Salgado Filho. Abaixo dele havia os cargos de major, capitão, tenente e aspirante; sargento, cabo e praça. Um de seus tenentes, Danilo de Moura, era seu irmão, e protagonizou uma fuga descrita adiante. Outro, o Dr Lútero Sarmanho Vargas, médico desse esquadrão, era filho do Presidente e casado “[...] com a alemã Ingborg Tan Haeff (depois descoberta pelo DIP como espiã) [...]”. Ver: <<<http://www.sentandoapua.com.br/joomla/content/view/63/?registro=BO-71814>>>.

⁵ A corporação não-governamental e não-lucrativa de voluntários USO (United Service Organizations) foi criada por Roosevelt em 1941, e existe até hoje. Ver <<http://en.wikipedia.org/wiki/United_Service_Organizations>>. Ela presta vários serviços aos combatentes norte-americanos, e administra clubes, cantinas e shows.

em pelo menos duas ocasiões.⁶ Na primeira vez apoiou o decassílabo *Elvira, cor de manga amarga e flácida*. Na segunda, com ajustes sutis, sustentou o início das mil letras de “Com que roupa?”: *Agora eu vou mudar minha conduta*, ou *Eu hoje estou pulando feito um sapo*, ou *Seu Português agora deu o fora*, etc. Além de achincalhar a moça e o galego, criticou a complexa matéria brasileira de seu país. Em um trecho da entrevista “Cuidado com as ideologias alienígenas”, Roberto Schwarz, referindo-se à literatura, cinema e música (SCHWARZ 1978a, p. 121), assinalou o caráter combativo da paródia desde que seja feita com essa intenção. E completou: “[...] em países de cultura importada [como o nosso] a paródia é uma forma de crítica quase natural: [ela é] a explicitação da inevitável paródia involuntária [...]” a que estamos sujeitos.

A produção musical dos aviadores nesse tempo de guerra efetiva revela a sensação de “estar fazendo história”, a mundial e a dessa jovem tropa de elite de um país periférico. Era tudo tão novo que foi preciso, em 06 de julho de 1944, ao serem formalmente recepcionados nos Estado Unidos para um treinamento de adaptação ao avião P-47 Thunderbolt, improvisar um “hino” para o GAvCa. Na hora “H”, o que veio à mente foi “A jardineira”,⁷ sucesso do carnaval de 1939 que cantava alegremente uma queda seguida de morte:

[...] Ao final da cerimônia, a tropa americana foi a primeira a retirar-se, marchando e cantando a canção da Força Aérea Americana. Chega a vez da retirada da tropa brasileira. [...] O problema era que a maioria [...] desconhecia a canção da FAB [...]. Major Marcílio [...] ordenou entre dentes: “[...] a canção da ‘Jardineira’... começar!” A tropa [...] cantou com entusiasmo: “*Ó jardineira por que estás tão triste? Mas o que foi que te aconteceu?*” Como os americanos não entendiam o português [...], o que valeu naquele instante foi a vontade e a vibração com os quais a música foi cantada. [...] E mais uma vez o “jeitinho brasileiro” salvou a situação [...].⁸

⁶ Ver <<http://www2.uol.com.br/noelrosa/texto_etc_5_2.htm>>. Ver uma perspectiva diferente em Wisnik (1999a, p.116-117).

⁷ **Faixa 08**, “A jardineira” (1938, *Victor*, 34386, B), motivo popular adaptado por Benedito Lacerda e Humberto Porto, interpretada por Orlando Silva, com acompanhamento da Orquestra Victor Brasileira.

Nessa ocasião optou-se por ocultar uma falha do protocolo preenchendo esse “vazio cívico” não com uma canção marcial brasileira, mas com uma marcha carnavalesca. O anedotário nacional coleciona outros eventos semelhantes, como o da banda militar que, em 1907, tocou o maxixe “Vem cá, mulata” (de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre) para um ministro militar alemão, o Barão von Reichau (TINHORÃO, 1986, p. 81); ou o da entrada dos brasileiros sob os toques de “O teu cabelo não nega” (de Lamartine Babo e Irmãos Valença) no desfile das olimpíadas de 1932 em Los Angeles (NAPOLITANO, 2007a, p. 139).

⁸ Ver <<http://www.jambock.com.br/jambock/v2/docs/hist_casos_jardineira.asp>>. A FAB conta com algumas canções oficiais (“Hino dos aviadores” e “Bandeirantes do ar”), mas o 1º GAvCa teceu sua própria memória.

O Brigadeiro Rui Barbosa Moreira Lima,⁹ à época com 25 anos e Tenente Aviador - Piloto de Caça, apresentou a gênese comunitária de algumas canções desse período de invenção das próprias tradições.¹⁰ Pouco antes do episódio acima alguns oficiais do GAvCa ficaram dois dias em Nova York: “[...] Como não havia nada para fazer, passamos a bolar brincadeiras, [...] cantando velhas canções onde pudéssemos dar ênfase ao coral. Foram lançadas “A cobra mais o lagarto, Pó... pó... pó [...]” e uma dezena delas, todas cantadas hoje [...] em nossas reuniões anuais [...]” (LIMA, 1980, p.43).

Um dos sites dedicados à aviação de caça (www.abra-pc.com.br) lista 28 peças (muitas são adaptações de músicas conhecidas) acolhidas por essa corporação,¹¹ sendo que quatro se referem a essa guerra: três são canções e uma é a *Ópera do Danilo*. Surgidas em um ambiente masculino muito fechado, essas obras apresentam alguns termos indecifráveis para os “de fora”. Suas letras carregam um estranho humor em meio ao desejo de registrar a criatividade e a agressividade como traços distintivos dessa equipe pioneira.

Uma delas é a tradicional canção “Alouette”, adotada sem modificações, a qual entre idas e vindas informa reiteradamente (solo e coro em eco) que o 1º GAvCa esfolará os aviadores inimigos, arrancando desde narizes até umbigos.¹² Outra peça do “Cancioneiro da Caça” é a canção *à capella* “Pó, pó, pó”.¹³ A sua letra original aludia a mais uma disputa entre a cobra e o lagarto, fábula que, em 1944, talvez sugerisse que se o lagarto (os aliados? a ala germanófila brasileira?) enganasse a cobra (a FEB?), ela revidaria. Sua melodia tem apenas cinco compassos que se repetem, e lembra um toque militar de corneta:

⁹ Nascido em 1919, foi cassado em 1964 por opor-se ao golpe militar. Anos mais tarde (1988), readquiriu o direito à patente de Brigadeiro.

¹⁰ Os livros militares do mundo todo se concentram em descrever etapas da ação militar. Obras como as dos Brigadeiros Rui (LIMA, 1980) e Perdigão (FONSECA, 1983), mostrando simultaneamente relatos apaixonados sobre as missões e impressões descontraídas da vida em caserna, são raras. Grande parte das informações deste capítulo veio de sites da internet, mantidos por iniciativas privadas de divulgação da FEB.

¹¹ Na Itália, as canções internacionais mais marcantes para os aviadores teriam sido “Evviva la torre de Pisa”, “Lili Marlene” e “Funiculi, funicula”.

¹² *Alouette, chante l'alouette. Alouette, je te plumerai. Je te plumerai la tête, et le nez, et les yeux, et la bouche, et l'oreille, et les cheveux, et le cou, et le brás, et la main, et le doigt, et l'ongle, et le nombril*. Disponível em: <<<http://www.abra-pc.com.br/>>>, link *Canções*.

¹³ **Faixa 09**, “Pó, pó, pó”. Disponível em: <<<http://www.abra-pc.com.br/>>>, link *Canções*.

(CANTOR SOLO)	(CORO)
A cobra e o lagarto	pó, pó, pó, piriri, piriró
Fizeram uma carne assada	pó, pó, pó, pó, pó
O lagarto comeu tudo	pó, pó, pó, piriri, piriró
Pra cobra não deixou nada	pó, pó, pó, pó, pó
A cobra ficou zangada	pó, pó, pó, piriri, piriró
Resolveu se vingar	pó, pó, pó, pó, pó
Convidou mestre lagarto	pó, pó, pó, piriri, piriró
Pra em casa ir jantar	pó, pó, pó, pó, pó
Dessa vez foi mais esperta	pó, pó, pó, piriri, piriró
Comeu tudo es-con-di-do	pó, pó, pó, pó, pó

As matérias primas sonoras das duas próximas obras do CAVCa foram tomadas de empréstimo de outras. Suas melodias não se configuram como elementos orgânicos da composição musical. Suas novas letras foram feitas em grupo, e serão atribuídas a “Perdigão”, um dos mentores dessas aventuras musicais.¹⁴ As paródias feitas por componentes da FAB para uso da comunidade exerceram nela um papel aglutinador, envolvendo a festa, a memória ou a cerimônia. Não foram idealizadas para serem mercadorias, mesmo se calcadas em *hits*, as sucatas do “mundo exterior” recicladas na Itália. A primeira inspirou-se em uma marchinha de 1941,¹⁵ “A dança do funiculi”,¹⁶ que continha a seguinte letra original:

Passei um carnaval em Veneza
Com muitas saudades daqui
Tentei cantar a *Tirolesa*
A *Jardineira*, mas não consegui.

O povo de lá só cantava
A sua canção popular
E eu vendo que nada arranjava
Entrei no cordão e comecei a cantar, assim:

Iámo, iámo, iámo iámo, iámo
Iámo, iámo, iámo iámo, iá
Funiculi, funiculá, funiculi, funiculá
- Atacaram a tarantela e não quiseram mais parar. (BIS)

Que o carnaval não nasceu no Brasil, todos sabem. Com trajetória semelhante à da

¹⁴ Trata-se do Brigadeiro Luiz Felipe Perdigão Medeiros da Fonseca (1922-1985), então Tenente, autor de “Missão de guerra” (FONSECA, 1983).

¹⁵ *Marchinha* é uma marcha rápida com assuntos leves, a maioria das vezes carnavalescos. Nos discos de 78rpm o gênero musical vinha impresso nos selos das bolachas. Lê-se *Samba* em mais de 11.600 títulos, *Marcha* em mais de 5.000 e *Marchinha* em apenas 28, porque muitas marchinhas foram registradas como sendo marchas. Ver: <<<http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>>>.

¹⁶ **Faixa 10**, “A dança do funiculi” (1941, *Colúmbia*, 55262, A), de Benedito Lacerda e Erivelton Martins, com Francisco Alves.

música popular urbana, tornou-se uma festa brasileira com variantes regionais. Nela, durante os quatro dias que precedem a Quaresma, as diferenças sociais são camufladas, os valores são invertidos ou relativizados e os discursos dissonantes são polifonizados, soltando-se a pressão para manter a panela em ordem. As músicas que seguem esse padrão, como “Mamãe, eu quero” (de Jararaca e Vicente Paiva), são chamadas de *carnavalescas*. A versão carioca dessa folia começara com batidas de Zé-Pereira, cordões, blocos e sociedades; mas os festejos referidos em “A dança do funiculi” já funcionavam com escolas de samba dependentes do Estado e canções oriundas da indústria de discos - a qual realizava concursos musicais (enquanto rolavam nas vitrolas os chamados “samba de meio do ano”, não-carnavalescos) seguidos da pré-promoção dos prováveis sucessos, das gravações entre setembro e novembro, e dos lançamentos até janeiro.

Os versos de “A dança do funiculi” informam que a travessia do Atlântico deixara o *Eu lírico* da marcha com muitas saudades do Brasil. Ele tentou cantar no berço do moderno carnaval pagão os sucessos de 1939, “A jardineira” e “Tirolesa” (de Paulo Barbosa e Oswaldo Santiago), mas os *oriundi* teimavam em cantar suas próprias composições. Ele então não teve dúvidas: entrou no cordão, e aderiu.

A canção de Giuseppe Turco e Luigi Denza foi feita em 1880 quando da inauguração do “bondinho” que vai de Nápoles ao Vesúvio - um “funicular”, movido por cabos de aço. Ela se referia a um convite amoroso: *Puxando com a corda [...] ao céu se vai [...] Pro topo vamos já, funiculi, funicula*.¹⁷ A primorosa paráfrase brasileira incluiu oito compassos completos, letra e música, da tarantela. Animando os foliões de 1941, ainda um tanto indiferentes à guerra, ela apostava no fascismo. Em junho de 1940 *Il Duce* deixara sua pretensa neutralidade e passara a compor com Hitler, o que apontava para uma vitória do Eixo e para o escoar

¹⁷ “[...] Ne’... jammo da la terra a la montagna! no passo nc’ è! \ Se vede Francia, Proceta e la Spagna... Io veco a te! \ Tirato co la fune, ditto ‘nfatto, ‘ncielo se va.. \ Se va comm’ a lu viento a l’intrassatto, gué, saglie sá! \ Jamme, jamme, ‘ncoppa jamme, ia! \ Jamme, Jamme, ‘ncoppa jamme, ia! \ Funiculi, Funicula, Funiculi, Funicula! \ ‘Ncoppa jamme ja! Funiculi, Funicula [...]”. <<http://www.vivapocos.com/2008_10_01_archive.html>>.

natural das águas brasileiras em direção ao reservatório da reação.

No entanto, tudo mudou após Pearl Harbor. Em 1942 Getúlio passou-se para os aliados. Em julho de 1943 Mussolini foi deposto; refugiou-se no norte da Itália, com apoio alemão. Em outubro o novo governo italiano declarou guerra à Alemanha, que a invadiu tentando manter posições estratégicas e restabelecer o comando autoritário. Menos de um ano depois os brasileiros combatiam o nazismo na Itália. Algumas dessas experiências fixaram-se em canções. Rui Lima relatou a confecção de uma paródia transformada primeiramente em hino dos *Jambocks* e depois da aviação de caça brasileira, “Carnaval em Veneza”.¹⁸

[...] Foi justamente próximo a [...] Veneza, que o Lima Mendes [...] destruiu uma posição de Artilharia Anti Aérea alemã. A reação dos tedescos^a foi violenta, só não atingindo a esquadrilha por pura sorte desta. Ao regressarmos a Pisa, paramos no bar do Albergo Nettuno para uma cerveja. Nesse instante os músicos do hotel estavam tocando ‘Funiculi, Funicula’ [...] chamei o Perdigão, Meira, Rocha e Pessoa para tentarmos uma letra parodiando o ‘Carnaval em Veneza’ descrevendo as peripécias vividas naquela missão. Apesar do dia 07 de Fevereiro de 1945 corresponder à quarta-feira de cinzas, [...] o ambiente no 1º Grupo ainda era de Carnaval. Daí por diante não nos foi difícil colocar a letra na música. [...]

Passei o carnaval em Veneza,
Levando umas bombas daqui.
Caprichei bem o meu mergulho,
Foi do barulho, o alvo eu atingi. [CORO: “BIN - GO!!!”]

A turma de lá atirava,
Atirava sem cessar.
E o pobre Jambock voava,
Pulava e gritava sem desanimar, assim:

Flak, Flak,^b esse é de quarenta!^c
Flak, Flak, tem ponto cinqüenta!^d
Um Bug^e aqui, um Bug lá, um Bug aqui, um Bug lá,
- Senta a pua minha gente que ainda temos que estreifar^f (BIS) [...].¹⁹

Ela foi apresentada aos colegas no dia seguinte por militares, provavelmente alcoolizados, cantando em “uníssono”. Perdigão valeu-se da marchinha de carnaval de 1941

¹⁸ **Faixa 11.** Esta versão de “Carnaval em Veneza”, embora pouco reflita o som de 1945, é a única gravação da obra. Consta do DVD *Ópera do Danilo* - Gravação ao vivo de espetáculo realizado em 21 de abril de 2007, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ANKOR produtora e distribuidora, para o Ministério de Aeronáutica, 2007, 106 minutos. Ver nota nº 26. Ver também:

<<<http://www.alide.com.br/joomla/index.php/component/content/article/41-ed28/118>>>.

¹⁹ Letra disponível em: <<<http://www.abra-pc.com.br/>>>, link *Canções*.

(a) Tedesco = alemão. (b) Flak = Flugzeug Abwehr Kanonen, canhão da artilharia antiaérea alemã. (c) 40 = calibre de 40 mm. (d) 0.50 = calibre de meia polegada. (e) Bug = inseto, em inglês. Código usado pelos aliados para indicar aviões não identificados. (f) “Estreifar” = atacar. O mesmo que *strafe*, termo em inglês que significa “metralhar de um caça voando à baixa altitude”.

para aproveitar, com espírito, as coincidências temáticas entre ela (entrudo, Itália) e a aventura de 1945, e, com isso também avaliou-a. “Carnaval em Veneza” relata, com a autoridade de um camarada, uma situação vivida freqüentemente pelo 1º GAvCa.²⁰ Os componentes do Hino da Caça (melodia momesca e vanglória destruidora) conformaram uma crônica singular, cujo feitio retirava de Perdigão a necessidade de nela incluir algum tipo de juízo. Por estarem sobre uma conhecida obra carnavalesca, as brutalidades das vivências descritas amenizaram-se, como em “A Jardineira”.

Resumindo todas as missões de guerra, Perdigão narrou a de nº 207 (Figura 5).²¹

Figura 5: Itinerário da Missão nº 207.

Ver <<<http://www.sentandoapua.com.br/joomla/content/view/197/?pkey=aa207>>>

²⁰ Esta análise e as seguintes se inspiraram no texto “Diário de um detento” (GARCIA, 2007), especialmente às páginas 180-186.

21 “[...] Missão nº 207; Data: 07-fev-45; Decolagem: 09:10; Pouso: 11:45; Tipo da Missão: Bombardeio Picado; Objetivos: Ponte do Entroncamento Ferroviário de PONTE DI PIAVE (G-798813); [...] Altitude do Bombardeio: 3.000’; Esquadrilha nº 1 (Comandante, Ala, Líder do 2º Elemento e Ala do 2º Elemento): Lagares, Meira, Perdigão, Paulo Costa. Esquadrilha nº 2 [...]: Horácio, Lima Mendes, Rui, Torres. Resumo da Missão: Dezesseis impactos diretos na ponte. A ponte foi destruída em cinco lugares. Um veículo motorizado danificado a Sudeste de PADOVA. Três veículos motorizados destruídos, uma carroça danificada e um barco a vapor de 100 pés (30,5 metros) danificado a Leste de VENEZA. Duas posições de artilharia antiaérea pesada foram silenciadas em H-0064, com várias baixas entre as guarnições dos canhões. Uma locomotiva se dirigindo para o Sudeste em PIOMBINO sem vagões. Um grande petroleiro com a proa virada para o Sudeste em G-7551 [...]” Ver: << <http://www.sentandoapua.com.br/joomla/content/view/197/?pkey=aa207>>>.

O assunto foi um ataque aéreo, uma luta a longa distância: no alto os bombardeiros, no chão o alvo. Tem-se aqui uma canção que descreve uma cena não individual, obrigando o *Eu lírico* a se deslocar entre os tipos retratados, que foram: o piloto, Lima Mendes; um narrador; a “turma de lá”, os alemães; e a “minha gente”, o comandante Horácio e os demais *Jambocks*, Rui e Torres. Na primeira estrofe da nova marcha, Perdigão, tomando a voz de Lima Mendes, contou que passara o carnaval despejando bombas norte-americanas sobre os *tedescos* em terras italianas, cumprindo o seu dever de brasileiro. Nesse ponto o coro grita *Bingo!* (talvez ocorresse sempre que acertassem na mosca). A segunda quadra relatou o contra-ataque da “turma de lá”. Perdigão, tomando a voz do narrador, contou que o *Jambock* líder informava: “quatro *bugs* em vôo e fogo grosso em terra”. Então uma terceira voz deu a ordem: “mergulhar e disparar sem dó”. Missão cumprida, com orgulho.

Perdigão realizou sua crítica às canções-base formatando sua obra como uma paródia. Na tarantela original tudo subia: *‘Ncoppa jamme ja! Funiculi, Funicula*. A marchinha parafrásica dizia: *Atacaram a tarantela e não quiseram mais parar*. A ruptura, no entender de Perdigão, se expressaria na ordem final: *Senta a pua minha gente, que ainda temos que estreifar*. Pois no alto estavam os *Jambocks*, que de lá se precipitaram para silenciar definitivamente aquela artilharia antiaérea e fazer a sua parte pelo bem da humanidade! ...

... Era isso o que pensava Perdigão e a maioria dos que lá estavam: que naquele carnaval combateram a tentativa alemã de restaurar o fascismo na Itália. Imediatamente a tarefa foi essa, mas, em última instância, estava em jogo a supremacia mundial. Perdigão e os seus não se deram conta das implicações da antonomásia em inglês atribuída à equipe brasileira. Explicavam que *Jambock* se referiria a um tipo de “[...] chicote utilizado pelos brancos contra os escravos africanos, indonésios e malaios [...]” (LIMA, 1980, p. 41-42), e que ali fora aplicado exemplarmente no lombo de racistas. Mas aos brasileiros não foram atreladas simbolicamente as qualidades de um herói, de uma força da natureza ou de um

canhão, e sim as da chibata dos capitães do mato. Ao GAvCa não cabia nem mesmo o papel de fatores internacionais; eles se apresentaram como o próprio cipó de aroeira.

Havia uma triste estatística na tropa, a de perder três companheiros, em média, por mês. Dias antes dessa missão, a 04 de fevereiro de 1945, acreditavam ter perdido o Capitão Joel Miranda e o tenente Danilo Moura.²² O regimento não sabia que ambos foram acolhidos

[...] em lugares diferentes [...]. Danilo caiu de nádegas no chão e cortou a língua [...]. Quando ele caiu os partisanos ²³ o acolheram e perguntaram se ele era inglês ou americano; [...] ele disse que era americano, e os italianos deram toda acolhida para ele. [...] Assim que ele foi socorrido chamaram um professor de geografia e ele perguntou [...] onde exatamente ele estava. [...] Ele] foi muito esperto, [...] falando ‘macarronicamente’ o italiano. Assim ele partiu, e ao invés de ir [...] pelos campos saiu pelas estradas principais, pedindo cigarro para alemão, [...] jogando com a sorte. Nas casas que encontrava perguntavam se ele tinha carteira de identidade. Ele falava que era [...] vítima de um bombardeamento [...]. E assim ele foi andando ... em 24 dias chegou na cidade de Sassuolo, já dentro dos Apeninos. [...] Danilo fez quatro tentativas para atravessar o Rio Pó, mas não conseguiu [...]. Observando os outros na fila, Danilo viu que o pessoal falava para os guardas: ‘Heil Hitler’, e os guardas respondiam. [...] Nesse dia encontrou um italiano cortando lenha. Não era bem um partiano, mas era simpático e tinha uns acertos [...] com os guardas alemães: trocava mortadela, queijo e cigarro por passes, e dava esses passes a quem não tinha identidade. [...] O sujeito o escondeu num monte de feno durante uns dois ou três dias até ele arrumar um passe [...]. Quando Danilo finalmente atravessou pediu emprestada a bicicleta de um italiano [...]. Seis dias depois] ele chegou em Pisa [...].²⁴

Danilo voltou cerca de um mês após sua partida. Em março também chegou a Pisa a “Real Ópera de Roma”, que se apresentava no Teatro Municipal (transformado pela USAF em *Thunderbolt Theatre*). O Brigadeiro Lima relata que a ópera do 1º GAvCa, em seis atos, contando *A fuga heróica do Tenente Danilo Moura* foi feita comunitariamente,

[...] como forma de passar o tempo e brincar com ele [...]. É uma variação de músicas contando a história dele em cinco atos. [...] Quando] ele chegou em Pisa foi uma festa, o Comandante Nero ficou muito feliz [...]: era comum quando um piloto regressava os comandantes abrirem garrafas de uísque e o pessoal beber muito [...]. Então resolvemos fazer nossa própria ópera: o cara que tinha capacidade para fazer isso era o Perdigão [...] um camarada [...] brilhante para escrever [...].²⁵

Esta é a íntegra do “libreto” (figuras 6 e 7) da *Ópera do Danilo*:

²² Danilo Marques Moura (RS, 1916 - RJ, 1990), irmão do Comandante Nero Moura. Ver outros relatos sobre a fuga e a *Ópera do Danilo* em Lima (1980, p. 91-105, 286, 330-331) e Fonseca (1983, p. 213-217).

²³ *Partigiani*, “[...] Mistura de patriotas e bandoleiros, faziam tráfego de informações, armas e refugiados [...]; aviadores valiam mais caro [...]” (FONSECA, 1983, p. 217).

²⁴ Parte do depoimento do Brigadeiro Rui Moreira Lima, disponível no site do filme “Senta a Pua” (baseado em livro homônimo do Brigadeiro), de Eric de Castro, <<<http://www.sentapua.com.br/dvd.htm>>>.

²⁵ Idem nota anterior.

[...] **PRIMEIRO ATO:** [...] **Música: TEREZINHA DE JESUS**

GARÇONETE: Volete ancora pitanza? Café ancora volete?

CORO: Gratia tanta, oh garçonete, já enchi bem questa panza.

CAPITÃO: Minha gente vamo'embora.

CORO: Num minuto andiamo via.

CAPITÃO: Já está na nossa hora, nos espera o Zé Maria.

Música: LA DONNA È MOBILE (RIGOLETTO)

ZÉ MARIA: Sou o Zé Maria, bom motorista, farei pra pista, viagem macia.

CORO: Oh! Zé Maria, que maldição, quanta agonia, e trambolhão.

ZÉ MARIA: Não estou sorrindo, para ninguém, quem vai se abrindo,

CORO: É porta de trem (BIS).

Música: BARQUEIROS DO VOLGA

CORO: Enfim chegamos.

ZÉ MARIA: Enfim chegais.

CORO: Vamos, vamos, para não nos machucarmos mais...

Chega, chega, isto é demais.

CAPITÃO E CORO (falando): Olha a bolsa da fuga. Checa a carta. Apanha o magazine. Quem leva a K-25?

Música: O GUARANI

CAPITÃO: Está tudo combinado, nosso *briefing* terminado.

Já sabem pra onde vamos, como é que mergulhamos.

CORO: Agora 'senta a pua', capricha a decolagem.

ZÉ MARIA: Desejo para todos, para todos, ótima viagem.

Figura 6: Capa original da Ópera do Danilo, de 1945. Figura 7: capa do DVD da Ópera do Danilo, de 2007. Letras de Perdigão. Músicas adaptadas por Rocha e Rui. Colaboração de Pessoa, Cauby, Meira e Coelho. Ver <<<http://www.sentandoapua.com.br>>>.

SEGUNDO ATO: [...]. **Música: CARNAVAL EM VENEZA**

UMA VOZ: Lá vai o Jambock voando, pulando e gritando, sem desanimar, assim:

CORO: Flak, Flak este é de quarenta! Flak, Flak, tem ponto cinquenta!

Um avião foi acertado! Um avião foi acertado!

DANILO: É o Danilo, minha gente, e eu já vou me despejar! (BIS)

Música: BELLA FIGLIA DELL'AMORE (RIGOLETTO)

CORO: Siete inglese ou americane? (BIS)

DANILO: Americane, americane. (BIS)

Música: TOREADOR - CARMEM

CORO: Aviatore que fa bombardeamento, matando gente, trazendo luto!

Adesso si há paracaduto! Mal'italiani, ...

Música: RAPSÓDIA HÚNGARA Nº 2

CORO: ...cé bom sentimento, e noi vogliamo salva-lo questo momento! (BIS)

Música: SYNPHONY (FOXTROT)

DANILO: Per piachere, voglio una vestimenta, qui io possa usare senza temere.
Per piachere, dove sono io, e adove andare, voglio sapêre.

Música: BARBEIRO DE SEVIGLIA

CORO: Piano, piano, piano, piano, presto andiamo via de quá (BIS)

Prenda questa vestimenta, vista e veja se lhe assenta (BIS)

Piano, piano, piano, piano, tropo bela vestimenta (BIS)

Il signore Pascoalino, lhe dirá um bom camino (BIS)

Piano, piano, piano, piano, Pascoalino veni qui (BIS)

PASCOALINO (falando): Cosa?

Música: QUESTA O QUELLA (RIGOLETTO)

PASCOALINO: Al primo conte adove andare mio signore, pra il monte ou para il fiume? Que direzione volete andare? Presto, presto io non pó aspectare.

CORO: Presto, presto lui non pó aspectare, para il monte para il fiume,
para il norte ou para leste?

PASCOALINO: Que direzione ancora volete?

DANILO: Io andare é para nordoleste.

CORO: Lui andare é para nordoleste!

TERCEIRO ATO: [...] Música: TIP TIP TIP

DANILO: Cigarreta, Teniente?

ALEMÃO: Non c'e e non te dou niente.

Fare una acion piu fina: ajude quela bambina.

DANILO: (ao alemão) Ma ela non quere. (BIS); (à bambina) Lo é que non pó.

(ao alemão) Ma ela non quere. (BIS); (à bambina) Lo é que non pó.

Música: CHI RI BI RI BI

ALEMÃO: Ajude a bambina!

DANILO: Ela non quere.

ALEMÃO: A poverina.

DANILO: Ela non quere.

ALEMÃO: Grande vagabundo! Sai de qui!

Ragazzo imundo! Mal'italiani son sempre cosi.

Música: MADAMA BUTTERFLY

DANILO NA 1ª CASA: Estarei grato, per um bicherino, de aqua ou vino!

Sono sfolato, per la guerra, nel bombardeamento, de una l'altra terra.

1ª ITALIANO: Mio poverino, prende questo vino.

DANILO: Voleva ancora, dormire qui! Caritá! A carta perdí, de mia identitá.

Música: SANTA LUCIA

ITALIANO: Ma senza cartera, cosa puó fare. Só bona sera, andare, andare.

DANILO: Per piachere, Senhor vedere.

ITALIANO: Senza portare, una cartera, só bona sera.

Música: MADAMA BUTTERFLY

DANILO NA 2ª CASA: Estarei grato, per um bicherino, de aqua ou vino!

Sono sfolato, per la guerra, nel bombardeamento, de una l'altra terra.
1ª ITALIANO: Mio poverino, prende questo vino.
DANILO: Voleva ancora, dormire qui! Carità! A carta perdí, de mia identitá.

Música: DANÚBIO AZUL

DONO DA CASA: Ma senza cartêra,
DANILO: Si, si signore,
DONO DA CASA: Non é brincadêra,
DANILO: Si, si signore,
DONO DA CASA: Faremos cossi,
DANILO: Si, si signore,
DONO DA CASA: Sairás de qui.
DANILO: Si, si signore.
DONO DA CASA: E si una l'altra, non encontrar, poderás ritornar.
DANILO: Gracie tanta signore, gracie tanta, rivederte, rivederte.
Bona sera signore, bona sera, bona sera tanti auguri e prego.

Música: RIDE PALHAÇO \ RIGOLETTO

DANILO: Procurar outra, posso não encontrar,
Melhor matar o tempo e depois ritornar. \ Ah! Ah! Ah! Ah!
Mio signore, não encontrei lugare.
ITALIANO: Bene faça o favore, de qui se acomodare.
DANILO: Ah! Ah! Ah! Ah!

QUARTO ATO: [...] Música: MARINGÁ

DANILO: Já andei, já andei, andei dias sem parar,
E agora aqui fiquei, sem o Pó poder cruzar.
É demais, é demais, já tomei uma bebedeira,
No momento sou capaz, de fazer qualquer besteira.

Música: NO RANCHO FUNDO

DANILO: Ó meu amigo, sei que tu vais me ajudar,
E é por isso que contigo, adesso voglio parlare.
So'uno aviatore, que se há paracaduto,
Necessito uno favore, adesso, questo minuto.
PARTIZAN [*Partigiano*] (falando): Cosa vogle?

Música: PÓ PÓ PÓ

DANILO: Io voglio cruzar o Pó.
CORO: Pó, pó, pó piriri, piriró.
PARTIZAN: Senza cartêra tu non pó.
DANILO: Pó, pó, pó, pó, pó. Voi siete partisano.
CORO: Será véro? Da véro será?
PARTIZAN: Non é véro paisano.
DANILO: Si, si, si, si, si, com il tedesco vá parlare.
CORO: Ele irá, será que ele irá?
PARTIZAN: Questo io non posso fare.
DANILO: Pó, pó, pó, pó, pó.

Música: CASINHA PEQUENINA

PARTIZAN: Io non se perque te ajudo, mica po imaginare!
Per salvar-te fare tudo, com il tedesco adesso iré parlare.
DANILO: Acho que eu fui feliz, e que o golpe vai dar certo;
Mas, com que agora fiz, da prisão parece que andei bem perto.
Se do Pó eu for além, minha volta é quase certa,
Só falta, para andar muito bem, pedir esta bicicleta.

Música: ROSE MARIE

PARTIZAN: Já te trovei passagem, e adesso voglie questa!
Vá bene te daré l'altra vantagem: portare via com la bicicleta.

CAUBY: Olha lá!!!

DANILO: Signore, gratia tanta! E toca a caminhar!

A minha sorte hoje até me espanta, agora o próprio Pó eu vou passar.

DANILO (falando para o alemão controlador do passo): Heil Hitler!

QUINTO ATO: [...] Música: LILI MARLEEN

PARTIZAN: Cé americano, em questo locale,

Andiamo de lontano, má qui é il finale.

Música: AIDA

PARTIZANS [...]: Soto l'Apenini, siamo arrivato del fiume acá.

DANILO: Quá! quá! quá! quá!

PARTIZANS: Non ché piu tedesqui, é una estansa propia aliata.

Il signor teniente, guarda má que bravo ragazzo.

Viva uno brasiliano aviatore paracaduto!

Música: LILI MARLEEN

DANILO: Até que, per fim, siamo arrivato! Olhem para mim, io sono molto grato.

Só falta adesso, per aquí, ver se consigo, ver se consigo, trovare alguno amigo.

CORO DE PARTIZANS: Trovare alguno amigo.

Música: CAVALLERIA RUSTICANA

CORO DOS ALIADOS: Bem-vindo, desconhecido! Vens do outro lado.

Aviador foragido, nosso aliado. Amigo é um prazer, ter-te novamente!

Que alegria por te ver aqui presente.

Música: TRAVIATA

OFICIAL DE INTELIGÊNCIA: Perdão! Com licença durante um bocado.

Desculpem se tenho que os interromper.

Sinto tornar-me tão pouco delicado, mas há um serviço para se fazer.

Eu sou o oficial de nossa inteligência, e vim até aqui para encontrá-lo.

Desejo informes de certa urgência, e então vou passar a interrogá-lo. Seu nome?

DANILO: É Danilo de Moura.

OFICIAL DE INTELIGÊNCIA: Seu posto?

DANILO: É segundo tenente.

OFICIAL DE INTELIGÊNCIA: B.O.?

DANILO: É três quarenta e cinco.

OFICIAL DE INTELIGÊNCIA: E agora me conte toda a sua história.

DANILO: Desculpe, não conto e nem posso contar!

OFICIAL DE INTELIGÊNCIA: Por quê? Meu amigo, perdeste a memória?

DANILO: Não é isso, o Miranda disse para eu não falar.

[FIM]²⁶

Existe uma elucidação psicológica para tanta criatividade, que passa longe das insinuações de que os brasileiros foram para a Itália à passeio. Expressar-se com humor revelaria uma visão de mundo:²⁷ “[...] No grupo existiam os ‘tristes-vidas’ e os companheiros

²⁶ **Faixa 51.** Áudio do DVD *Ópera do Danilo* (ver a nota nº 18), de 2007. Embora pouco tenha a ver com o som original, esse DVD é o único registro completo da obra.

Não existe uma “partitura original”. Aquilo que foi musicalmente combinado em 1945 era, ano após ano, oralmente repassado para as festas do Comando de Caça. Em 2006-2007 houve a primeira fixação em partitura, feita pelos maestros Sgt Marcos Sérgio Cordeiro Pereira e 1º Ten Áureo dos Santos Marcondes. A obra recebeu um arranjo que lhe acrescentou introdução, intermezzos e *gran finale*, bem como algumas cenas, como um “Prólogo” no qual se canta o Hino Nacional. Para bis, “Carnaval em Veneza”. O espetáculo, à maneira de um musical semi-civil e semi-profissional, foi dirigido por Henrique Barone, e contou com atores, coral, solistas e orquestra. Letra disponível em: <<<http://www.abra-pc.com.br/>>>, link *Canções*.

²⁷ Idem nota 24.

que [...] aproveitavam as situações de tristeza para transformar aquilo [...] numa canção para poder viver. O Perdigão dizia [...] que cada dia que passava era um dia [... ganho]”. Essa foi a forma de *carpe diem* possível naquelas circunstâncias: afogar as lembranças das ofensivas no álcool, e transformar (pela fantasia) os temores dos ataques em versos de bravura. “Carnaval em Veneza”, feita quando se dava Danilo como perdido, demudou a tristeza em alegria. Pairava sobre todos a mesma possibilidade funesta; mas assim que o colega voltou inverteu-se a situação. A ópera que se seguiu seria uma continuação positiva daquela canção.

Essa explicação é boa, mas não é suficiente. Uma análise comparativa entre *Ópera do Danilo* e “Carnaval em Veneza” pode revelar outras particularidades, a começar pela forma. As canções, eruditas ou populares, firmam a fala do *Eu* lírico que relata um acontecimento passado, expressa um sentimento ou uma situação atual, ou imagina o futuro desejado. Os assuntos são na maioria das vezes amorosos, podendo ser religiosos, patrióticos, etc. A voz solista pode estar desacompanhada (*a capella*), seguida de um ou mais instrumentos e/ou de coro. A interpretação da canção ocorre em todo o tipo de ambiente para as platéias mais diversificadas. Sua base sonora pode ser transposta para qualquer tonalidade, adaptando-se ao intérprete e visando à melhor compreensão do texto pelos ouvidos patrícios.

As óperas, por sua vez, ainda que possam ser apresentadas em versão concerto, são espetáculos musicais arquitetados teatralmente. Apesar de terem se disseminado por toda a Europa, Florença, Veneza e Mantua - a partir de *Orfeu* (1607), de Monteverdi - foram o berço do canto lírico moderno; em seguida, a ópera tornou-se, por mais de três séculos, quase que um sinônimo de Itália. No palco, auxiliados pelos técnicos (cenografistas, figurinistas, etc.), os artistas (cantores, coro, balé, orquestra, regente) interpretam cenas desenvolvidas em “tempo real” mesmo que haja um narrador para introduzi-las ou ligá-las. Os cantores se expressam mediante *recitativos*, falas entoadas que podem ser “secas” ou acompanhadas de música, e *árias*, cantos solos que, na maioria das vezes, se dão fora do tempo e do espaço da

ação, revelando os pensamentos das personagens. Diferentemente das canções, porém, as árias não podem ter suas tonalidades alteradas porque se ligam aos arquétipos das figuras dramáticas - geralmente os heróis são tenores, as heroínas são sopranos, etc. A interação cantada de seus papéis se dá através de duetos ou trios. Embora desejável, o entendimento do conteúdo nem sempre é possível em virtude do idioma original e das dificuldades vocais; isso pouco importa aos apaixonados por ópera, que conhecem a trama de cor e amam o *bel canto*.

Se a *ópera séria* (como *Madama Butterfly*, de Puccini) tratava de matérias edificantes, a *ópera bufa* (*Carmen*, Bizet) se ocupava de temas mais prosaicos, não necessariamente cômicos, burlescamente. A *grande ópera* voltava-se para espetáculos épicos ou históricos (*Cavalleria rusticana*, Mascagni). A princípio (século XVIII), a *ópera cômica* era uma comédia musicada, cujos números parodiavam cantos consagrados. Com o tempo, tornou-se uma espécie de amálgama leve dos gêneros principais, com árias originais que retratavam todos os tipos sociais, podendo conter partes faladas. À *ópera cômica* (*O barbeiro de Sevilha*, Rossini) seguiu-se a *opereta* (*Os contos de Hoffmann*, Offenbach).

No Brasil, apesar de algum esforço da classe artística pela confecção e exibição de óperas em vernáculo durante o século XIX (PEREIRA, M. E., 2007, p. 119), impusera-se o padrão italiano. Carlos Gomes, inclusive, estreou *Il Guarany* em 1870 no Teatro alla Scala, em Milão. A programação musical erudita no Rio de Janeiro (padrão para as demais capitais) do final do Segundo Império até meados do século XX compunha-se essencialmente, em prejuízo da apreciação da música de concerto, de recitais de pianistas, exibições de virtuosos e de audições de óperas, trazidas frequentemente por companhias estrangeiras. Para alguns, ir à ópera era uma obrigação, um rito a ser seguido a fim de evidenciar seu apreço (mesmo que fingido) pelas coisas e idéias da Europa (cf. SCHWARZ, 2000, p. 11-31; 1987b, p. 29-48).

Também para Mário de Andrade a elite brasileira não iria à ópera somente para vivenciar a música em si, mas principalmente para evidenciar sua posição na sociedade (cf.

PEREIRA, M^a E., 2007, p. 82-84; 168-169). No entanto, o tino e o desatino do intelectual e poeta interessado pelo país se manifestaram também nessa estrutura musical: invertendo-lhe a polaridade, ambicionava transformar uma manifestação artística exótica, o capricho dos caprichos, em instrumento de coesão nacional. Levando em conta as circunstâncias, cercado pela presença do *Ensaio sobre a música brasileira* e de *Macunaíma*, elaborou o libreto *Pedro Malazarte* (1928).²⁸ A ópera cômica em um ato apresenta cantos e falas brasileiras em meio a um dos episódios do malandro, que vende um gato, já morto, tido por vidente. Presente em muitos folclores sob diversos nomes, o ibérico “Pedro Malasartes” tipifica o aventureiro que ilude mais por necessidade do que por maldade (CANDIDO, 1970, p. 71). É um herói popular astucioso e atraente, como o “Leonardo” de *Memórias de um sargento de milícias*.

A primeira récita da *Ópera do Danilo* ocorreu a 15 de março de 1945, dia da inauguração do clube *Senta a pua* (FONSECA, 1983, p. 221), talvez acompanhados pelos três instrumentistas do grêmio, tocando piano, violoncelo e violino. As demais se deram desde então anualmente nas festividades nacionais da FAB. Sua estréia não deve ter ocupado mais que quinze minutos, pois somente se cantam alguns compassos de cada peça original.²⁹ As variações das letras nas melodias originais se comportam como mini-paródias, enfeixadas pelo enredo. Perdigão adaptou aos trechos de árias e canções o relato oral de uma das fugas acontecidas nessa guerra, mostrando as relações mantidas por Danilo com seus colegas e com o povo da Itália. As personagens são: o motorista *Zé Maria*, apelido do Cabo Joaquim Moura Dias; outros pilotos, praças e oficiais; diversos civis italianos, entre eles a *Garçonete* do hotel e o professor *Pascoalini*; guerrilheiros; militares alemães e aliados.

A ópera inicia-se com a cena do desjejum dos pilotos sobre a melodia de “Terezinha

²⁸ Villa-Lobos musicara em 1921 o libreto *Malazarte* feito por Graça Aranha (o qual publicara a peça de mesmo nome em 1911), ação repetida por Lorenzo Fernandez em 1941. A versão de Camargo Guarnieri para o texto de Mário de Andrade estreou em 1952.

²⁹ De um total de 26 obras citadas (algumas repetidamente) nesse pot-pourri de sucessos, 11 são do repertório erudito popularizado: sete óperas italianas, uma brasileira e uma francesa; uma peça húngara e outra austríaca. Além delas, três canções norte-americanas, uma italiana, uma alemã, uma francesa, uma russa, e seis brasileiras (“Terezinha de Jesus”, “Maringá”. “Rancho fundo” e “Casinha pequenina”), sendo duas do próprio 1º GAvCa.

de Jesus” (que de uma *queda* fora ao chão); o clima sombrio prenuncia o acidente que virá. “La donna è mobile”, da ópera *Rigoletto*, sustenta a gozação com o motorista ranzinza do *automobile*.³⁰ Com um arremedo da canção russa “Barqueiros do Volga” (relacionada a “sofrimento”) se encerra a agonia dessa pequena mas cotidiana viagem. Em seguida, o trecho de *Il Guarany* traduz a obrigação brasileira de ter de *sentar a pua* todos os dias.

O segundo ato começa parodiando a já paródia “Carnaval em Veneza”; desta vez os brasileiros foram acertados no ar, e Danilo salta de pára-quedas. Seguem-se fragmentos de “Bella figlia dell’amore” (quarteto de *Rigoletto*) e de “Toreador” (*Carmen*) para apoiar o encontro do *aviador* com os italianos, que lhe dizem: *Vocês americanos nos bombardeiam ... mesmo assim queremos ajudar*. Danilo pede roupas e informações sobre sua localização (foxtrot “Symphony”). A ária “Questa o quella” (*Rigoletto*) é usada para que se pergunte a Danilo que direção ele quer tomar. “Nordoleste”, ele responde em seu italiano fajuto.

O terceiro ato narra passos da aventura de Danilo. Cara-de-pau, o piloto puxa conversa com um soldado alemão, que discute com ele (“Tip, tip, tip” e “Chi-ri-bi-ri-bi”) dizendo que os rapazes italianos são sujos e vagabundos. Em seguida, pedindo comida e abrigo aos locais, Danilo conta tristes histórias usando as melodias da ária “Un bel di vedremo” (*Madama Butterfly*) e da barcarola napolitana “Santa Lucia”. Os italianos não podem acolhê-lo em casa sem sua carteira de identidade. Um deles, mais bondoso, oferece-lhe um trato (“Danúbio azul”): “Caso não encontre outro lugar, pode voltar aqui”. Danilo responde: “Sì, sì, signore”. Mas em verdade ele ficará escondido até retornar, dizendo que nada encontrou; ele se ri (*Il Pagliacci*) por trás do bom homem, contente por estar enganando-o.

O quarto ato revela um Danilo cansado de tanto andar, prestes a estragar tudo. Esse devaneio aparece como uma “ária” solo, baseada na canção “Maringá”. Danilo decide revelar

³⁰ Diversos relatos cariocas sobre os carnavais de rua do final do século XIX e do começo do século XX confirmam a presença das músicas do momento, fossem elas valsas, mazurcas ou one-steps. Não faltavam paródias de árias de ópera, como de “La donna è móbile”: “[...] Ó raia o Sol \ Suspende a Lua \ Bravo ao palhaço \ que está na rua [...]” (TINHORÃO, 1986, p. 117).

que é piloto a um *partigiano* (“Rancho fundo”), e diz que, mesmo sem identificação, precisa cruzar o Rio Pó (“Pó, pó, pó”). Danilo retoma sua fantasia (“Casinha pequenina”), reprisando o passado e adiantando o que virá. Depois, o *partigiano* informa que subornou os guardas, encontrou um meio de atravessar o limite inimigo, e que dará a Danilo a sua bicicleta para facilitar a viagem. [Em cena rápida, Cauby grita: *Olha lá!*, apontando para o herói que corta a linha alemã.³¹] Danilo mostra o passe para o controlador e o saúda: “Heil Hitler!”

O último ato mostra a *ida* do grupo para o outro lado do rio (*Aída*). Danilo expressa sua gratidão aos italianos (com a sem-fronteiras “Lili Marleen”) e se encontra com os aliados (*Cavalleria rusticana*). Logo após, um oficial de inteligência tenta obter dele informações sobre o seu extraviado (*La Traviatta*), sem sucesso. *Fine*.

Nessa ópera do GAvCa a palavra foi tratada à moda de canção, para ser saboreada ao correr da batuta, porque Perdigão transcreveu o que estava acostumado a ouvir na Babel da guerra. Viu-se que os aviadores incorporaram os termos técnicos britânicos à sua fala, como em “um *bug* aqui, um *bug* lá”, “temos que *estrefar*”, ou “nosso *briefing* terminado”. Quanto à língua italiana, sua escrita lembra a de Juó Bananeri (Alexandre Marcondes Machado); mas enquanto este imitou, mangando, a fala dos imigrantes em São Paulo, Perdigão reproduziu as aproximações esdrúxulas feitas pelos brasileiros em “portulhano” para serem compreendidos pelos da terra, como *Ela no quiere* em lugar de *Lei non vuole*.

Se as suas músicas também fossem originais,³² essa obra mereceria uma tese mais “musicológica”. A escolha das peças de base levou em conta os mais variados motivos, como conhecimento prévio e gosto, sendo que possuir alguma conexão dinâmica ou textual - mesmo que “forçada”, como algumas apontadas anteriormente - com o roteiro de Danilo

³¹ O futuro Brigadeiro Cauby de Paiva Guimarães, oficial bem humorado da Intendência responsável pela cozinha, se entrosara rapidamente com os pilotos. Boêmio de Niterói, levou a “Canção dos solteiros e dos casados” para a Itália. A *Ópera do Danilo* “[...] foi elaborada [...] sob a influencia do pot-pourri de músicas [...] dessa] canção. Cauby, na ópera, só entrava para dar o breque: ‘Olha lá!’ [...] Na hora certa, geralmente, ele entrava errado. O gostoso era a repetição do trecho, para que ele corrigisse [...] (LIMA, 1980, p. 286).

³² Como se adiantou, não existe partitura da obra de 1945, apenas um arranjo e um registro de 2007 dessa reelaboração. Ver notas 18 e 26.

também foi um critério importante, ainda que por vezes implicasse em ajustar à martelo as novas letras às antigas melodias. Perdigão fez uma ópera em forma de hiper-paródia; agindo dessa maneira, aquilo que, no Brasil, configurara-se inicialmente como um ritual da convivência do favor (ideologia de primeiro grau) com o liberalismo (de segundo grau), distinguindo internamente posições sociais, passava a ser uma ferramenta crítica da situação subordinada na terra-mãe dessa estética instrumentalizada ideologicamente.

“[...] Com Lima Mendes, Torres ou Rui a fuga teria virado epopéia, história de cinema. Com Danilo, gaúcho falador mas simplório, deu em ópera cômica [...]” (FONSECA, 1983, p. 217). Supondo-se que tudo o que o aviador contou fosse verdade, na versão de Perdigão o “simplório” apresentou-se como Malazarte, Macunaíma, o sargento Leonardo ou qualquer outro bom malandro, capaz de dar um jeitinho para salvar sua situação, esperto alquimista da ordem e da desordem (CANDIDO, 1970, p. 78).³³ Ao vir ao chão o tenente deixou de ser o irmão do comandante Nero Moura e o amigo de Getúlio Vargas. Na clandestinidade, ele, miserável, dependia dos pobres. Primeiramente dos italianos, naquele momento em condição próxima à servil, que o ajudaram mesmo correndo perigo de vida, tocados pela compaixão. Depois dos guerrilheiros. Por fim, até mesmo dos soldados alemães, os oprimidos representantes da opressão. Para retornar à condição original perdida Danilo enganou a todos, recorrendo a algumas condutas tortuosas.

Tal qual para muitos no Brasil, “ir à ópera” funcionava na Itália como distintivo de classe, embora por lá a ideologia seja de primeiro grau. Por mais que os espetáculos fossem “populares” nos grandes centros, que possuíam os teatros apropriados para sua exibição, não o eram nos vilarejos de camponeses. Parte da crítica de Perdigão foi fazer uma ópera que colocou trechos das melodias mais conhecidas do repertório erudito nas bocas das pessoas simples; não das prostitutas, dos serviçais e dos pedintes que rondavam as bases, mas do povo

³³ Poder-se-ia ver em cada personagem européia uma similar nacional. Afinal, a *Ópera do Danilo* é uma obra feita por brasileiros. É lícito afirmar que os libretos de Mário de Andrade e de Perdigão têm “parentesco” social.

pobre e solidário. A obra criticava também a própria forma na qual se apresentava e, fazendo isso, a matéria mundial. Nas cenas desta “épica” que narra a aventura de Danilo - um malandro que passa e vence diversas provas, o trapaceiro quase lírico em seus devaneios - é difícil perceber alguma alusão direta às grandes questões da Segunda Guerra, mas vêem-se o tempo todo esbulhados locais sendo iludidos pelo pseudo-esbulhado estrangeiro, aqui tratado como herói. Uns porque “mereciam” (os simpatizantes do eixo), e outros porque ... assim eram as coisas da guerra. Em verdade, os pobres foram responsáveis pelos únicos momentos de humanidade da peça, ao darem do pouco que tinham a um desconhecido.³⁴

Os simples não “enfeitaram” a epopéia. Ao contrário, esta só foi possível por causa dos italianos e suas vicissitudes. Não se pense com isso que os oficiais do GAvCa fossem comunistas infiltrados tentando passar uma mensagem sub-reptícia. Longe disso. Eram jovens que tiravam as fotos mais arriscadas com a sua K-25, fatigavam-se pelo excesso de missões e, perante os norte-americanos, orgulhavam-se disso. Até por conta dos limites impostos pela falsa consciência, cada um se sentia tão “herói” quanto Danilo. Retratar-lo era retratar-se.

O que se observa nessa obra é o fenômeno descrito por Schwarz (1999b, p. 236-238): das configurações postas pela realidade social deriva a forma, neste caso uma ópera cômica, e também paródica, rapsódica e quase histórica. Se as estéticas da canção e da ópera dos *Jambocks* satisfizeram à tradição, elas tiveram de adaptar-se à situação da FAB na Itália. Referindo-se à festa de Momo, “Carnaval em Veneza” não é sequer *carnavalesca*. Ela não canta o hiato temporal de folia no qual as regras podem ser transgredidas, mas o perene e justo corretivo aplicável aos inimigos. Ela é tão “pela ordem” que a comunidade a transformou no Hino da Caça. E apesar da fuga de Danilo se passar durante o carnaval e o início da quaresma, isso não é referido em nenhuma cena. Mesmo assim ela apresenta uma

³⁴ Os relatos dos praças e oficiais sobre a situação dos italianos são contraditórios. Alguns se sentiram tocados ao verem inocentes encurralados tanto por “invasores” quanto por “salvadores”, sofrendo com o desabastecimento, os bombardeamentos e a estagnação econômica, tendo de partir para a mendicância e a delinquência. Outros referiram sentimentos de relativa superioridade, alívio, orgulho por ser brasileiro, etc.

narrativa *carnavalizada* (cf. MATOS, 1982, p. 49-54), entrelaçando discursos verbais e sonoros, aparentemente nivelando as diferenças sociais e valorizando a malandragem, enquanto canta a reintegração do Tenente à ordem.

Bem diferente das vivências do pessoal do GAvCa eram as variadas rotinas dos soldados da FEB. No front reinava a cautela; quando havia alguma oportunidade de distração ela se realizava longe dali.³⁵ Nos acampamentos retirados, depósitos de pessoal e hospitais, locais onde permaneciam pelo menos dois quintos do pessoal efetivo, a música, espontânea ou oficial, era mais freqüente devido às solenidades, às cantinas dos praças, aos albergues de descanso e aos clubes dos oficiais. Além disso, na organização divisionária da FEB havia uma Banda de Música com 65 elementos, acrescida de 30 corneteiros e tambores.³⁶

Figura 8: Representação dos movimentos da FEB.
Ver: <<[](http://www.brasilcult.pro.br/historia/feb)>>.

Figura 9: A Banda da FEB, em uma praça italiana.
Foto cedida pelo Arquivo do Exército.

³⁵ Os dados levantados revelam apenas algumas das obras usufruídas durante o conflito. É impossível dizer exatamente o que os brasileiros ouviram, tanto nas cerimônias quanto em seus momentos de lazer espontâneo ou promovido pelo Serviço Especial. Ainda mais levando em conta as condições de estada dos diferentes grupos.

³⁶ O envio de uma banda à Itália configura-se mais um “mistério” da história da FEB, sempre explicado à pretexto da adoção do modelo de exército norte-americano. Refletindo a organização tripartite da FEB (outro “mistério”), a Banda agregou músicos de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Sua ingenuidade inicial fez com que ela atraísse o fogo inimigo, não apenas pela sonoridade, mas pelo brilho de seus metais.

O conjunto, sediado primeiramente em Pistóia junto ao Quartel General Recuado, acompanhou os deslocamentos de sua base (Figuras 8 e 9), a qual se mantinha a uma distância “segura” das zonas de combates, mas próximo o suficiente ao Quartel General Avançado, em Porreta Terme. Ligada ao Serviço Especial,³⁷ a Banda foi confiada ao maestro do 1º RI, o então Tenente Franklin.³⁸ A Banda foi dissolvida em outubro de 1945, os músicos cariocas reintegraram-se ao conjunto musical do Regimento Sampaio e os demais retornaram às suas unidades de origem.

Pelo prontuário do Ten. “Frank”, que se encontra no Arquivo Histórico do Exército, pode-se seguir algumas missões musicais. Ele saiu do Rio de Janeiro a 22 de setembro de 1944 e chegou a Nápoles a seis de outubro. De lá foi para Livorno e a Pisa, onde a Banda participou de uma missa e, no dia 20, de uma formatura (solenidade militar) para o General Mark Clark. A sete de novembro os músicos tocaram para o Gen. Alexander em Porreta Terme. A partir do dia 11 ficaram em Pistóia. A 12 de janeiro o Tenente regeu um programa em Florença, no Teatro do V Exército. Em março mudou-se para Pavana. Dia 21 a Banda tomou parte da formatura para o Gen. Lucian K. Truscott e dia sete de abril para o Gen. Willis Crittenberger. Dia 24 o maestro foi para Vignola e dia 30 para Parma. Com o fim da guerra, celebrou-se dia 11 de maio em Alessandria missa solene na catedral. Dia 18, os músicos apresentaram-se para o Comandante da FEB, Gen. João Batista Mascarenhas de Moraes, e dia 30 para o Gen. Crittenberger. O maestro estacionou em Francolise com os demais instrumentistas.³⁹ Saiu de Nápoles a 28 de agosto e aportou dia três em Lisboa, onde a Banda

³⁷ Sobre a configuração do Serviço Especial, que se ocupava da recreação, das hospedagens e das atividades “extras” que surgiram, ver: << <http://segundaguerra.org/feb-o-servico-especial> >>. Existem alguns programas e relatórios mensais compreendendo o período de 06/07/1944 (no navio) a maio de 1945 (em diversas cidades) nos quais constam atrações como ginástica, declamação, ilusionismo, humorismo, cinema, shows e bailes. Os “mestres praças” eram apresentados pelo Sgto Adio Novak, acrobata do Cassino da Urca (MAB, 2005).

³⁸ Franklin de Carvalho Junior (1903-1980) ingressou como instrumentista no Regimento Sampaio em 1926. Foi Mestre de Música da FEB e maestro da banda do 1º RI até 1954. Regeu a banda da CSN por mais vinte anos. Foi declarado, apesar de alguns protestos, Patrono dos Músicos do Exército. Ver: <<<http://www.cmvr.br>>>.

³⁹ Entre maio e setembro, os veteranos aguardaram a volta ao país em Francolise, vilarejo relativamente próximo a Nápoles. O 1º Escalão chegou ao Brasil a 18 de julho, e o 5º Escalão a três de outubro de 1945.

participou de uma formatura para as autoridades locais. No dia seguinte o Mestre Músico embarcou para o Rio de Janeiro, atracando dia 17 de setembro de 1945.

Quanto ao repertório, além da inescapável “God Bless América”,⁴⁰ a Banda de Música executava hinos, dobrados e marchas militares habituais; trechos de obras de música erudita, como de “O Guarani” (de Carlos Gomes); e arranjos de música popular, como de “Canta Brasil” (de Alcir Pires Vermelho e David Nasser), “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), e “Cidade Maravilhosa” (André Filho), entre outras. Consta que este conjunto teria realizado mais de uma centena de programas; isso só pode ser considerado verdade caso se incluam as atuações de duas subunidades informais: o Coral Sacro,⁴¹ formado por elementos do 11º RI, e a Banda de Jazz da FEB (ou Jazz Band, ou Banda do Serviço Especial),⁴² de intensa atividade.

A Banda de Jazz (trombones, saxofones, pistons, banjo, bateria, pandeiro, sousafone e violoncelo) era dirigida por Milton Vieira Galvão (Figura 10). Além das apresentações “normais”, das transmissões de rádio e das gravações para a *BBC*, o grupo subia em um

⁴⁰ Ver programas reproduzidos em MAB (2005), sem indicação de página.

Ver a **Faixa 12**, “Deus salve a América” (1945, *Odeon*, 12594, A), composição de 1938 feita por Irving Berlin (versão de João de Barro), com Francisco Alves acompanhado por Abel, Orquestra Odeon e grande coro.

Essa canção era frequentemente ouvida em inglês nas transmissões de rádio captadas nos acampamentos da Itália e em português quando das apresentações dos conjuntos musicais da FEB: “[...] Deus salve a América \ Terra de Amor \ Verdes mares, florestas \ Lindos campos abertos em flor \ Berço amigo da bonança \ da esperança o altar \ Deus salve a América \ meu céu, meu lar [...]”.

Não sem resistência (as visões dos brasileiros sobre os norte-americanos eram muito diversas, indo da admiração à hostilidade), os veteranos tiveram de cantar essa canção, como anotou Boris Schnaiderman no dia 18 de agosto de 1944: “[...] Soube-se que o General Clark iria passar em revista os brasileiros. Em consequência, [...] passou a haver diariamente ensaio geral [...]. Recebemos uns papeizinhos [...] com o texto de “Deus salve a América” em português. [...] O maestro] ergueu a batuta, mas nenhuma voz se ergueu. [...] Nós, isto é, alguns oficiais, uns escassos estudantes da Bateria-Comando e pouquíssimos soldados das baterias de tiro, ficamos esgoelando-nos, procurando cobrir o silêncio geral da tropa. ‘Isso! Canta, escravo!’ - gritou alguém atrás de mim, deixando-me com as orelhas em fogo [...]” (SCHNAIDERMAN, 1995, p. 79-90).

Entre as muitas paródias dessa canção, uma diz: “[...] God bless free enterprise, system divine \ Stand beside her and guide her \ Just as long as the profits are mine \ Good old Wall Street, may she flourish \ Corporations, may they grow \ God bless free enterprise, the *status quo* [...]” (FLEISCHMAN, [1964?], p. 18).

⁴¹ O madrigal formou-se com instrumentistas que também integravam o coral do Carmo de São João del Rei - aliás, o combatentes do regimento mineiro mantiveram na Itália, sempre que possível, a reza do terço às 18 horas e a presença na celebração dominical. Em tempos de missa cantada em latim, o Coral Sacro colaborava com a Capelania Católica, interpretando, entre outras, obras de Lorenzo Perosi, compositor do Vaticano.

⁴² As informações sobre as atividades dos músicos foram obtidas principalmente em duas entrevistas realizadas em julho de 2007 com o veterano Sargento Francisco de Assis Carvalho (Sr. Juju), flautista que também tocava violoncelo e contrabaixo e que por isso participou da Banda de Jazz. Os dados foram cruzados com outros documentos - livros, fotos, programas de shows encontrados no Arquivo Histórico do Exército (RJ) e no catálogo feito por MAB (2005) - e complementados com uma breve biografia do Sr. Juju enviada pelo Sgto Rogério Gonçalves, do Acervo Histórico do 11º RI, o Regimento Tiradentes, em São João del Rei - MG.

caminhão e ia até próximo ao front, onde descia as laterais do veículo transformando-o em um palco-móvel. Seus shows mesclavam música cívica com a popular nacional e internacional. Constavam do seu repertório, entre muitas outras, obras como “Aquarela do Brasil” (de Ary Barroso), “Cidade maravilhosa” (André Filho), “Tico-tico no fubá” (Zequinha de Abreu), “Mamãe, eu quero” (Jararaca e Vicente Paiva) “O teu cabelo não nega” (Lamartine Babo e Irmãos Valença), “Rancho fundo” (Ary Barroso e Lamartine Babo), “Atire a primeira pedra” (Ataulfo alves e Mário Lago), “Adeus Mangueira” (Herivelto Martins e Grande Otelo), “A falsa baiana” (Geraldo Pereira), “Praça onze” (Herivelto Martins e Grande Otelo), “Ala-la-ô” (Haroldo Lobo e Nássara) e “Brasil pandeiro” (Assis Valente). Às vezes eram acompanhados de um grupo vocal masculino à maneira dos grupos norte-americanos, que também interpretavam as canções compostas pelos veteranos.⁴³

Figura 10: *A Banda de Jazz da FEB, na cidade de Alessandria (Itália), em 13 de maio de 1945. Ao fundo, as bandeiras dos Aliados com o pavilhão nacional ao centro. Foto cedida pelo Arquivo do Exército.*

Entre as músicas estrangeiras não faltavam “Funiculi” (Giuseppe Turco e Luigi

⁴³ Essas são algumas das peças citadas nos programas do Serviço Especial (MAB, 2005), ouvidas nas gravações da BBC (ver as notas nº 46, 50 e 51) e recordadas pelo Sr Juju.

Denza), “Besame mucho” (Consuelo Velásquez), “Lili Marleen” (Hans Leip e Norbert Schultze), “La strada del bosco” (Bixio, Ermenegildo e Salerno), “Firenze sogna” (Cesare Cesarini), “Stardust” (Hoagy Carmichael e Mitchell Parish), “Torna a Surriento” (Ernesto De Curtis e Giambattista de Curtis), “Mamma” (Cesare Andrea Bixio / Bruno Cherubini), “Caravan” (Duke Ellington, J. Tzzol e I. Mills) e “Deus salve a América” (Irvin Berlin).

O Serviço Especial levou consigo alguns discos de cera gravados no Brasil até meados de 1944, que inseria em seus programas transmitidos por alto-falantes e/ou por rádio pelo Serviço de Transmissões.⁴⁴ Durante as idas à Itália ouviu-se nos programas veiculados nos navios (MAB, 2005), entre outras gravações, “E o 56 não veio” (de Haroldo Lobo e Wilson Batista), “Ai! Que saudades da Amélia” (Ataulfo Alves e Mário Lago), “A valsa dos namorados” (Silvino Neto), “Não posso viver sem ela” (Bide e Cartola), “Canta Brasil” (de Alcir Pires Vermelho e David Nasser), “O que é que a baiana tem?” (Dorival Caymmi), “Você já foi à Bahia?” (Dorival Caymmi), “Exaltação à Bahia” (Chianca de Garcia e Vicente Paiva), “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi), e as marchas “Capitão Caçulo” (Teófilo de Magalhães e Alberto Martins) e “Avante camaradas” (Antonio Manoel do Espírito Santo).⁴⁵

O Correspondente brasileiro Francis Hallawell,⁴⁶ além de enviar crônicas diárias para

⁴⁴ Essa unidade era um misto de central telefônica e estação de rádio. Sobre a sua configuração, ver: <<<http://segundaguerra.org/feb-o-servico-de-transmissoes>>>, <<<http://segundaguerra.org/feb-as-comunicacoes>>>. Não há nenhuma referência à “Canção do expedicionário” em seus programas, o que confirma a tese de sua função primordial no fortalecimento do front interno.

⁴⁵ Esta última peça foi composta originalmente para a Coluna Prestes e depois apropriada pelas forças governamentais. Ver: <<http://www.vermelho.org.br/diario/2006/0313/0313_avante_camaradas.asp>>. Disponível no site do IMS (<<<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>>>).

⁴⁶ Único correspondente de rádio no front brasileiro, o *Chico da BBC* produziu alguns discos originais em acetato na Itália, grandes (16 polegadas), e posteriormente os reproduziu. Depois de prensados, cada conjunto de dois discos tem seus lados alternados (A/C, B/D), cada lado com perto de 15 minutos. Os toca-discos das rádios tinham duas pick-ups; assim que uma terminava de tocar o lado A, o disc jockey soltava o lado B que já estava em outra, e assim sucessivamente.

Na Casa da FEB do Rio de Janeiro encontram-se as seguintes reproduções: “História do 6º RI”; “Um hospital na Itália”; “Sambas nascidos na Campanha da Itália”; Programa “Só pena que voa”; Programa “Hora - Rancho” e “Hora - Mala Postal”; “O Regimento Sampaio [1º RI] e a artilharia divisionária”; “O 11º RI”; “Conjunto da Cobra Fumando”; “O mestre pracinha”; “Caro expedicionário”; “Com as forças brasileiras na Itália” e “Missa na Catedral de Pisa”. A coleção *Assim era o rádio*, um convênio da Collector’s com Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (<<<http://www.collectors.com.br/download/AcervoRadiofonico.rtf>>>), comercializa cópias dos acetatos “Com a FEB na Itália” (AER 109 a AER 112). Existem fitas K7 no MIS e no Arquivo Nacional (Fundo Agência Nacional, Documentos Sonoros, nº 139 a 141) que reproduzem alguns desses programas.

a *BBC* de Londres, colaborou com o Serviço Especial da FEB e com o DIP (depois DNI, depois Agência Nacional) em vários trabalhos.⁴⁷ Os seus scripts para o noticiário “Nossa terra” - o qual mesclava músicas brasileiras às falas de autoridades sobre o andamento das lutas, sobre novidades do Brasil e dos países envolvidos na guerra - mostram que o programa sempre começava e terminava com a *theme song* “Minha terra” (de Valdemar Hentique).⁴⁸ Hallawell incluía uma ou duas canções por dia, como “Atire a primeira pedra” (Ataulfo Alves e Mário Lago), “Morena boca de ouro” (Ary Barroso), “Tico-tico no fubá” (Zequinha de Abreu), “Cidade maravilhosa” (André Filho), “Baiana bonita” (Benedito Lacerda e Gastão Viana), “Dever de um brasileiro” (Henricão e Rubens Campos), “Estrela d’Alva” (Herivelto Martins e Castro Barbosa), “Cai, cai” (Roberto Martins), “Aperto de mão” (Augusto Mesquita, Horondino Silva, Jaime Florence), “Chamego” (Luiz Gonzaga e Miguel Lima), “É doce morrer no mar” (Dorival Caymmi e Jorge Amado), “Os produtos da minha terra” (Custódio Mesquita), “Nossa comédia” (Custódio Mesquita e Evaldo Rui), “Falsa baiana” (Geraldo Pereira), “Três lágrimas” (Ary Barroso), “Mãos que falam” (Mário Rossi e Vicente Celestino), “Casa de sopapo” (Custódio Mesquita e Luiz Peixoto), “Ruas do Japão” (Haroldo Lobo e Cristóvão de Alencar), “Salão azul” (Henrique Batista e Marília Batista), “Beija-me” (Paulo Coelho e Roberto Martins) e “Casinha da Marambaia” (ou “Só vendo que beleza”, de Henricão e Rubens Campos). Entre as peças interpretadas por grupos vocais masculinos (cuja importância para esta tese se explicitará no Capítulo III) têm-se “Gamboa” (Orestes Xavier), “Me ensina a sambar” (Antonio Almeida), “Rendeira” (Carlos Barroso), “Helena, Helena” (Antonio Almeida e Constantino Silva), “Fala baiano” (Roberto Martins e Wilson Batista), “Moreninha dos cachos” (Antonio Almeida e Haroldo Barbosa), “Rio de Janeiro” (Pedro Caetano e Claudionor Cruz), “O samba não morre” (Arlindo Marques Junior e Marino Pinto)

⁴⁷ Ele possuía bons equipamentos, entre eles um gravador portátil de discos em acetato ou laca para registro direto. Normalmente esses originais iam de jipe até Florença, e de lá até Londres, que os regravava e os irradiava para o mundo. De Roma era possível, vez por outra, irradiar diretamente para Londres (LEAL, 2008, p. 31-35).

⁴⁸ Na Caixa 411 do Arquivo Histórico do Exército (RJ) existem 19 scripts compreendendo o período de 29/11/1944 a 05/02/1945.

e “Brasil pandeiro” (Assis Valente).

Em solo italiano, além da composição de poesias feitas pelos expedicionários,⁴⁹ houve uma considerável produção de músicas brasileiras.⁵⁰ Algumas delas são parecidas entre si, pois usam as mesmas palavras-chave (“tedesco”, “lurdinha”, etc.) ou as mesmas idéias musicais. Com o fim da guerra e a reunião das tropas para a desmedida espera pelo retorno ao Brasil, novas obras foram ouvidas entre Alessandria e Francolise; porque enquanto a Banda de Música da FEB interpretava as músicas oficiais e a Banda de Jazz as oficiosas, os soldados compunham suas canções. Muitas delas se perderam com a rarefação posterior desses veteranos resultante de seu desligamento puro e simples do Exército, o qual os impeliu a voltarem às suas regiões de origem quando do retorno ao Brasil. Em programas feitos e gravados por Hallowell durante a retenção da FEB na Europa, ao que tudo indica, estão os únicos registros feitos *in loco* das criações musicais que declaram, em um primeiro plano e em meio a algumas bravatas, a saudade, o patriotismo, a valentia e as circunstâncias vividas pelos componentes da FEB.⁵¹

Os aviadores viam seu alvo de longe. Porém, para a infantaria, em terra, havia luta corpo a corpo e convívio direto com a população local. Mas existem alguns elementos comuns, aparentemente contraditórios, que transparecem nas composições dos dois grupos: a guerra, o carnaval e a malandragem. Em uma delas, “Tedeschi portare via”, marchinha de menos de dois minutos gravada em junho de 1945 pelo Chico da *BBC*, esses traços são marcantes (Ré maior, 4\4, semínima = 120):

⁴⁹ Sobre as poesias, ver: <<<http://www.marweb.com.br/feb1944/poesias.htm>>>. Ver também Gonçalves e Maximiano (2005); MAB (2005); Maximiano (2004); e Udihara (2002).

⁵⁰ Um LP da *Chantecler* de 1966 com o conjunto **Expedicionários do Ritmo**, chamado de *20 Anos Depois*, registra algumas delas. Contém as seguintes músicas, algumas de autoria incerta: “Tedesco, levante os braços” (de Pieri Junior), “A ‘Lurdinha’ está cantando”, “Onde eu vi muito Tedesco” (Natalino Candido da Silva), “Tedesco eu quero ver”, “Capitão Yedo comandou”, “Minha homenagem”, “Sorrindo e cantando” (Pieri Junior), “Acelerado”, “Parabéns à FEB” (Roldão Alves Gutenberg) e “No Brasil tem” (Seraphim José de Oliveira). Algumas dessas canções da Itália são acessíveis em diversos sites da internet. Outras estão disponíveis em: <<<http://franklinmartins.globo.com/cgi-bin/franklinmartins/somnacaixa>>>.

⁵¹ Como em “Uma cabrocha baiana” (de Seraphim José de Oliveira), “Cobra não fuma”, “Lembrei” (Alcebíades José), “Pro brasileiro alemão é sopa” (Natalino Candido da Silva), “Tedeschi, portare via” (José Pereira dos Santos) e “Sinhá Lurdinha” (Natalino Candido da Silva).

Introdução: (D7) G, A7, D, B7, Em7, A7, D, D7; G, A7, D, B7, Em7, A7, D

(D) D A7
- Passei um carnaval fora do Brasil,

A7 D
Deitando e (en)rolando, empunhando o meu fuzil,

D A7
Passei um carnaval fora do Brasil,

A7 D D7
Deitando e (en)rolando, empunhando o meu fuzil.

G A7 D B7
- O mais engraçado de lá

Em A7 D B7
Era quando o povo dizia:

Em A7 D B7
Tedeschi portare via,

Em A7 D
Tedeschi portare via

Bm Em A7 D B7
- Eu pulava e saltava naquela confusão

Em A7 D
Quando ouvia o ronco do canhão.

B7 Em A7 D B7
Mulheres e crianças gritavam com alegria:

Em A7 D B7 Em A7 D B7 Em A7 D
Tedeschi andare via... Tedeschi andare via... Tedeschi andare via...

“Tedeschi portare via”, obra atribuída ao Cabo José Pereira dos Santos,⁵² expõe ao mesmo tempo a canção (e o que ela encerra) e o soldado compositor, instrumentista e cantor.⁵³ A introdução (oito compassos) mostra suas habilidades ao violão; ouve-se ao fundo uma percussão que desaparece quando o canto se inicia. O instrumento passa então, criativamente, a marcar os quatro tempos da canção que possui três seções, com a presença

⁵² **Faixa 13**, “Tedeschi, portare via”, de/com José Pereira dos Santos. Disponível em:

<<[<http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=tedeschi-portare-via#>>](http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=tedeschi-portare-via#).

No programa de um show realizado em 19 de dezembro de 1944 (MAB, 2005) no Hospital de Pistóia, consta uma obra que, possivelmente, serviu de modelo para a confecção desta marchinha, a qual, posterior, se refere ao carnaval de 1945 e à vitória. Na segunda parte do show, a Orquestra do Serviço Especial (a Banda de Jazz) apresentou, entre outros números, “Tedesco portate via” [sic], marcha de autoria de “Caroço”, que a cantou. Não se tem registro da letra ou da melodia.

⁵³ Foram encontrados dois veteranos com esse nome. Um deles, citado pelo jornal *O Globo*, faleceu em 1956 deixando a família na miséria (<<[<http://www.anvfeb.com.br/olg_viuvas_esquecidas.htm>>](http://www.anvfeb.com.br/olg_viuvas_esquecidas.htm)). Outro morreu em 1990 (<<[<http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030402/pri_tmd_020403_139.htm>>](http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030402/pri_tmd_020403_139.htm)), tendo sofrido por 45 anos os traumas psicológicos da guerra.

constante na harmonia do acorde da tonalidade principal, Ré Maior. Cada uma das três partes de oito compassos sustenta uma quadra, que se desenvolve sobre uma melodia com a extensão de uma nona, do Lá grave ao Si médio. Isso é relativamente pouco, mas nele se verifica complexidade melódica e acerto prosódico em português e italiano.

A marchinha questiona alguns esquemas estéticos e sociais e fixa experiências pessoais e coletivas. Ela narra o retorno dos italianos à liberdade, deixando de ser como que escravos dos alemães, obrigados que foram a lhes entregar seus bens e suas vidas. Dialogando com essa circunstância estava um soldado estrangeiro que a princípio não encontrara tradução para o que via e ouvia. Passado o estranhamento, ele relacionou a vivência da guerra - a grande desordem planejada e promovida pela ordem - com o espetáculo do carnaval.

Casais apaixonados deitam e rolam. Mas a fórmula “deitar e rolar” pode significar ainda derrotar sem dificuldades ou tirar proveito. Santos abriu mão dessas interpretações e usou a expressão literalmente, referindo-se ao arrastar-se pelos campos da Itália de fuzil na mão. Por outro lado, como ele intuía que não somente passara o período do entrudo fora do Brasil, mas que vivera em um tipo diferente de carnaval, sua dicção sugere que conseguira “enrolar”, ou seja, ludibriar alguém ou fingir realizar bem um serviço.

Em seu alheamento inicial, o Cabo da FEB achara engraçado ouvir *Tedeschi portare via* ou *Tedeschi hanno portato via* (os alemães levaram embora). Mas a expressão era amiúde usada à maneira de um lamento, fato referido por muitos veteranos da FEB, como o Tenente Oliveira Fonseca: “[...] *Tedeschi portare via tutto, bicicletta, machine, uova* [...]” (2001, p. 60).⁵⁴ Os invasores carregaram consigo alimentos, objetos de valor e homens, levados para serem mortos ou para fazerem trabalhos forçados. Embora verdadeira, a frase também era muito usada pelas moças do rendez-vous para justificarem-se aos estrangeiros.

Inserindo-se naquele contexto, o soldado brasileiro passou a perceber a guerra como

⁵⁴ Ver: <<<http://www.scribd.com/doc/6715770/Uma-Face-Da-Gloria-Reminiscencias-e-Diario-de-Campanha>>>.

uma perigosa confusão, na qual trocavam-se tiros em vez de travarem-se batalhas de confete e serpentina. Ao invés de dançar, quando ouvia o ronco do canhão (e não da cuíca) ele saltava de banda para salvar a própria vida. Mais tarde, próximo ao fim do conflito, os refugiados que ficavam pelas vilas passaram a avisar: “[...] *Niente tedeschi, andaranno via* [...]” (idem, p. 176). Quando finalmente os alemães bateram em retirada, blocos de mulheres e crianças soltaram o grito que ficara tanto tempo preso na garganta: *Tedeschi andare via... Tedeschi andare via...* E, pelas ruas com elas, ia o músico.

A canção impressiona pela depuração das informações nela contidas, sendo sintética mesmo ao repetir versos. Assim como os aviadores haviam feito anteriormente, o Cabo Santos ligou “guerra” à “carnaval”, porém não somente de forma temática, mas estrutural. Ele poderia ter carnavalizado o conflito, como o fizeram muitas obras no Brasil (ver Capítulo III). Ou composto um samba sincopado (como “Sem compromisso” ou “Acertei no milhar”), modelo à época para as canções que desfiavam as histórias do pessoal da malandragem. Mas a obra se edificou como marchinha, e essa escolha não foi aleatória.

Uma explicação vem facilmente à mente: seus quatro tempos lembrariam outras marchas mais condizentes com um assunto militar, pois o samba, apesar dos sucessivos desfrutes, seria durante muito tempo ainda considerado a voz dos sem voz. Mas o compositor foi mais complexo. Se a “ordem” carnavalesca prega o afrouxar efêmero dos valores, essa acepção foi sendo paulatinamente esvaziada a partir da institucionalização da folia no Brasil. Cabo Santos criticou o apaziguamento do sentido transgressor do carnaval com uma marchinha, veículo musical muito utilizado à época em peças de legitimação do sistema. E apresentou nela uma “paródia” desprovida de original artístico, ou melhor, cujas matrizes eram realidades parodiais por natureza. “*Tedeschi...*”, portanto, não se refere a um carnaval, mas a dois. O que perdera o sentido depois que se amansara e aquele que a guerra, revelando-se, exibiu, ao semear confusão para colher reorganização.

A tomada de consciência do Cabo Santos, ao contrário da maioria dos veteranos, não se deu no Brasil em consequência dos descasos ou dos maus tratos infringidos pelo exército, pelo poder público ou pela sociedade. Deu-se na Itália quando percebeu que vivera em uma situação de barbárie planejada e que participara do desfile da alforria de um povo. Sua história não se conformou em um discurso lógico fixado em diários, mas em uma obra gravada em acetato, uma canção que exhibe mais do que memórias da experiência da guerra, pois ilumina sua gênese enquanto realiza sua crítica.

A interpretação de José Pereira dos Santos, assim como a de Francisco Alves, revela um músico plenamente interligado à obra e ao contexto, que equilibra performance instrumental e emissão vocal, cantando, em duas línguas, com desenvoltura e descontração. Mas aquilo que, muito amplamente, se chama de *timbre*, ou sua marca vocal, é também a expressão dessa guerra mundial; ele media, na voz de um brasileiro, as condições e contradições desse conflito, e expõe forças que estão ocultas da “Canção do Expedicionário”. Desse som paródico, ao mesmo tempo autônomo-crítico e integrado aos processos ao seu redor, emerge uma verdade malandra, explicitada pelo jeito de compor, tocar e cantar do arlequim com pé de trincheira, “Zé Pereira”.

Figura 11: Soldados brasileiros, cantando e tocando. Na foto vê-se afoxé e violão dinâmico, instrumento brasileiro criado no começo dos anos quarenta por Angelo del Vecchio. Foto cedida pelo Arquivo do Exército.

CAPÍTULO III – “[...] Inconstitucionalissimamente [...]”

Em 1944, a revista *Cena Muda* publicou o artigo “Quatro métodos para se compor uma canção de sucesso”. Segundo ele, o compositor bem sucedido poderia começar pela melodia, pela letra, ou por receber de um empresário do ramo uma lista com as instruções sobre o gênero e o caráter que a música deveria ter. Mas, na opinião do articulista, o procedimento mais eficaz é o “tratamento” de uma música já composta: “[...] O jovem Sunny Skylar, por exemplo, é um famoso ‘médico de músicas’; entre os 1500 compositores de Tin Pan Alley, Sunny confessa que nunca teve uma inspiração em sua vida. Ele sabe que todas as canções têm de se acomodar ao modelo tradicional [...]”. Um trabalho de várias mãos: Sunny recebeu “Besame Mucho” (letra e música de Consuelo Velasques), deu-lhe letra em inglês e novo final, “[...] acrescentou-lhe mais algumas notas, entregou-a a um arranjador [...]”. Resultado: um sucesso mundial.¹ No mesmo artigo, outro antigo *mestre* da indústria musical desabafou: “[...] Os novos compositores não escrevem canções, mas músicas de dança [...]”. Talvez por isso não produzissem “[...] uma canção de guerra como ‘Over there’ [...]”.

As agências oficiais norte-americanas malograram no intento de criar sucessos marcantes para convencer a população a colaborar com o esforço de guerra. Mesmo assim, produziram canções em profusão.² Algumas delas, em filmes, discos ou partituras, chegaram ao Brasil, onde se pôs uma questão: como formar um *front interno* nacional que articule a música patriótica às comunicações em massa? Mário de Andrade enviou um artigo para o jornal carioca *Correio da Manhã* (16/01/1944), “São cantos de guerra”, no qual elogiou a execução maciça de marchas cívicas em escolas norte-americanas naqueles tempos de conflito

¹ Artigo assinado por Gert, em *Cena Muda*, nº 31, agosto de 1944, p. 14, 15 e 34. O tom do discurso é ambíguo, não se sabe se o autor está criticando esse tipo de atividade ou explicando ao leitor como se procedeu a “evolução” das composições populares e da música cívica. Para conhecer a história da versão de “Besame mucho” feita por Sunny Skylar, ver <<<http://www.answers.com/topic/sunny-skylar-vocal-music-artist>>>.

² Washington criou o *National Wartime Music Committee*, uma divisão do *Office of War Information* (OWI), para orientar os compositores. A indústria musical também criou um *Music War Committee* para promover seus discos. Os dois organismos não corresponderam às expectativas. Ver Smith (2003).

mundial, e o estímulo dado pelo governo à criação de hinos “[...] tanto [...] originais, como com textos novos sobre melodias já familiares [...]” (ANDRADE, 1963b, p. 369). Saudou também o grande número de baladas de *victory film* e de reedições de *war music*, cujo texto “[...] cantado todos os dias ao levantar e ao deitar, faz uma nação ganhar a guerra [...]” (ibid., p. 372). Nesse trabalho Mário tratava de uma questão que lhe era muito cara:

[...] A guerra ensina a cantar, é uma fatalidade... Não deixa de soar macabramente irônico que música e guerra andem necessariamente juntas, não tanto como gêmeas que são na irracionalidade e na incompreensibilidade, mas por nos reporem ambas em nossas formas coletivas de ser. De maneira que quando a guerra vem, os povos de consciência coletiva agente [...] se desmandam no que, sem trocadilho, [...] se chamará de “música de pancadaria” [...] (ibid., p. 368).

Estas afirmações sobre “formas coletivas de ser” acompanham aquelas do *Ensaio sobre a música brasileira*, no qual Mário buscava nas constâncias musicais específicas da sociedade brasileira as estruturas formativas de uma composição. É preciso lembrar que ele, além de projetar um programa criativo-pedagógico nacionalista, trabalhava com a noção de que a canção seria *dinamogênica*, ou seja, que devido à junção de palavra, som e ritmo ela agiria sobre a razão, a emoção e o corpo. Mário defendeu essa teoria em diversos trabalhos, como em “Terapêutica musical” (ANDRADE, 1956, p. 13-56).³ O seu peculiar ativismo fez com que, aproveitando-se de uma partitura que lhe chegara às mãos, escrevesse em 1942 um artigo no qual criticava os compositores de música erudita, retraídos durante a guerra (ANDRADE, 1963b, p. 387-392). À exceção do soviético Shostakovich, autor do “Hino às Nações Unidas” (“United Nations On The March”, letra de Harold Rome, músico da Broadway); para Mário, esse “cântico perfeito” - que depois encerraria o filme “Thousands Cheer” (MGM, 1943) - seria dinamogênico, pois “demonstrava” que a união traz a vitória:

The sun and the stars all are ringing,
With song rising strong from the earth;
The hope of humanity is singing
A hymn to a new world in birth.

³ Esta palestra consta do livro *Namoros com a medicina* (1937). Villa-Lobos, em seu artigo “A música e a medicina” (1982a, p. 82-84), também discorreu sobre a “sugestão psíquica” causada pela música, a qual poderia, a seu ver, curar a humanidade. Sobre esse neo-platonismo sonoro, que advoga os “poderes” socializadores e curativos musicais, ver Wisnik (1982a, 138-149).

CHORUS: United Nations on the march, with flags unfurled
Together fight for victory, a free new world [...] (FLEISCHMAN, p. 16).⁴

No Brasil, em 1942, a guinada ostensiva do Governo Vargas em direção aos Aliados começava, e, com ela, esperava-se, o começo da desmontagem do aparato ditatorial. Entretanto, no campo educacional e cultural, as mudanças no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e o início de sua nova fase com outros nomes foram acompanhados pela ingerência do Bureau dos Assuntos Interamericanos (OCIAA)⁵ e por atos centralizadores que enfatizavam os cursos técnicos, o civismo, a educação física e o orfeão (HILSDORF, 2003, p. 99-103). Goste-se disso ou não, Villa-Lobos foi o rosto musical do caudilho, brindando-o com suas composições, representando-o internacionalmente, chefiando o Serviço de Educação Musical, participando de júris de concursos e comandando comissões de estudos musicais.

Uma delas versava sobre a execução do Hino Nacional. A “constituição” de 1937 proibira as insígnias estaduais e municipais e apenas permitia o hasteamento da Bandeira Nacional e o canto do hino contendo a música criada por Francisco Manoel da Silva em 1831 e a letra nela posta em 1909 por Osório Duque Estrada. Essa medida patenteou a grande variedade de “hinos nacionais” existentes no Brasil, já que tonalidade, melodia e poesia eram executadas conforme as tradições locais, alternando um *ritornello* aqui e um *sustenido* ali.⁶ Villa-Lobos, então, encabeçou uma comissão sistematizadora da forma e do emprego dos símbolos pátrios - muito criticada à época pela sua patriotice ou, inversamente, por depositar

⁴ Ver o final de “Thousands Cheer” em <<<http://www.youtube.com/watch?v=TwK4iriJ44s>>>. Em verdade, a melodia original do hino fora feita para o filme soviético “Counterplan” (“Vstrechnyy”, 1932), e reciclada depois muitas vezes.

A aliança, decisiva, entre Roosevelt e Stalin também gerou algumas paródias, como esta da “Internacional”:
“Relax, ye renovated masses \ Relax, ye once unhappy throng \ Salvation's in the middle classes \ The President can do no wrong. \ No more shall Marx and Engels bind us \ They once were all, they now are naught \ In the ranks of the bourgeoisie \ You'll find us, we can be had; we can be bought. \ Let the Trotskyites heckle \ Their disruption is not felt \ Let them keep their revolution \ For we have Roosevelt!” (FLEISCHMAN, p. 50).

⁵ Ver Introdução, p. 19 e 20. O Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) reunia empresários interessados em incrementar suas exportações no pós-guerra aos interesses do Estado. Utilizavam-se não mais (principalmente) da corrupção e da força, mas prioritariamente de programas de rádio, filmes, revistas, livros, discos, ações publicitárias e programas de intercâmbio (TOTA, 2000). Era coordenado por Nelson Rockefeller, que encabeçava uma *holding* que envolvia bancos, empresas elétricas, estúdios cinematográficos, gravadoras, rádios, museus e centros de estudo, além de ter interesses diretos na América Latina - petróleo, borracha, etc.

⁶ **Faixa 14.** Gravação com a Banda da FEB em Pisa, 1944, sob bombardeio. Observar a parte na qual os soldados cantam “símbolo” e “flâmula”. Disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=LHiCN5p09BI>>>.

símbolos nacionais em mãos impudicas. Ela foi responsável pela redação do Decreto-Lei nº 4545, de 1942; apesar dessa regulamentação do hino, continuava a circular a seguinte paródia, feita por autor(res) anônimo(s) e, seguramente, comunista(s):

Hino do Brasileiro Pobre

Do Norte, das florestas amazônicas	[Ouviram do Ipiranga às margens plácidas
Ao Sul, onde a coxilha a vista encanta	De um povo heróico um brado retumbante
A terra brasileira, à luz dos trópicos	E o sol da liberdade em raios fúlgidos
É como um coração que bate e canta	Brilhou no céu da pátria nesse instante
Operários, Marinheiros	Se o penhor dessa igualdade
Estudantes, Funcionários e Soldados	Conseguimos conquistar com braço forte
Já sofremos mil reveses	Em teu seio ó liberdade
Já cansamos desta vida de explorados	Desafia o nosso peito a própria morte
Punhos cerrados, levantados, protestemos	Ó Pátria amada, idolatrada, Salve! Salve! ...]
Abaixo os mercenários e facínoras	[... Brasil de amor eterno seja símbolo
Lacaios dos patrões capitalistas	O lábaro que ostentas estrelado
Lutemos contra todos os tiranos	E diga o verde-louro desta flâmula
Vendidos às nações imperialistas	Paz no futuro e glória no passado
Soldados, Operários, Marinheiros	Mas se ergues da justiça a clava forte
Erguendo à luz do sol sangüínea flâmula	Verás que um filho teu não foge à luta
Tornemos o Brasil dos Brasileiros	Nem teme, quem te adora, a própria morte
Vem camarada	Terra adorada
Libertador, para o fragor da barricada	Entre outras mil, és tu, Brasil, ó Pátria amada
O verso, o canto, o braço e o fuzil	Dos filhos deste solo és mãe gentil
Pelo nosso Brasil	Pátria amada, Brasil]

(RABELO, 2002, p. 268).

O projeto de musicalização massiva de Villa-Lobos ganhou novo impulso com a criação do *Conservatório Nacional de Canto Orfeônico* (1942) e a promulgação da *Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico* (1946).⁷ Esse sistema,⁸ baseado no canto conjunto de

⁷ O *Orfeão* ficou marcado, no Brasil, como uma disciplina de dimensões políticas supervalorizadas em função da proposta (vencedora) de Villa-Lobos. No entanto, esse sistema fora empregado anteriormente (FELIZ, 1998; GILIOLI, 2003; JARDIM, 2003) por pedagogos mais preocupados com a musicalização. Atente-se para o fato de que apenas após 1946, formados alguns professores pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, a disciplina passou a ser obrigatória e a ter dimensão nacional, estando antes restrita ao Distrito Federal. Sobre o canto orfeônico ver também os estudos de Cherniasky (2003), Contier (1998), Lemos Junior (2005), Lisboa (2005), Mazzeu (2002), Carla Souza (2005), Tacuchian (1998) e Wisnik (1982a; 1982b; 1999a).

⁸ No primeiro volume de seu *Canto Orfeônico*, Villa-Lobos afirmou que os hinos, além de letras “edificantes”, possuem ritmos que contribuem para a “[...] educação consciente da ‘unidade de movimento’ [...]” (VILLA-LOBOS, 1940b, folha de rosto). No segundo volume completou: “[...] Após longos anos de estudos [...] cheguei a conclusão da absoluta necessidade de serem ministrados a juventude, exercícios constantes de [...] cantigas marciais. [...] As] letras sobre melodias ritmadas, não só auxiliam a memória [...] como despertam maior interesse cívico pelos assuntos patrióticos [...]” (VILLA-LOBOS, 1951, p. 3). Ligado à educação física, o programa oficial de ensino de música pretendia a “[...] formação da consciência musical e compreensão da utilidade do Canto Orfeônico na formação cívico-social do aluno [...]”; e, em nota, se explicava: “[...] O ensino de Canto Orfeônico parte deste princípio filosófico: do consciente para o sub-consciente [...]” (ibid., p. 6).

canções folclóricas e de marchas, visava à formação social a partir da educação musical. Villa-Lobos começara a implementá-lo nos anos trinta. O método nada tinha de novo, contendo uma pedagogia considerada superada por diversos educadores. Para muitos brasileiros, porém, a possibilidade de “todos” poderem estudar música merecia o preço a pagar. Além disso, as experiências dos espetáculos *à la Goebbels* montados pelo DIP - como se lê nas anotações do dia 07 de setembro de 1944 do diário romanceado “A guerra está em nós” (1968), de Marques Rabelo - foram marcantes:

[...] Mais uma Semana da Pátria [...] se comemorou no verde-amarelo, suburbano e caserneo estilo do Estado Novo! Inaugurada a Avenida Presidente Vargas, iniciativa do prefeitóide [...]. No estádio vascaíno, Getúlio fala para imensa multidão [...] – continua virando a quina do barco... embora [...] os seus asseclas [...] estejam, nestes últimos dias, intensificando a delação, a espionagem, a prisão e o sádico castigo corporal, em vista de certas esperanças democráticas que brotam [...] pela própria voz do Chefe da Nação. Há revoadas de pombos e um programa orfeônico executado por 30 mil escolares, mestre Villa-Lobos na regência, com pijama de seda de perigoso corte russo [...]. Sabem de uma coisa? Emociona! Volto com o “Canto do Pagé” martelando na minha cabeça [...] (RABELO, 2002, p. 502).

O conjunto de idéias que valoriza o “caráter” e o “poder” intrínseco da música para amalgamar, mobilizar e ordenar os homens consciente e inconscientemente funcionava bem em ambientes coletivos,⁹ mas teria de contar com os meios de comunicação de massa privados se quisesse ser disseminado nas enormes, nebulosas e jovens comunidades urbanas. E esse projeto de constituição de um ambiente cívico e/ou propício às atividades de guerra via estímulos sonoros teria de ajustar-se à nova lógica do rádio, cujos nexos passavam à época por programas humorísticos, radio-novelas e programas musicais.¹⁰ Desde a autorização para incorporação de verbas publicitárias, o rádio tornara-se “[...] uma espécie de ‘veículo-síntese’ da música popular, [...] aglutinador] de estilos regionais, disseminador de gêneros

⁹ Guardadas as devidas proporções, o Estado Novo também investiu naquilo que Benjamim verificou na Alemanha de seu tempo, a estetização da política (BENJAMIN, 1985, p. 194-196), conferindo status de ministério ao DIP e transferindo para espetáculos massivos a possibilidade de participação popular.

¹⁰ Ver a programação de guerra de algumas rádios no **Anexo 02**. Ver também Marquilandês Sousa (2004)

Essa lógica privada tinha de se relacionar estreitamente com a pública. A ditadura, direta ou indiretamente, apoiava/controlava os espetáculos públicos e os desfiles de carnaval; selecionava a música popular urbana pela censura às rádios e aos fonogramas; e disseminava seu repertório de predileção nos programas da Rádio Nacional - empresa pública que dependia também de verba publicitária - e durante “A Hora do Brasil”, feita pela Agência Nacional e retransmitida obrigatoriamente por todas as rádios. As demais horas (a maioria delas) eram das emissoras, que as vendiam aos patrocinadores ou as negociavam com o OCIAA.

internacionais e [...] do gosto musical carioca [...]” (NAPOLITANO, 2007, p. 47).

Existe um inventário sobre a música popular brasileira em discos de cera (AZEVEDO *et alli*, 1982, também disponível em <<<http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>>>), mediante o qual se sabe o que foi oferecido em termos de gravações nacionais durante a guerra. Mas isso não é suficiente,¹¹ porque não há estatísticas sobre as tiragens de cada gravação, distribuição e vendas, além de não existirem compilações sobre as importações ou sobre a regravação de chapas estrangeiras.¹² Também não se sabe ao certo quais foram as “músicas preferidas” (ou as mais promovidas), apesar de conhecerem-se algumas listagens baseadas principalmente em memórias. Nelas, as músicas que se referem à guerra aparecem raras vezes e em posições pouco destacadas, salvo algumas exceções, como a “Canção do expedicionário” ou a série pluri-autoral de “Laurindo”.

Durante o período 1942-1945 houve a regravação de uns poucos hinos da nação, do exército e da marinha. Mas eles foram complementados por uma grande variedade de composições que cumpriram a tarefa de serem “cantos de guerra”, para falar com Mário de Andrade. Existem trabalhos que já levantaram e analisaram, cada qual a seu modo, essas canções. Os estudos apareceram em capítulos de publicações sobre a música popular em 78 rotações (BARBALHO, 1982, p. 27-58), sobre as ferramentas sonoras da mobilização

¹¹ Além das três gravadoras presentes do Brasil no período da guerra, *Columbia*, *Continental*, *Victor* e *Odeon*, circulavam também discos de outros selos estrangeiros. Em um e-mail enviado em junho de 2006 pelo pesquisador Nirez (Pseudônimo de Miguel Ângelo Azevedo), um dos autores da *Discografia brasileira em 78 rpm*, ele explicou que “[...] A *Discografia* [...] compõe-se] exclusivamente de discos editados no Brasil pelas nossas gravadoras [...] que] faziam seus discos de gravações nacionais e recebiam de outros selos músicas gravadas em todo o mundo e aqui no Brasil reeditavam os discos estrangeiros em séries específicas [...]” Ou seja, para se conhecer o quadro todo seria necessária uma discografia que contemplasse as demais gravações. A história das gravadoras do período e das suas condições tecnológicas, suas direções artísticas e comerciais, seus produtores, seus repertórios e músicos, etc., ainda aguarda uma pesquisa aprofundada.

¹² Ver “A voz da *RCA Victor*” de março de 1943, suplemento mensal do catálogo dessa gravadora, no **Anexo 03**. O Sr. Nirez explicou os detalhes desse folheto: “[...] Os discos de selo azul com impressão dourada, geralmente, eram de música latina. Os discos de selo vermelho com impressão dourada eram, geralmente, eruditos. Os discos nacionais populares tinham o selo preto com impressão em dourado. Os discos americanos bem como os argentinos [também ...], mas eram diferenciados pelos números de série [...]”.

Analisando-se esse documento, vê-se que a *Victor* lançou no Brasil naquele mês, além de nove fonogramas eruditos gravados na Europa e nos Estados Unidos, três discos populares argentinos, quatro latinos (México e Cuba), quatro norte-americanos e somente nove brasileiros, do nº 800056 ao 800064. Estes dados parecem indicar que *já naquele período* a produção brasileira enfrentava uma “concorrência” bem maior do que aquela comumente propalada. Em todo o caso, seria preciso pesquisar cada um dos suplementos existentes.

econômica (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 179-198; p. 344-351) e, principalmente, sobre a brasilidade musical (FURTADO FILHO, 2004, p. 306-347; 351-360). Conferindo a *Discografia* com essa bibliografia e com as audições do site do Instituto Moreira Salles, percebeu-se que alguns cantos são de fácil detecção, pelo seu título, ou pela sua marcialidade. Ao contrário do que se imaginava, apenas alguns poucos se utilizaram do samba-exaltação,¹³ usando arranjos semelhantes aos de “Aquarela do Brasil”,¹⁴ cantores de voz grande e empostada, e orquestras brasileiras.¹⁵ A maioria das canções feitas em função do conflito dissimulavam seus propósitos ao utilizarem os instrumentos típicos dos regionais,¹⁶ ao se apresentarem como modas de viola, choros, marchinhas e sambas, empregando melodias

¹³ Cantos patrióticos em forma de samba que louvavam as belezas e a paz nacional, apresentados em arranjos grandiosos, a fim de provocar um amor incondicional pelo país. Como carregassem no feitio musical mais atualizado um conteúdo passadista, por vezes geravam também um efeito contrário ao desejado, uma sensação de desconforto e descompasso.

¹⁴ **Faixa 15**, “Aquarela do Brasil” (1939, *Odeon*, 11768, lados A e B em seqüência), de Ary Barroso, que a chamou de “Cena brasileira”. Com a voz de Francisco Alves e a Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali, responsável pelo arranjo. Sobre ela, ver o trabalho de Napolitano (2007a, p. 119-139).

¹⁵ A Orquestra Brasileira começara menor, como uma Orquestra Típica - piano; violinos; clarinete; sax alto; contrabaixo; flauta; violão; acordeom; trompete; bandolim; bateria, vibrafone e pandeiro -, a qual mesclava instrumentos tradicionais à percussão brasileira. Aumentou em 1936, conforme contou Radamés Gnattali: “[...] No tempo da RCA [...] o americano Mr. Evans, que era dublê de gerente e diretor artístico, queria [...] competir [...] com o disco que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Naquela época, ouvia-se muita música estrangeira. Mr. Evans me pediu para organizar uma orquestra grande [...]: cordas completas [violinos, violas, violoncelos e contrabaixos], duas flautas, clarineta, quatro saxes, três pistons, dois trombones, trompas. [...] Então ele contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui [no Rio] não tinha ninguém que escrevesse [...] *jazz sinfônico*. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e [...] a escrever [...]” (apud BRAGA, 2002, p. 109). Para inserir nessas orquestrações um “sabor nacional”, Radamés adicionou-lhe violão, cavaquinho, bandolim, vibrafone, bateria, pandeiro, percussão e acordeom. Ouvem-se na “Aquarela do Brasil”, além desses instrumentos, piano e novacord.

Esse tipo de formação orquestral teve duas motivações iniciais. Competir com a música norte-americana e “elevar” a condição do samba para um patamar mais distante de sua origem simples. Por mais nobre que, à época, essa iniciativa pudesse parecer, foi posteriormente acusada de facilitar a descaracterização do samba, porque Radamés Gnattali, com o aval da Rádio Nacional e das gravadoras onde trabalhava, teria espalhado seus arranjos americanizados por toda a parte. O maestro afirmou que sempre fez música nacional mesmo quando transportou a função rítmica para os metais empregando *riffs* com o naipe de saxofones, usou harmonias modais e arranjos inspirados no jazz, e encaixou a sincopação nos limites da pauta para que elas não atrapalhassem a sincronização dos naites de uma grande orquestra popular. Ele, que testara esses procedimentos em “Samba do morro na cidade” (sem gravação comercial) e “Meu consolo é você” (1938), deixou esses artifícios evidentes em “Aquarela do Brasil”, sucesso mundial de Ary Barroso lançado em época de nacionalismos e de guerra iminente.

¹⁶ Enquanto as orquestras, nos primeiros anos do século vinte “[...] caminhavam no sentido do *jazz band*, os pequenos conjuntos de choro, herdeiros da música do século XIX, passando a admitir instrumentos de percussão na sua composição, [... preparavam o] *conjunto regional* [...]” (TINHORÃO, 1986, p. 160). O regional é formado, geralmente, por violões, cavaquinho, flauta e pandeiro, podendo também ter mais percussão leve (cuíca, rebole, reco-reco) e outro instrumento solista, como bandolim, acordeom, etc.

Apesar dos microfones e amplificadores, vivia-se em uma época de predominância dos instrumentos acústicos, reunidos em orquestras (grandes ou pequenas) ou conjuntos. Os instrumentos elétricos e os sintetizadores demorariam ainda alguns anos para freqüentar o ambiente da música popular brasileira.

familiares, arranjos convencionais e vozes coloquiais.

Sair da camisa de força do samba-exaltação permitiu que, à maneira do cinema e do teatro brasileiros do tempo da ditadura, se carnavalizasse a política e a guerra.¹⁷ Algumas peças que colaboraram com o esforço de guerra nacional, auxiliares intencionais ou não da propaganda, na medida do possível e com algum humor, criticavam as ditaduras (externas) e o Eixo ou aludiam às falhas do racionamento e da Comissão de Mobilização Econômica. Outras apresentavam textos doutrinários, sentimentalóides ou pseudo-críticos. Não se sabe quais canções foram barradas pela censura, que permitia falar sobre a guerra desde que as cores não se carregassem. Propostas mais “fortes”, como a da canção “Onde o sol doira as espigas”,¹⁸ de Ary Barroso, não puderam ser gravadas.

Nesse longo e multifacetado ciclo de quatro anos (1942-1945) têm-se cerca de 100 peças “inspiradas” pela guerra,¹⁹ cujos temas versaram primeiramente sobre a grandeza do Brasil, a necessidade da adesão popular contra o eixo, o alistamento, a coragem dos brasileiros e o orgulho patriótico;²⁰ pelo deboche aos inimigos e por críticas veladas à

¹⁷ Infelizmente, devido aos limites deste trabalho, não é possível desenvolver melhor as ligações dos cantos de guerra com as produções teatrais e cinematográficas, nem aprofundar suas características carnavalescas. Para tal, ver os trabalhos de Cytrynowicz (2000), Furtado Filho (2004), MAB (2005) e Tota (2000).

¹⁸ **Faixa 16**, “Onde o sol doira as espigas”, de Ary Barroso, com Moraes Neto. Disponível em: <<<http://app.radio.musica.uol.com.br/radiouol/cdca.php?artista=Varios-Artistas&album=Brasil---Canto-de-Amor&codcd=002197-0>>>. Sobre essa canção, gravada na íntegra pela primeira vez em 1990, ver o artigo sobre o álbum *Brasil, uma canção de amor* (Revivendo, 1991), que contém 11 fonogramas feitos durante a Segunda Guerra Mundial, em <<<http://www.millarch.org/artigo/inedito-de-ary-barroso-gravado-pela-revivendo>>>.

¹⁹ As notas seguintes exemplificam algumas dessas canções. A maioria delas está descrita na tese de Furtado Filho (2004, p. 306-347; 351-360), e disponível para audição em sites da internet, como <<<http://radio.musica.uol.com.br>>> e <<<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>>>.

Além das canções relacionadas adiante, também se destacaram: “Sabemos lutar”; “Pelo Brasil, pela vitória”; “Té logo Sinhá”; “Grito da nação”; “Isso aqui tem dono”; “Fibra de herói”; “Que passo é esse, Adolfo?”; “Alô, Tio Sam!”; “Passo do ganso”; “Sentinela do Brasil”; “Diplomata”; “Alvorada”; “Racionamento”; “Altiva América”; “Mulato patriota”; “Notícia de última hora”; “Chegou o caminhão da carne”; “Viva o leite”; “Abaixo o chope”; “Blecaute”; “Alô, Xangai”; “O Danúbio azulou”; “Bloco do Adolfo”; “Três palhaços na berlinda”; “Bombardeio em Berlim”; “Adeus amigos!”; “Democracia”; “De pé, Brasil”; “As Américas unidas, unidas vencerão!”; “Negro artilheiro”; “Chupando um pirulito”; “Galinha verde”; “A cara do Fuehrer”; “A pátria está te chamando”; “A RAF em Berlim”; “Lealdade”; “Adolfito Matamouros”; “Haja pão!”; “Liberdade”; “Vitória! Vitória!”; “Paz na Terra”; “Abaixa o braço”; “Papagaio de Berlim”; “Fantasma dos povos (Guerra)”; “Ping-pong”; “O mundo vai melhorar”; “A cobra está fumando”; “Seja bem vindo”; “Bravos de Monte Castelo”; “Monte Castelo”; “A carta do expedicionário” e “A carta para o expedicionário”; “Isso é o que nós queremos” e muitas outras.

²⁰ **Faixa 17**, “Desperta Brasil” (1942, *Victor*, 800000, A), de Grande Otelo, com Linda Batista;

Faixa 18, “Sai, quinta-coluna” (1943, *Odeon*, 12260, B), de Nássara e Frazão, com Joel e Gaúcho;

Faixa 19, “Dever de um brasileiro” (1943, *Victor*, 800095, A), de Henricão e Rubens Campos, com Henricão.

desorganização local;²¹ e pela vitória que viria.²² Com o afrouxamento da censura apareceram os cantos “engajados”, que tratavam os soldados por “camaradas” e apoiavam-se em seu exemplo de luta para reivindicar mudanças locais.²³

As peças citadas nas notas acima são as que mais obviamente chamam a atenção quando o assunto é “o Brasil e a FEB”, sobretudo ao se compreender “cantos de guerra” como aqueles mobilizadores de corações e mentes. No entanto, ao se alargar esse conceito e largar outros preconceitos, poder-se-ia ver em toda a produção musical daqueles anos (como, aliás, em toda a produção artística) a presença inexorável desse conflito - não pela sua face aparente de civismo e bravura, mas pelo seu lugar fundamental nos rearranjos nacionais.

Durante a guerra, por iniciativa própria ou em conjunto com o OCIAA, o governo federal produziu cinema, publicações, noticiários, programas musicais, festas, solenidades, etc., mas na área fonográfica atuou apenas *indiretamente*, no exercício da influência e da censura. Ainda assim, a indústria do disco, que trabalhava de mãos dadas com o rádio e o cinema, prosperou durante a guerra (Tabela 1):

Gravadora \ Ano	1942	1943	1944	1945	TOTAL
<i>Victor</i>	136	109	098	124	467
<i>Odeon</i>	157	152	136	125	570
<i>Colúmbia*</i>	080	074			
<i>Continental**</i>		100	123	347	
<i>(Col + Cont)***</i>	(080)	(174)	(123)	(347)	724
TOTAL	373	435	357	596	1761

Tabela 1: Número de lançamentos de discos brasileiros, em unidades (AZEVEDO et alli, 1982).

Legenda: * Em 1943 a Columbia vendeu sua filial para o grupo brasileiro Byington\Continental.

** Em 1943 e 1945 a *Continental*, que ficara com as matrizes nacionais da *Colúmbia*, relançou muitos títulos.

*** Simulação de continuidade de razão social.

²¹ **Faixa 20**, “Fim do Eixo” (1942, *Victor*, 800000, A), de Grande Otelo, com Linda Batista;

Faixa 21, “Desculpa de ocasião” (1942, *Odeon*, 12159, B), de Herivelto Martins e Darci de Oliveira, com Rosina Pagão.

²² Ver a **Faixa 22**, “O V da vitória” (1942, *Odeon*, 12225, A), de Lamartine Babo, com Francisco Alves. Além dela, a “Canção do expedicionário”, vista no Capítulo I.

²³ **Faixa 23**, “Cabo Laurindo” (1945, *Continental*, 15381, B), de Haroldo Lobo e Wilson Batista, com Jorge Veiga;

Faixa 24, “Comício em Mangueira” (1945, *Victor*, 800360, B), de Geraldo Augusto e Wilson Batista, com Carlos Galhardo.

Sabe-se disso porque a produção de *biscuits* (placas virgens de cera ou baquelite) saltou de 493.000 unidades para 851.000 entre 1941 e 1944 (IBGE, 1946, p. 147; 1947, p. 176), e porque o número de lançamentos anuais, que vinha em um ritmo de crescimento moderado, passou de 373 para 596 entre 1942 e 1945.

Juntas, as três gravadoras instaladas no Brasil, *Colúmbia/Continental*, *Odeon* e *Victor*, lançaram 1761 discos durante a guerra. Alguns deles contém regravações e outros não correspondem à canções comerciais, mas a tiragens reservadas; assim, em números redondos, ter-se-ia cerca de 1600 discos nacionais novos no período, cada qual com duas canções (Lado A e Lado B),²⁴ que corresponderiam a 3200 títulos originais. Gravou-se muito, pois, nesses anos, como se não houvesse um conflito mundial a perturbar a economia. A indústria fonográfica prosperava, tal e qual quase tudo o mais no Brasil.

Gravou-se muito, mas o que se gravou? As entrevistas para a seção “Fala o Compositor” da revista *Cena Muda* de 1945 sempre teciam considerações sobre a decadência da música popular. Mesmo não concordando inteiramente com a assertiva, Orestes Barbosa, Assis Valente, Nássara, Mário Lago e outros apontaram as seguintes causas para essa sensação de declínio: o “teatro cego” - as novelas, que ocupavam os melhores horários nas rádios; as ações dos “compositores” - falsos autores, que compravam sambas; as dificuldades acarretadas pela guerra; o problema dos direitos autorais; o sumiço dos bons cantores após o advento dos bons microfones; a colonização mental; e a música estrangeira.

Essas entrevistas lembram um plebiscito [sic] proposto por Villa-Lobos em 1941 e encaminhado pela revista *Diretrizes* a certas personalidades (BRAGA, 2002, p. 147-187), algumas das quais, aproveitando as aberturas do questionável questionário do maestro, opinaram sobre as características da música popular.²⁵ Para Ary Barroso, o samba só ganhara

²⁴ O Lado B podia ser, eventualmente, a continuação do Lado A, como em “Aquarela do Brasil”. Não raro, e por motivos diversos, carregava a canção “principal” do lançamento.

²⁵ Sobre os debates a respeito de música popular travados em jornais e revistas ver, além de Braga (2002, p. 141-178; 327-335), Napolitano (2007b, p. 40-44).

com o trabalho orquestral iniciado por Radamés Gnattali, porque o ritmo, sua base característica e incomparável, o imunizaria contra qualquer contaminação exótica (idem, p. 166). Wilson Batista, por sua vez, propunha que as questões musicais fossem tratadas com maior profundidade, retirando-as da falsa chave “internacional versus nacional”. Principalmente porque muitas obras locais apenas pareciam ser estrangeiras, o que se devia ao caráter caricatural imposto a elas, já que a marca daqueles tempos era a *paródia*. Ao fundo, continuou, estaria o original ritmo brasileiro a dar-lhes a medida (ibid., p. 171).

Para tentar compreender e sopesar as queixas dos artistas em 1945 e, ao mesmo tempo, o Brasil que se apresentava nos cantos de guerra, ouviu-se centenas de discos pelo site do IMS. Comparando-se esse exame com dados bibliográficos, percebeu-se que 1944 e 1945 (FEB, fim da guerra e do Estado Novo) foram anos de transição musical com um ambiente sonoro bem mais diversificado do que contam as histórias da música popular.²⁶ Se nele havia muitas versões de músicas estrangeiras de sucesso (“Oh, Suzana” recebeu três), também nele se escutou, pela primeira vez, peças antológicas do cancionero nacional.

²⁶ A seleção abaixo contém uma pequena amostra do som desses anos. As demais canções estão disponíveis em sites da internet, como o do IMS (<<[<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>>](http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt)>).

- Faixa 25**, “Eu brinco” (1944, *Odeon*, 12404, A), de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, com Francisco Alves;
Faixa 26, “Atire a primeira pedra” (1944, *Odeon*, 12417, B) de Ataulfo Alves e Mário Lago, com Orlando Silva;
Faixa 27, “Batuca no chão” (1944, *Odeon*, 12525, B), de Ataulfo Alves e Assis Valente, com Ataulfo Alves;
Faixa 28, “Falsa baiana” (1944, *Victor*, 800181, A), de Geraldo Pereira, com Ciro Monteiro;
Faixa 29, “Bolinha de papel” (1945, *Victor*, 800266, B), de Geraldo Pereira, com Anjos do Inferno;
Faixa 30, “Maria Betânia” (1945, *Victor*, 800301, B), de Capiba, com Nelson Gonçalves;
Faixa 31, “Doralice” (1945, *Victor*, 800329, A), de Dorival Caymmi, com os Anjos do Inferno;
Faixa 32, “Cortando pano” (1945, *Victor*, 80344, B) de Luiz Gonzaga, M. Lima e J. Portela, com Luiz Gonzaga;
Faixa 33, “Isaura” (1945, *Odeon*, 12530, A), de Herivelto Martins e Roberto Roberti, com Francisco Alves;
Faixa 34, “Vida de pobre” (1945, *Odeon*, 12530, B), de Frazão e Rubens Soares, com Francisco Alves;
Faixa 35, “Que rei sou eu?” (1945, *Odeon*, 12537, B), de H. Martins e Valdemar Ressurreição, com F. Alves;
Faixa 36, “Haja carnaval ou não” (1945, *Odeon*, 12550, A), de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, com F. Alves;
Faixa 37, “Dora” (1945, *Odeon*, 12606, A), de/com Dorival Caymmi;
Faixa 38, “Peguei um Ita no norte” (1945, *Odeon*, 12606, B), de/com Dorival Caymmi;
Faixa 39, “Dezessete e setecentos” (1945, *Continental*, 15302, A), de Luiz Gonzaga, com Manezinho Araújo;
Faixa 40, “O que vier eu traço” (1945, *Continental*, 15351, A), de Alvaide (Osvaldo dos Santos) e Zé Maria, com Ademilde Fonseca;
Faixa 41, “Boogie woogie na favela” (1945, *Victor*, 800294, A), de Denis Brean, com Ciro Monteiro.

Além delas, destaca-se: “Pra que discutir com madame?”, “Sem compromisso”, “Eu quero um samba”, “Bodas de prata”, “Beijinho doce”, “De papo pro ar”, “Na Glória”, “Vestido de bolero”, “Acontece que eu sou baiano”, “Moda da mula preta”, “Falte tudo”, “O cordão dos puxa-saco”, “Fiz a cama na varanda”, “Pretinho”, “O bebê de madame”, “Aquele mulher”, “Aquele bilhetinho”, “Barulho no morro”, “Não diga a minha residência”, “Lá vem Mangueira”, “Disse me disse”, “Sem meu tamborim não vou”, “Pif-Paf”, “Coitado do Edgar”, “Cabrocha boa”, “Meus amores”, “Fica doido varrido”, “Meu pecado”, “Palacete no Catete”, e “Brasa”, entre tantas outras.

Os sambas e as marchas de 1944 e 1945 conviveram com músicas folclóricas, canções nacionalistas, valsas, modinhas, serenatas, choros, frevos, maxixes, lundus, batucadas, maracatus, chótis, chamegos, rasqueados, cateretês, recortados, toadas, mazurcas, modas de viola, desafios e emboladas. Mesmo assim, aqui e ali estão presentes fados, corridos, boleros, guarânias, tangos, congas, rumbas e beguines, além de swings, boogie woogies e fox-trots. Junto a algumas gravações apareciam artistas brasileiros de nome em inglês; talvez fossem sinais das mudanças em curso, mas o “perigo” não estava nelas.

A convivência com ritmos estrangeiros é fato notório da música popular brasileira. Os muitos fox-trots feitos por aqui ganhavam detalhes que os transformavam em algo novo, condizentes com a matéria nacional. Compostos e executados por músicos brasileiros em instrumentos regionais, percebe-se neles a mesma “incompetência criativa em copiar” do cinema nacional (ver Introdução, nota nº 26). Isso sem contar a outra peculiaridade dessas obras, a de serem paródias, explícitas ou não, voluntárias ou não. Logo, o problema da “decadência” não estaria na naturalização do fox e do swing, mas na dita corrupção do samba.

“Samba” é uma daquelas palavras assaz polissêmicas, principalmente nesse período em que o gênero saía da mítica fase comunitária (e de assunto policial) e passara ao período profissional e de símbolo nacional (SANDRONI, 2001). As gravadoras usavam o termo às vezes acertadamente, às vezes como bom rótulo de vendas. É bem verdade que é difícil saber, devido aos arranjos, a qual tradição se filia determinado samba. Enquanto origem, ele poderia ter sido feito em qualquer lugar do Brasil; no entanto, ganharia direito à gravação aqueles que melhor se adaptassem às práticas do Rio de Janeiro. Sua composição - apesar dos muitos trabalhos contrários a esta tese - não era privativa de uma cor ou de uma classe, resultava de um saber vivencial ou adquirido.²⁷ O samba, tratado como qualquer mercadoria, também era

²⁷ Por exemplo, Mário Lago, um dos reclamantes da entrevista de 1945, era filho de um maestro carioca, galã de radiovelas, e também letrista. Ligado ao teatro de revista, às gravadoras e ao Café Nice - no qual, segundo Assis Valente, “só se lembra da morena quando chega o carnaval” - marcou época com sambas (“Ai, que saudades da Amélia”, “Atire a primeira pedra”), valsas (“Número um”), fox-trots (“Nada além”) e marchas (“Aurora”).

facilmente roubado; a frase atribuída a Sinhô diz que “ele é que nem passarinho, é de quem pegar”. Ou podia pertencer, integralmente ou mediante a “parceria”, a quem o tivesse comprado no mercado informal musical.²⁸ Por fim, em época de afirmação dos arranjadores, as canções podiam ganhar roupagens das mais simples às mais complexas.

As marchas, de todos os tipos, há muitos anos caminhavam lado a lado com os sambas, principalmente no carnaval (Faixa 25 e 36). No que se refere aos “tipos” de samba, verificou-se que, como já se adiantou, nas gravações de 1944/1945 praticamente não há sambas de exaltação. Eles, que tiveram bons anos entre 1939 e 1942, começaram a rarear já em 1943. Não somente porque eram excessivamente “datados”, mas porque a sua produção e exibição exigia a presença de um grande número de profissionais, como os da Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali, da Rádio Nacional, e das grandes casas de espetáculos dos cassinos.²⁹ Os enredos de escolas de samba ainda não eram gravados e o samba-canção estava voltando em 1944/1945, mas só a partir do ano seguinte, vestido de bolero e balada, começaria a formar uma tendência consistente do mercado fonográfico.³⁰ Os sambas de partido alto e as batucadas - cantados espontaneamente e acompanhados por regional, instrumentos de percussão ou prato e faca - eram registrados esporadicamente, às vezes em discos do Trio de Ouro, conjunto vocal “de estúdio” que se especializara na interpretação de arranjos para peças folclóricas e sambas de exaltação. Os “Sambas do Estácio”, ou

²⁸ Estudando a obra de Dorival Caymmi, Walter Garcia refletiu sobre a informalidade das fichas técnicas, dos contratos, das compras de sambas, da catiagem e das transações entre conhecidos do mundo do cinema, teatro, rádio e disco. Afirmou que essas ações “[...] participam da transformação inicial da canção popular brasileira em mercadoria. Para o bem ou para o mal elas ilustram a tortuosa passagem de uma sociedade fundada em bases agrárias para uma sociedade de economia urbana e industrial, com pretensões de democracia e que [...] irá combinar o regime formal de trabalho com algumas práticas informais, em várias esferas, sendo a indústria cultural somente uma entre tantas [...]” (GARCIA, 2005b, p. 62-63).

²⁹ Outro assunto que aguarda pesquisa é o dos jogos de azar - lícitos até 1946 e presentes em bilhares, jôqueis clubes, etc. - e suas relações com as artes. Os cassinos eram concessões públicas, como as rádios, explorados no Distrito Federal (Atlântico e Urca) e nas estâncias balneárias ou climáticas, como Poços de Caldas e Santos. Além destes havia, entre outros, o Quitandinha (Petrópolis), o Pampulha (BH) e o Ahú (Curitiba).

³⁰ **Faixa 43**, “Copacabana” (1946, *Continental*, 15663, A), de Alberto Ribeiro e João de Barro, diretor artístico da Continental, na voz de Dick Farney. Esta peça foi encomendada por Wallace Downey, norte-americano envolvido com o cinema e os discos locais desde 1928. Nesta primeira versão, “Copacabana” apareceu como um samba-canção abolidado, acompanhado por maracas, bloco sonoro, harpa e orquestra de cordas.

assemelhados, apareciam principalmente em gravações de Ataulfo Alves e suas Pastoras (Faixa 27).³¹ Outras composições procuravam aproximar-se dessa sonoridade, com alguma estilização (Faixa 34). Estes sambas eram bastante apreciados, mas não eram hegemônicos.

Bide e Marçal ainda se mantinham nas rádios e gravadoras, enquanto os nomes de Ismael Silva, Nelson Cavaquinho e Cartola rareavam nos catálogos. Mesmo assim, as práticas “do samba do asfalto” (melódicos e cadenciados) e do “samba de morro” (rítmicos e ágeis) reapareciam nas “canções de sucesso esperado” (Faixa 26, 33 e 35),³² acompanhadas por Jazz Bands brasileiras, interpretadas pelas vozes mais respeitadas do momento, compostas por talentosos artistas totalmente entranhados no mundo do disco, que conheciam, além dos segredos do samba, os “quatro métodos” descritos por Sunny Skylar (p. 85). São eles: Haroldo Lobo, Custódio Mesquita, Roberto Roberti, Roberto Martins, Felisberto Martins, Herivelto Martins, David Nasser, Max Bulhões, Mário Lago, João de Barro (Braguinha), Antonio Nássara, Benedito Lacerda, Dunga, Haroldo Barbosa e Alcir Vermelho, entre outros.

Não tão preocupadas com as urgências do mercado e unindo letras abusadas às tradições do choro, do maxixe e do samba, estavam as composições - feitas por Assis Valente, Geraldo Pereira (Faixa 28 e 29), Alvaiade (Faixa 40), Moreira da Silva, Ari e Ciro Monteiro - conhecidas como samba de breque, samba de telecoteço, samba-choro e samba sincopado, recortado, miudinho. Suas configurações melódicas, poéticas, rítmicas e harmônicas eram bem variadas, indo das tradicionais às mais inovadoras. A base da formação era o regional, acrescido por vezes de instrumentos como banjo, reco-reco, afoxé, chapéu de palha, caixa de fósforos e pistão nasal. Quando nas gafieiras, esses sambas ganhavam os sons dos metais.

³¹ Chama-se de “Sambas do Estácio” àqueles que, a partir do final dos anos vinte, sucederam os sambas amaxixados. Eles se apresentam com duas partes, a primeira fixa e coral, a segunda variável e solista. As “segundas” têm duas quadras, de versos heptassílabos. Suas células rítmicas são sincopadas e flexíveis, baseadas nas brasileirinhas (semicolcheia, colcheia, semicolcheia). Ver Sandroni (2001).

³² Os exemplos 27, 33, 34 e 35 se assemelham porque foram gravados pelo mesmo conjunto acompanhador. No entanto, as *pastoras* somente são elementos estruturais à “Batuca no chão” (27). “Isaura” (33) e “Que rei sou eu” (35) foram registradas no mesmo dia, 13 de novembro de 1944. Elas e “Vida de pobre” (34) têm também o mesmo solista. “Isaura” (33), com essa ambientação, passa a poder ser ouvida também pelo prisma da paródia. Unidos às tramas dos arranjos, estes detalhes contraditórios complicam o seguimento de conceitos como gêneros e sub-gêneros musicais.

Seus cantores precisavam ter uma articulação vocal maleável e um grande senso de divisão rítmica para expressar, com humor, as paródias (Faixa 41), as autocríticas e as críticas presentes nessas obras, como Wilson Batista adiantara em 1941. Quanto ao choro-canção, tanto o de letras novas postas em choros clássicos quanto o de composições originais organicamente estruturadas, exigia de seus intérpretes afinação, agilidade e resistência.

Entre os milhares de artistas cariocas - das rodas de samba, dos cabarés, das rádios, dos teatros de revista, das gafieiras, dos dancings, dos circos e dos cassinos - eram poucos os que conseguiam gravar suas obras. Intérpretes e compositores de outras partes do país - como Capiba, Aldemilde Fonseca, Geraldo Pereira, Lupicínio Rodrigues, Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga - também disputavam esse espaço.

Caymmi, no Rio de Janeiro desde 1937, trouxera com ele canções com temas rústicos, prosaicos e quase folclóricos. Seu forte não eram os ritmos, mas sua prosódia perfeita sobre um melodismo sedutor e uma base harmônica ambígua, tonal com empréstimos modais. Além disso, enquanto intérprete, apresentava um violão “diferente” e um doce vozeirão. Esses elementos foram sendo pouco a pouco monumentalizados, recebendo em 1944/1945 arranjos para conjunto vocal e/ou para Orquestra Brasileira (Faixa 31, 37 e 38), afastando o compositor e o intérprete de sua naturalidade.

Luiz Gonzaga chegou à capital do Brasil em 1940; de início só conseguia gravar-se como sanfoneiro porque o seu timbre vocal não soava bem aos ouvidos dos produtores. Mas em 1945, após o sucesso da sua “Dezessete e setecentos...” na voz de Manezinho Araújo (Faixa 39), gravou a mazurca “Cortando pano”: “[...] *Se Deus ajuda o terno sai bacano \ pelo sistema norte-americano [...]*” (Faixa 32). O interessante é que, apesar de tocar e cantar as coisas do nordeste, ele era obrigado a apresentar-se de *summer*. Isso mesmo depois de, com seu “Baião”,³³ inventar um novo gênero que apresentava uma música nordestina própria para

³³ **Faixa 42**, “Baião” (1946, *Odeon*, 12724, B), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com Quatro Ases e um Curinga.

dançar, simplificada na instrumentação e no ritmo. Apesar de reinar nas paradas por dez anos, só impôs sua roupa de vaqueiro a partir de 1950 (SAROLDI e MOREIRA, 1984, p. 83-86).

Ambos, Caymmi e Gonzaga, trouxeram para o disco e a capital um Brasil de praias e sertões, de gente trabalhadora e sofrida, mensagem que precisou apresentar-se de início com roupagem sulista, tanto na sonoridade quanto na indumentária. Às questões explicitadas pelos descontentes compositores cariocas se somariam esses novos sons bem como outras preocupações, bastante debatidas. Argumentos como o das falas higienizadoras e educadoras, muito próximas dos discursos racistas das “Madames” que, com um parafuso a menos, queriam acabar com qualquer tipo de samba.³⁴ Como o dos defensores da música brasileira “de alto padrão” (Ary Barroso e outros), que fundisse a modernidade trazida pela música comercial norte-americana com a tradição local e que tratasse o samba como aglutinador das culturas regionais. Como o das propostas congeladoras e saudosistas dos folcloristas. Como o dos paternalistas, que tratavam o samba como naturalmente “cordial”. E como os das esquerdas, que viam no samba um aliado na luta antiimperialista.

Porém, raramente se viam estampadas nos jornais e revistas as vozes dos pobres, por um lado, e, por outro, as dos executivos das gravadoras, os quais, dando um pirapote nos desavisados artistas reclamantes e um peteleco nos graves intelectuais, seguiam em frente. Sobre estes, quem sabe, dissessem em seu íntimo: “Eles fingem desconhecer que os fenômenos da moda, desde as cortes de Veneza, alternam Apolos e Dionísios, ditando o que é chique para a elite local e promulgando padrões que os demais devem imitar. E que as questões culturais seguem o mesmo modelo.” Sobre os músicos que já foram da casa, talvez

³⁴ “Pra que discutir com madame?” (1945, *Continental*, 15459, A), de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, com Janet de Almeida. Não se encontrou gravação original disponível.

Esta é a sua letra: “[...] Madame diz que a raça não melhora \ Que a vida piora por causa do samba \ Madame diz que o samba tem pecado \ Que o samba coitado devia acabar \ Madame diz que o samba tem cachaça \ Mistura de raça, mistura de cor \ Madame diz que o samba democrata \ É música barata sem nenhum valor \ Vamos acabar com o samba \ Madame não gosta que ninguém sambe \ Vive dizendo que o samba é vexame \ Pra que discutir com madame? \ No carnaval que vem também concorro \ Meu bloco de morro vai cantar ópera \ E na avenida entre mil apertos \ Vocês vão ver gente cantando concertos \ Madame tem um parafuso a menos \ Só fala veneno, meu Deus que horror \ O samba brasileiro democrata \ Brasileiro na batata é que tem valor [...]”.

refletissem: “Por que não se rezingaram nos anos em que estiveram em alta? Não se lembram mais que, para tal, tiraram do caminho os representantes da guarda velha?”

Mas o problema não estava simplesmente nas novelas, nos artistas fascinados com a cultura estrangeira, na repisada questão da cópia e do original, ou nos novos ritmos. Tampouco nos ciclos estéticos, nos humores do gosto ou nas picuinhas pessoais. Estas eram consequências, e não causas, das mudanças de base que afetavam também a indústria fonográfica brasileira. A sua inserção no universo da música mundial, que antes ocorria de maneira contingente, passara a ter caráter estrutural. A interação mais rígida das filiais com as matrizes exigia que os processos decisórios se dessem não mais pelas veredas do favor, mas pela autopista da “administração racional”. Saíra a figura do diretor artístico e, mesmo se não houvesse a mudança no nome do cargo, entrara a do produtor. Ele e seus agentes substituíram toda uma gama de mediadores (eufemismo para “intermediários”), sujeitos que faziam a ponte entre a gravadora e os artistas, e inverteram o sentido dessa relação, passando a preparar e a promover, como se fizera com “Besame Mucho”, produtos do *dernier cri*.

Os temas das letras em 1944/1945, além daqueles que tratavam diretamente da ação da FEB, estruturavam-se nesse ambiente de mudança, no qual guerra, economia e política davam-se as mãos. A abordagem era sempre bem concreta; assuntos intimistas só apareceram com força a partir de 1946, em contraposição aos versos políticos e engajados que também se fariam notar. Em tempo de eleições não foram poucos os lançamentos que aludiram a Getúlio Vargas, ao quererismo, ou às transformações esperadas. Diferentemente de poucos anos atrás, os cantos de exaltação ao trabalho apresentaram-se de maneira dúbia, como em “Isaura” (Faixa 33). O futebol e a festa eram temas constantes, porque malandro esperto sabia dosar trabalho e lazer, os dois eram-lhe necessários.

Os relacionamentos amorosos expostos por vozes masculinas deixaram o terreno da fantasia e da subjetividade e refletiram um cotidiano de uniões instáveis ou ilícitas. Em uma

espécie de desrespeito dos sofrimentos causados por questões de classe e de cor da pele, as mulheres eram apresentadas como objetos de domínio e exploração por seus homens. Estes cantavam as freqüentes separações, mandavam as mulheres para casa enquanto eles continuavam no samba, informavam que tinham outra dama, e deixavam claro quem é que mandava no pedaço. Ou reclamavam da traição sofrida, do desinteresse das pequenas e do gosto das amantes pelo dinheiro e pela orgia. Os temas femininos, em muito menor número, espelhavam o masculino tanto pelo lado da vítima, chorando o abandono, quanto pela voz ativa. Cantavam que não era bem assim, que o mundo estava mudando, que os direitos eram iguais, que também trabalhavam fora, e que o dinheiro lhes pertencia.

Algumas canções, de especial interesse para esta tese, falavam sobre a música, os músicos e seus “lugares”, enfocando a Bahia e os baianos, os bairros do Rio de Janeiro e os cariocas, o morro, a dança nos salões e nos terreiros, o carnaval e suas escolas, a cabrocha, o samba, o sambista e seus instrumentos.³⁵ Nessas peças ouvem-se muitos dos freqüentes posicionamentos presentes nos debates sobre o samba, como em a “Canção nacional” (Faixa 44),³⁶ em “Sou eu que dou as ordens” (Faixa 45),³⁷ e em “Eu sambo mesmo”.³⁸

Quanto às vozes, os discos dos simples pediam cantores solistas coloquiais, algumas vezes acompanhados de um conjunto vocal feminino, as chamadas “pastoras”, principalmente

³⁵ As páginas seguintes estudam algumas dessas canções.

Além das gravações relacionadas nas notas adiante, também se destacaram, entre tantas outras: “Venderam o morro”, “Voz do morro”, “Eu nasci no morro”, “Ela não sabe dançar”, “As águas rolaram”, “Crioulo sambista” “Ninguém ensaiou”, “Como se faz uma cuca”, “Sem meu tamborim não vou”, “Flauta e pandeiro”, “Flauta, cavaquinho e violão”, “Solfejo em ritmo de samba”, “Aula de música”, “O samba não morre”, “Roda de samba”, “Batuque no morro”, “Batuca no chão” (Faixa 27), “Falsa Baiana” (Faixa 28), “Eu quero um samba” (Faixa 47) e, de maneira singular “História difícil” (Faixa 50). A maioria delas está disponível para audição em sites da internet, como <<<http://acervos.ims.uol.com.br/php/index.php?lang=pt>>>.

³⁶ **Faixa 44**, “Canção nacional” (1945, *Odeon*, 12582, A), de Ari Monteiro e Peterpan, com Quatro Ases e um Curinga.

³⁷ **Faixa 45**, “Sou eu que dou as ordens” (1946, *Odeon*, 12659, B), de Heitor dos Prazeres, com Araci de Almeida, gravada em 1945

³⁸ **Faixa 46**, “Eu sambo mesmo” (1946, *Victor*, 800408, A), de Janet de Almeida, com Anjos do Inferno. Esta é a letra da última gravação de Janet, falecido em 1946: “[...] Há quem sambe por prazer \ Há quem sambe por gostar \ Há quem sambe por ver os outros sambar \ Mas eu não sambo para copiar ninguém \ Eu sambo mesmo com vontade pra valer \ Porque no samba eu sinto o corpo remexer \ E só no samba que eu sinto prazer \ Há quem não goste do samba \ Não dá valor, não sabe compreender \ Um samba quente, harmonioso e buliçoso \ Mexe com a gente, dá vontade de viver \ A maioria diz que não gosta, mas gosta \ E sofre muito quando vê alguém sambar \ Faz força, se domina, finge não estar ... \ ... tomadinho pelo samba e louco pra sambar [...]”.

para a interpretação dos Sambas do Estácio, com seu coro inicial característico à maneira das rodas de samba. Os barítonos e tenores de vozes empostadas (Francisco Alves, Sílvio Caldas, Nelson Gonçalves, Orlando Silva ou Carlos Galhardo, entre outros) prestavam-se mais à interpretação de fox-trots, boleros, valsas, sambas lentos e sambas de exaltação. As vozes altas femininas, já menos agudas que nos discos dos anos 20 e 30, ainda não haviam sido abandonadas por aquelas de registro médio ou grave.

Um fenômeno que se observou nas gravações do período foi a presença de um bom número de grupos vocais (duos, trios, etc.). Muitos de seus discos foram para a Itália com o Serviço Especial da FEB e a *BBC* (ver p. 84). Juntos, três conjuntos vocais masculinos, Anjos do Inferno, Quatro Ases e um Coringa e Namorados da Lua, gravaram, só nos anos 1944/1945, cerca de oitenta peças. Esses grupos eram formados, em geral, por cinco ou seis cantores (um líder), cada qual também responsável por um instrumento de cordas (como violão, banjo, cavaquinho ou bandolim) ou de percussão (pandeiro, afoxé, reco-reco, cuíca ou tantã). Se necessário, um deles tocava pistão nasal ou pente (a frigideira e a latinha de graxa se firmariam mais tarde). Eram diferentes dos grupos de choro e de samba pela instrumentação muito mais reduzida e porque a base da criação era o canto coral à maneira dos grupos norte-americanos. Essa formação começara a aparecer nos anos trinta (Bando da Lua), seguiu pelas décadas de cinquenta e sessenta (Garotos da Lua, Os Cariocas, Os Namorados), e se mantém, com algumas mudanças, até hoje (Demônios da Garoa, MPB4). Possuíam um repertório variado, mas sua especialidade eram as marchas e os sambas. Talvez pelas possibilidades apresentadas por suas harmonizações jazzísticas, muitas canções que tiveram suas primeiras gravações feitas por grupos vocais nos anos da guerra foram reinterpretadas pelos músicos da Bossa Nova.

Quando se tem um conjunto de vozes semelhantes, a “abertura” das vozes - o canto simultâneo de diferentes notas musicais - enriquece a sonoridade e amplifica os harmônicos

naturais do som fundamental. Na terra do jazz e do swing, além dos costumeiros intervalos de terças e quintas, ou de quartas e sextas, passou-se a ouvir nas finalizações, sem a resolução sem tensões exigida pela harmonia tradicional, segundas (ou nonas), sétimas, e, vez por outra, trítonos. Esse jeito de cantar não encontrava no Brasil nenhuma base “nacional”; ele, como tudo, fora apreendido pela alfândega musical brasileira.

Em tempos de programas de auditório, com artistas profissionais e calouros, o antigo locutor de rádio fora substituído por um mestre-de-cerimônias, o *animador*, que devia entreter as platéias. O microfone fixo solicitava certa imobilidade ao cantor principal, “pedindo” maior agitação dos demais artistas a fim de manter a atenção do público (SAROLDI e MOREIRA, 1984, p. 91-93). Os versáteis grupos vocais, atrações por si só, funcionavam também como auxiliares do animador e dos calouros, dispensando outros músicos por se tratarem de pequenos regionais,

Do universo de músicas veiculadas pela indústria fonográfica nesses anos e que traziam em si as relações do Brasil com um mundo que a guerra transformava, selecionou-se duas canções para uma análise mais aprofundada. A primeira, interpretada pelo sexteto Namorados da Lua, que estreara em 1942 (Lúcio Alves, então com 18 anos, era seu cantor principal e violonista), é “Eu quero um samba, gravada na tonalidade de Dó maior (2\4, semínima = 72):³⁹

*Introdução C7(9); G6(9); C7(9); G6(9);
Bb7; A7; D7(9); G7/9, C7(9); G6(9)*

C7(9) G6(9)
- Eu quero um samba feito só pra mim (oi pra mim, me espalhar, me espalhar)

C7(9) G6(9)
Eu quero a melodia feita assim (quero sambar, quero sambar)

C7(9) G6(9)
Quero sambar porque no samba eu sei que vou (me acabar, me virar, me espalhar)

C7(9) G6(9)
A noite inteira até o sol raiar

³⁹ **Faixa 47**, “Eu quero um samba” (1945, *Continental*, 15379, B), de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, com Namorados da Lua. As cifras acima das letras indicam a condução harmônica do conjunto. Devido talvez às rotações da gravação e ao tipo de afinação, a audição oscila entre Si maior e Dó maior. Optou-se por esta última.

G6(9) *C7(9)*
 - Ai, quando o samba acaba

G6(9)/ *C7(9)*
 E eu fico triste, então

Gmaj7 *G7(9)* *C7(9)* *Cm6*
 Vai melancolia Eu quero alegria

G6(9) *C7(9)* *G6(9)*
 Dentro do meu coração

Havia no período uma dupla famosa, Joel e Gaúcho, que gravara diversos sambas sincopados. O irmão de Joel, Janet de Almeida, registrou treze composições, algumas delas em parceria com Haroldo Barbosa, redator e produtor da Rádio Nacional e autor da versão de muitas letras norte-americanas. Juntos, Janet e Haroldo foram responsáveis por uma “trilogia” na qual cada canção soa como parte de um multifacetado manifesto musical: “Eu quero um samba” foi seguida de “Pra que discutir com madame?”, e esta por “Eu sambo mesmo”.

Seu arranjo, retirado do arsenal de possibilidades do estilo, incluiu solista cantor, três vozes, percussão e dois instrumentos de corda. Na Introdução o tema apareceu duas vezes (oito primeiros compassos), tocado por bandolim acompanhado por violão, pandeiro e, talvez, afoxé; seguiram-se mais oito compassos com vocalizes em língua inventada. Aí começou a Primeira parte, como coro e *tutti* interpretando a primeira estrofe (dezesseis compassos). A Segunda parte (Sol Maior) apresentou a segunda estrofe como solo acompanhado (dezesseis compassos). Em seguida, ao repetir duas vezes a Primeira parte, o violão assumiu o papel do contrabaixo e as vozes tomaram o lugar que, em outras formações, seriam dos instrumentos, com efeitos percussivos à maneira de *riffs* vocais. Ouviu-se também *blues notes* e alterações das melodias de frases-clichê do *swing*. Ao rerepresentar a Segunda parte, o acompanhamento das vozes mostrou variações dos ornamentos anteriormente exibidos. Preparando o final foram repetidos os oito primeiros compassos da Introdução. E então surgiram quatro compassos de samba em forma “pura”, sem letra, que poderiam pertencer a qualquer composição, seguido pela repetição do vocalize inicial e pelo final seco.

Comparando-se esta gravação com outras semelhantes selecionadas para este trabalho

(Faixas 29, 31, 44, 46, 47) vê-se que entre elas havia uma boa gama de variedades interpretativas. As escolhas feitas para esta peça em particular têm um porquê. Tudo o que foi descrito no parágrafo anterior aconteceu em menos de dois minutos e meio de música, o que denota uma preocupação de seus artistas com a complexidade sonora. A peça se baseia no trabalho vocal e na união renovada de letra e melodia; mal se ouvem os instrumentos, eles apenas dão apoios rítmicos (regulares) e harmônicos. A obra solicita audição atenta, não é exatamente uma música para dançar.

Essa peça cutucou, por um lado, as teorias consagradas de Mário de Andrade - aquelas sobre a dinamogenia musical (p. 91) e, principalmente, as defendidas por ele no *Ensaio sobre a música brasileira*. Nesse livro (ANDRADE, 1972), Mário afirmara que as *constâncias* musicais, as partes constitutivas e freqüentes da sonoridade nacional, estariam não tanto nos assuntos e temas, mas nos ritmos sincopados, nas estruturas melódicas, na composição polifônica à brasileira, nas formas composicionais, nos instrumentos tradicionais e no timbre anasalado do canto, patenteador da fala brasileira. Essas idéias, pouco a pouco, eram transportadas do universo erudito para o popular, chegando a ser fundamentais na reflexão (de esquerda) dos anos 60 sobre a MPB. Entre os anos 30 e 50, como se sabe, esse debate se dava principalmente em ambientes conservadores (NAPOLITANO, 2007b, p. 40-45).

Essa canção, por outro lado, também mexeu com o pessoal da música popular, para o qual o pacote completo das diferentes formas de samba que se ouviam durante a guerra incluiria uma mistura de texturas de base harmônica com cobertura polifônica; sambas com sonoridade tradicional ou acrescida de instrumentos recentemente contraídos da música mundial; e timbres vocais correspondentes aos estilos. Filosofando, eles defenderiam a utilização de melodias bem variadas, “donas da emoção”; de letras das mais simples às mais pernósticas, “donas da razão”; e, sobretudo, de ritmos sincopados, “donos do corpo”.

Ora, “Eu quero um samba” é um samba, mas contrariava esses fundamentos e invertia

os valores do que se lia e ouvia naqueles tempos sobre a “Canção nacional” (Faixa 44). O bandolim e o violão, instrumentos tradicionais, estavam lá, mas a sonoridade retirada deles não era a usual. O timbre dos cantores de apoio era coloquial, mas o do líder nem tanto. A condução melódica modificou-se pela presença constante de notas acidentadas e finalizações em acordes distantes do perfeito maior, o que dava ao “sentimento” uma feição transtornada frente aos padrões vigentes. A percussão, delicada e regular, não era senhora, mas serva. Amarrando essas contradições estava um texto que falava sobre o samba e o prazer.

A letra se referia a um samba diferente, mais apropriado para os tempos que chegaram. O *Eu lírico* reivindicava um samba especial, feito sob medida, *só pra mim*; ao invés de uma experiência comunitária baseada na batucada, desejava desfrutar uma *melodia* introspectiva e, ao mesmo tempo, swingada como o canto que a expôs. O novo ouvinte precisava desse samba a noite inteira, como que de um estimulante, não para se congrega, mas para sentir-se bem e sair de si, se *espalhar*. Quando chegava o dia (a realidade), a *melancolia* batia a porta. Somente esse samba traria a *alegria* de volta.

Essa canção informa que o mundo que forjara as idéias sobre a música brasileira mudara e, com ele, o seu samba. Originalmente ele fora um espaço de celebração da vida, onde não havia separação entre adorar, conhecer e gozar. A sua admissão no circuito comercial do começo do século vinte mostrava-o inserido no contexto urbano, passando a ser um repertório entre outros, a princípio perseguido, depois tornado símbolo da nação. “Eu quero um samba” corresponde àqueles anos de guerra e de rearranjos na configuração mundial na qual o Brasil reforçou sua posição de sócio subordinado. Uma das consequências dessa decisão, para o bem e para o mal, foi o incremento das transações culturais, a partir de então acrescidas do elemento industrial. A outra foi um viver cada vez mais administrado e competitivo, cuja intensidade requer muitas vezes o uso e abuso de calmantes e/ou de estimulantes, e um lazer compensatório não mais anual (o carnaval), mas constante.

Na composição desse samba via-se, como em outras peças do período, o Brasil da guerra. As antigas estruturas às quais o favor e a dialética da ordem e da desordem ainda respondiam adequadamente tinham já um forte concorrente, que se ocultava em discursos sobre o mérito e a racionalidade. As batalhas não tardaram, marcando de início tentos para os dois lados. Por exemplo, as duas outras músicas da trilogia citada trazem o Brasil “antigo” à cena, no qual conviviam pessoas que diziam *que a raça não melhora por causa do samba* e outros que afirmavam que *um samba quente, harmonioso e buliçoso dá vontade de viver* - e com essas falas vinham todas as suas raízes e implicações.

Antes de passar para a segunda e última canção a ser analisada é necessário inserir um comentário. Em arte há muitas maneiras de ser “realista”, que dependem da época, do local, da linguagem escolhida e das técnicas disponíveis. Algumas delas, se manipuladas, podem causar um “efeito despertador” no público, acordando-o de seu torpor ou animando-o para a luta. Apenas pelas obras não é possível inferir o posicionamento político de seu autor; engajamentos forçados ou oportunistas eram freqüentes naqueles anos, levando o mesmo compositor a bater ora no ferro, ora na ferradura. Neste trabalho selecionaram-se algumas peças patrióticas “estimulantes”. Algumas têm corte conservador, como as que se ouvem nas Faixas 17 a 22. As forças da União Nacional se manifestaram nas Faixas 23 e 24, em um tipo de realismo lírico. E a partir de 1946 outras obras começam a anunciar uma espécie de zdanovismo local, que exige sambando, como a Faixa 48.⁴⁰

Existe também uma classe de realismo mobilizador mais sutil que caracteriza obras como o romance “Memória póstumas de Brás Cubas”. Roberto Schwarz o chamou de “realismo de segunda fase” por corresponder à etapa madura da escrita de Machado de Assis. Mediante a apresentação das falas mais torpes pelas bocas dos chamados “homens de bem” em situações corriqueiras (mesmo se ditadas do além túmulo), Machado expunha o *mix*

⁴⁰ **Faixa 48**, “Isto é o que nós queremos” (1946, *Victor*, 800385, A), de Ataulfo Alves, com Ataulfo Alves e suas Pastoras.

ideológico local de favor e liberalismo e propunha, sem propor, uma reflexão sobre os nexos do mundo que nutria e mimava uma elite daquele calibre. Anos depois, esse procedimento analítico se tornaria o arroz com feijão da música popular brasileira de feição crítica e a base das “paródias” - não somente as que ostentavam esse nome por basearem-se em outras obras, mas também as que evidenciavam o arremedo social a que estavam sujeitas.

A dramaturgia nacional produziu alguns textos que exibem figuras parodiais. Dias Gomes, autor nascido em 1922, começou a ser premiado (1937) e encenado (1941) muito jovem, dando início já nos anos da guerra às suas colaborações para o rádio. “O bem-amado” (1962), um dos trabalhos mais conhecidos do autor de “O pagador de promessas”, reúne algumas personagens antes dispersas em outras obras. Odorico Paraguaçu é um coronel nordestino que se elegeu prefeito de Sucupira com a promessa de construir um cemitério para a cidade. Demagogo, usa e abusa do discurso vazio, da resignificação esdrúxula e do encantamento vocal. Ele não se preocupa com a compreensão do que diz, mas com a obtenção dos seus propósitos. Eis um trecho de seu discurso de posse:

“[...] Povo sucupirano! Agoramente já investido no cargo de Prefeito, aqui estou para receber a confirmação, [...] e por que não dizer a sagração do povo que me elegeu. [...] Botando de lado os entretantos e partindo pros finalmentes, é uma alegria poder anunciar que prafrentemente vocês já poderão morrer descansados, [...] na certeza de que vão ser sepultados aqui mesmo [...]. E, quem votou em mim, basta dizer isso ao padre na hora da extrema-unção, que tem enterro e cova de graça [...]”
(<<<http://www.cesargiusti.ddfnet.com.br/ufpe/teor4/text/pdf/bem-amado.pdf>>>, p. 8).

Quando Odorico Paraguaçu faleceu, inaugurando afinal o cemitério, Neco Pedreira, jornalista que lhe fizera oposição em vida, declamou o seu elogio fúnebre:

“[...] aqui estamos para o último adeus a ti, que foste um exemplo [...] de probidade e caráter, de perseverança e lealdade, de justiça e amor ao próximo. [...] Só tu [...] podias merecer a subida honra de inaugurar este campo-santo, que foi a grande obra do seu governo, o grande sonho de sua vida, afinal realizado! Adeus, Odorico, [...] o Honesto, o Bravo, o Leal, o Magnífico, o Bem-Amado... [...]”
(<<<http://www.cesargiusti.ddfnet.com.br/ufpe/teor4/text/pdf/bem-amado.pdf>>>, p. 36).

Esses dois tipos de discursos (falsamente culto, fingidamente comovido) não eram exclusivos dos comícios e funerais de Sucupira. Eram ouvidos por todo país, onde quer que a classe dominante se dirigisse ao povo à fim de reatar os laços do favor ou reafirmar o culto à

autoridade, mais do que à personalidade. Utilizá-los “realisticamente” foi a maneira encontrada por Dias Gomes para colocar em pauta parodial a política brasileira.

Voltando aos cantos de guerra: há outro meio de “ser” Brasil em forma de canção diferente daquele empregado por “Eu quero um samba”. A segunda peça selecionada para análise passou pelos mesmos mecanismos da indústria fonográfica, mas dispensou a adoção acrítica de seu esperanto musical, apesar de ter sido feita em um momento da história da música popular brasileira no qual a mercadoria já se impunha.⁴¹ Trata-se de “História difícil”, um samba-choro composto por Vitor Santos e Ruy Pereira Costa, interpretado por Ademilde Fonseca e pelo Bossa Clube, regional liderado por Garoto. Essa canção comercial popular se impôs, desde sua primeira audição, como uma obra de arte, e de alta qualidade.

“- Mas é possível considerar como sendo *arte* algo que passou pela lógica da mercadoria? Existe mediação em peças da música popular com características industriais? E o problema da autonomia crítica e da integração social?” (perguntariam os frankfurtianos mais radicais). Ou, inversamente: “- Mas dizer que algumas obras têm qualidade não significa valorizá-las em detrimento de outras? Isso não é elitista?” (perguntariam os defensores, mesmo se com reservas, dos mecanismos dos negócios musicais). Ou, ainda: “- Por que não utilizar dos critérios amplos da etnomusicologia, e ver em todas as manifestações musicais das diferentes culturas as suas características artísticas?”

Não se trata aqui do problema música-arte no interior da discussão da falsa dicotomia entre alta e baixa cultura, mas no contexto da condição subordinada do Brasil, que obriga a que mesmo idéias renovadoras, como a Teoria Crítica, sofram um ajuste conjuntural, deixando de ser uma idéia fora de lugar somente “[...] quando se reconstroem a partir de

⁴¹ É importante lembrar que as análises estão tratando sempre de uma canção específica, e não do disco inteiro, que continha duas canções. Também não se trata de analisar um gênero musical ou um autor específico. Para Garcia, “[...] além do valor comercial, no passado e no presente, [...] o interesse estético que algumas canções despertam decorre de um valor intrínseco: elas souberam condensar, de forma potencializada, uma certa experiência histórica [...]” (GARCIA, 2005b, p. 123). O que esse autor verificou como sendo um tipo de adensamento e aprofundamento da reflexão da realidade social, esta tese chama, com Roberto Schwarz, de estruturação da matéria brasileira.

contradições locais [...]” (SCHWARZ 1978a, p. 120). Como se mostrou até agora, esta tese defende a existência de uma lógica industrial na música popular comercial dos grandes centros do Brasil já durante os anos 1942-1945, lógica que se via obrigada a dialogar com outras, como a do favor, da dialética da ordem e da desordem, e da dialética do localismo e do cosmopolitismo. Essa convivência garantiu a algumas canções, mas não a todas, a mediação à brasileira. Distingui-las - possuir um caráter parodial e intencionalmente crítico prenuncia boas análises - exige que o pesquisador assuma posições e emita juízos muitas vezes antagônicos àqueles consagrados pela tradição e pelo mercado.

“História difícil” estruturou-se como um samba-choro (isto é, um samba com jeito de choro), e, ao que tudo indica, letra e música foram feitas uma para a outra. Ela foi gravada na tonalidade de Si menor com introdução em Ré maior (2\4, semínima = 88):⁴²

Introdução: G, E/G#; A, B7; E7, A7; D, D#º; Em; Bm; G, F#7; Bm

Bm Bm Em7
- Permita mesmo que os diminutivos coloquem uns conspícuos pela sua ausência

Em6 Bm G F#7
Falando em alta estrutura, relevologicamente falando

B- Bm Em7
E vocabularisando a frase protética, estética e filosófica da criatura

Em6 Bm G F#7 Bm
Protistológica de brincadeira, mas que indeniza a humanidade inteira.

(Bm) A7 D F#7 Bm
- Nos compassos panteístas da protofonia de linguagem sambista e poemas bucólicos

G D E7 A7
Eu já fiz até a estatística dos inocentes e dos melancólicos

A7 D F#7 Bm
Na sintetização sutil de forças estáticas e um microorganismo insipiente

G D Em A7 D
Terminarei com essa história difícil... inconstitucionalissimamente.

Essa peça se liga à tradição das canções que ostentam textos aparentemente disparatados, como se percebe em “Uva de caminhão”; porém, se a interpretação de Carmen

⁴² **Faixa 50**, “História difícil” (1945, *Continental*, 15469, B), de Vitor Santos e Pereira Costa, com Ademilde Fonseca. As cifras acima das letras indicam a condução harmônica do conjunto.

Miranda lembra a de uma conversa ao pé do ouvido,⁴³ a de Ademilde Fonseca parece ter sido feita sobre um palanque.⁴⁴ Como na composição de Janet de Almeida, não faltaram acordes de sétima, mas aqui eles foram cadenciais, criaram outras formas de tensão, dissolvidas logo em seguida. Em “Eu quero um samba”, existia “arranjo”; em “História difícil”, no sentido que a indústria lhe cunhou, essa palavra não se aplicava exatamente; talvez caísse melhor a expressão “combinado previamente entre os músicos”.

A Introdução começou com algumas levadas de pandeiro seguidas de um solo modulante de bandolim de oito compassos, caminhando para Si menor, tonalidade da Parte A. Nisso, o violão se juntou aos outros instrumentos para apoiarem o canto sem deixarem de se comportar como instrumentos solistas, dentro da concepção polifônica da música popular brasileira. Os dois primeiros versos da primeira estrofe ocuparam seus oito primeiros compassos (A1), assim como os dois últimos versos ocuparam outros oito (A2). Seguiu-se uma repetição simples da Parte A. O mesmo esquema de 16 compassos foi empregado na Parte B (Lá maior \ Ré maior), que sustentava a segunda estrofe. Os instrumentos retornaram a A e a B, com o bandolim variando a condução feita quando acompanhava a cantora e reapresentando, ornamentada, boas partes da melodia principal. Depois disso o canto também

⁴³ **Faixa 49**, “Uva de caminhão” (1939, *Odeon*, 11712, A), de Assis Valente, com Carmem Miranda. Assis Valente classificara sua peça de “samba-revista”, por vários motivos: utilizar títulos ou trechos de sucessos dos anos trinta, revisar cenas e sítios cariocas e lembrar de acontecimentos culturais recentes. Tudo isso para “revistar” a vida de uma garota que aprontou de tudo um pouco, e se deu mal. Esta é a sua letra: “[...] Já me disseram que você andou pintando o sete \ andou chupando muita uva, e até de caminhão \ agora anda dizendo que está de apendicite \ vai entrar no canivete, vai fazer operação \ Oi, o que tem a Florisbela nas cadeiras dela? \ andou dizendo que ganhou a flauta de bambu \ abandonou a batucada lá da Praça Onze \ e foi dançar o pirolito lá no Grajaú \ [1] Caiu o pano da cuíca em boas condições \ apareceu Branca de Neve com os sete anões \ e na pensão da dona Estela foram farrear \ quebra, quebra, gabirola, quero ver quebrar \ [2] Você no baile dos quarenta deu o que falar \ cantando o seu Caramuru, bota o pajé pra brincar \ tira, não tira o pajé, deixa o pajé farrear \ eu não te dou a chupeta, não adianta chorar [...]”.

⁴⁴ Ademilde Fonseca Delfim nasceu em São Gonçalo do Amarante, Rio Grande do Norte, em 1921. Foi para o Rio de Janeiro em 1940, e gravou seu primeiro disco em 1942. Até início dos anos 40 o cantor fora quase que um elemento estranho ao choro, gênero no qual Ademilde se distinguiu. As tentativas anteriores à ela não vingaram, e, depois dela, esvaíram-se. Qualquer canto extremamente articulado gasta muito ar. Melodias com muitos saltos também; além disso, é difícil manter constante a qualidade da projeção quando há mudanças de registro vocal. Para compartilhar o mesmo campo sonoro dos agudos instrumentos solistas do choro e nele se distinguir, um soprano precisa “furar” essa barreira não exatamente pelo volume, mas pela qualidade de seu timbre; o de Ademilde é metálico e parceiro do senso de divisão apurado e da dicção perfeita dessa intérprete. Ela dedicou-se ao choro cantado, mas também gravou outros gêneros, sempre com a mesma qualidade. A partir dos anos cinquenta, porém, esse registro vocal foi sendo preterido pelas gravadoras e trocado por vozes mais graves e suaves, próprias para o samba-canção e assemelhados.

repetiu essas duas partes. O conjunto modulou para a Coda, idêntica à Introdução, que se baseou nos últimos compassos da Parte B.

Não havia durante a guerra uma revista especializada em música, fato muito lamentado por pesquisadores interessados no período. Porém, em diversas magazines se encontram críticas de livros, de filmes, de peças de teatro, de shows nas boates e nos cassinos, de novelas e de programas musicais de rádio, pelas quais se pode inferir as condições da produção artística da capital federal. *Cena Muda* era um semanário especializado em cinema que, além das resenhas citadas, publicava resumos fotográficos de um filme (sistema precursor das fotonovelas), artigos de música clássica assinados pela “madame” Magdala, letras de canções nacionais e estrangeiras, traduções de crônicas norte-americanas, anúncios das rádios e das gravadoras, fofocas (leves) de bastidores, e “reportagens” sobre a vida glamourizada das estrelas, além de promover concursos culturais populares entre seus leitores. No centro da revista havia um encarte com todos os diálogos dos capítulos da novela do momento. No período estudado as matérias com músicos nacionais eram assinadas, principalmente, por Armando Miguéis, mas havia outras com ou sem assinatura, muitas evidentemente arranjadas e promocionais. Fora isso, chama à atenção a série “Fala o compositor”, já assinalada, e as referências, pequenas e grandes, a Ademilde Fonseca.

A revista *Cena Muda* publicou, em 1945, um artigo de título bastante incomum à época como hoje: “Ademilde Fonseca surgiu sem pistolão”.⁴⁵ O fato dela ter crescido profissionalmente pelo mérito pessoal, sem o artifício da usual “indicação”, da proteção de alguém graduado (o “pistolão”, aquele que dispara o “favor”), e isso ser digno de notícia, sinaliza as mudanças em curso. Sabe-se que, após chegar ao Rio de Janeiro com marido e filha em 1940, a cantora potiguar recorrera à participação em programas de calouros para fazer-se conhecer. Isso até o dia em que procurou diretamente os responsáveis pela Rádio

⁴⁵ Artigo assinado por Armando Miguéis, em *Cena Muda*, nº 26, junho de 1945, p. 23-25. O Museu Lasar Segall disponibiliza, digitalizadas, algumas primeiras páginas de colunas fixas dessa revista. Ver: <<<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/pesquisa.htm>>>.

Clube. Lá fez um teste, foi aprovada, e passou a ser “lady-crooner” do regional de Benedito Lacerda. Nesse mesmo ano de 1942, com 21 anos, regravou “Tico-tico no fubá” com uma letra diferente daquela fixada por Carmen Miranda em 1935.⁴⁶ O sucesso lhe garantiu um contrato com a Rádio Tupi.⁴⁷ Ainda segundo A. Miguéis, sua posição de destaque no rádio e no disco derivava de seu talento e de sua simplicidade e por isso dispensava a demanda por publicidade a qualquer custo - o que deveria ser, já nessa época, a regra.

A cantora concedeu em 2009 alguns breves porém importantíssimos depoimentos para esta pesquisa. Entre eles, contou que, como começara a gravar justamente em 1942, tudo lhe parecia normal nas circunstâncias daqueles anos de guerra. Embora fosse já uma cantora completa quando chegou ao Rio, precisou se sujeitar a um bom período no qual os produtores decidiam qual seria seu repertório e como ele seria executado. Por exemplo, ao chegar à rádio ela tinha de aprender as canções pré-determinadas para as transmissões do dia. Ou então, somente ao chegar ao estúdio para gravar seus números saberia qual seria a sonoridade previamente decidida e quem seriam seus instrumentistas. Só bem mais tarde passou a poder tomar decisões quanto à sua carreira.

No que se refere à “História difícil”, disse não se lembrar bem de seus autores. Revelou que os cantores em início de carreira não recebiam para gravar obras de compositores consagrados, mas que eram procurados nas rádios por pessoas bem simples, que lhes apresentavam suas “letrinhas”. Talvez tenha começado assim o encaixe dessa música no lado **B** de seu sétimo disco, no qual regravou no lado **A** a antiga polca “Rato, rato” (de Claudino da Costa e Casimiro Rocha), também com o grupo Bossa Clube. Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), reconhecido instrumentista e compositor brasileiro, começara a trabalhar pouco antes na Rádio Nacional. Em este seu conjunto, além dele ao violão, tocavam Luiz

⁴⁶ Até 1945, seguiram-se os seguintes discos à gravação de “Tico-tico no fubá” \ “Voltei pro morro”: “Apanhei-te, cavaquinho” \ “Urubu malandro”; “Racionamento” \ “Altiva América”; “Dinorá” \ “É de amargar”; “Brinque à vontade” \ “Os narigudos”; e “O que vier eu traço” \ “Xem-em-em”.

⁴⁷ Esse contrato durou mais de dez anos. Tornara-se uma cantora produtiva, para falar com Marx.

Bonfá, Marçal e Bide, entre outros.

Sobre os autores de “História difícil” pouco ou nada se sabe. Talvez pertencessem ao universo dos chorões cariocas para o qual Pereira Costa assinou outras letras. Ademilde garantiu a esta pesquisa que “História difícil” não tem uma acepção oculta, mas que tratar-se-ia de uma brincadeira, um trava-línguas, um exercício do letrista. Aqui, pede-se licença para discordar. Como a “forma”, conscientemente ou não, deriva de sua realidade social, obras aparentemente *non sense*, sabe-se, expõem o mundo - este sim, desconexo - que as cerca.

E do que fala a canção? Imagine-se que os compositores quisessem criticar a seguinte cena, comum naqueles tempos: alguém importante - um Ary Barroso no enterro de Noel Rosa, por exemplo - improvisando uma louvação póstuma para um músico.⁴⁸ Como fazê-lo? Na solução encontrada em “História difícil”, o orador, afetando modéstia, começaria dizendo-se pequeno para a tarefa de lembrar os pontos altos da vida do grande ausente, mas que, mesmo assim, pretendia colocar em bom português aquilo o que artista falecido deixara estruturado em forma de música. Analisando as canções do compositor, contaria que percebeu nelas a fusão de sambas urbanos com motes bucólicos, entre compassos inocentes ou melancólicos. Mas a história complicara-se devido ao amálgama de inércia e ignorância, e ele precisaria então revogá-la de chofre, de golpe, inconstitucionalissimamente.

Ao parodiar o eruditismo exibido em um funeral, a dupla Vitor Santos \ Pereira Costa não pretendia criticar os valores distorcidos dos rituais de exéquias, mas sim a matéria brasileira. Mesmo assim, em um primeiro patamar, o pernesticismo foi atacado. Vez por outra, Catulo da Paixão Cearense inseria seus poemas em peças do repertório seresteiro, o que fez do chótis “Yara” (de Anacleto de Medeiros), inicialmente, a base da sua canção “Rasga coração”, e, depois, do “Choros nº 10”, de Villa-Lobos. Em “Rasga coração” existe um verso de treze sílabas poéticas, *refletindo a prismação da luz solar*, que encontrou a sua paródia

⁴⁸ Consta que, de tão exaltado, Ary Barroso quase caiu sobre a sepultura de Noel Rosa, em 1937. Lembrar, nessa situação lírica, do discurso à beira da cova de Brás Cubas, ou da homenagem à Odorico Paraguaçu.

na frase *na sintetização sutil de forças estáticas*. Porém, indo mais fundo no exame expresso no samba-choro, vê-se que o Brasil, com sua história difícil cantada pelo artista que morreu, surgira em uma protofonia panteísta - a qual aglutinava sacro e profano, antigo e moderno, cidade e latifúndio, ingenuidade e malandragem, depressão e euforia, culto e popular, prismatização e sintetização. No entanto, as soluções para esses problemas, de acordo com o porta-voz do *status quo*, exigiam outro tipo de resposta, menos lírica, que deixasse de lado os “entretantos” e partisse direto para os “finalmentes”: agir *inconstitucionalissimamente*. Esta palavra, uma das mais longas da língua portuguesa, usada assim, descontextualizada, deixava de ser um brado contra modos antidemocráticos e ilegais de atuar na sociedade, para tornar-se um verso, um ritmo, uma rima, um truque, um nada enfim. Além disso, mostrava que, naquele momento, a “ordem” se ligava à inconstitucionalidade.

O canto liderara a interpretação de “Eu quero um samba”. Em “História difícil” houve maior equilíbrio entre as partes. Quanto à *performance* de Ademilde Fonseca, pode-se dizer, usando-se os termos da estética tradicional, que, não deixando de ser “romântica”, ela foi ao principalmente “clássica”. Ademilde cantou com precisão as articulações rítmicas e prosódicas com total afinação, demonstrando sua competência musical. Mas ao emitir um “Ai!” antes da repetição da Parte A, em modo menor, passou a lamentar a morte do músico. Já na Parte B, em modo maior, “o orador” alegremente descreveu as obras do artista, refletiu, e informou que, positivamente, daria um golpe. O jeito de cantar da jovem Ademilde fez a diferença nesta gravação. Ela optou por não adocicar seu timbre, considerado um tanto agreste à época, mesmo correndo o risco que não agradar o público. Fazendo assim apostou no profissionalismo, solução para os que não têm pistolão nem querem valer-se da malandragem.

Santos\Costa escolheram o samba-choro como base sonora de sua crítica. Usando-se da metáfora do biombo cultural (SANDRONI, 2007, p. 100-106), o samba-choro pode ser entendido como uma fusão de influências musicais na qual a parte dos fundos da casa (o

samba) prevalece sobre a sala de visitas (o choro). No caso de “História difícil”, ele é o gênero popular perfeito para fundamentar uma paródia que tanto critica a falsa erudição e o discurso vazio, quanto observa o uso da lógica da dialética da ordem e da desordem não entre pobres malandros, mas entre pessoas ligadas às elites (como se viu na *Ópera do Danilo*).

“História difícil” apresentou-se como uma superfície falsamente ilustrada sobre um fundo que se orgulhava de ser inconstitucional. Alertou para o fato de que os discursos não importam, mas as práticas sim. Esta canção popular e comercial estruturou-se a partir da matéria brasileira, sendo capaz inclusive de profetizar seus desdobramentos. Ela foi gravada pouco antes da queda de Getúlio (dia 29 de outubro) e lançada perto do pleito (dois de dezembro) que elegeria Dutra como o novo presidente da República. Entre mais este golpe e as eleições de um consumado golpista, apenas trinta e cinco dias; despotismo e democracia ainda ocupavam o mesmo lado do disco. A partir de então todas as políticas iniciadas naqueles anos de guerra seguiriam mais facilmente o seu curso.

CLAVES.

A troca dos tiros da guerra de 1939 se dava do outro lado do Atlântico. Para a imensa maioria dos brasileiros, mesmo se solidários ao ideal antifascista, ela nada tinha a ver com seu cotidiano. Isso começou a mudar em 1942 com a explicitação do posicionamento pró aliados. A partir de então os movimentos das tropas passaram a ser sentidos como parte da vida nacional devido ao racionamento, à mobilização econômica e a outras medidas legais (ou nem tanto). A cada navio brasileiro que ia a pique a comoção se espalhava, alimentando também o movimento interno de redemocratização. Enquanto isso, a guerra passou a freqüentar os noticiários do país: Casablanca, Leningrado, Stalingrado, dia **D**, FEB, Paris, Conferência de Teerã, Monte Castelo, Bretton Woods, morte de Mussolini, tomada de Berlim, fim da guerra na Europa, Hiroshima. Ao lado delas, Vargas, Roosevelt, Prestes e Dutra.

O distintivo jornalístico, documental por reflexo, é o que tem sido procurado - e encontrado, é claro - em parte da produção musical brasileira do período, aquela mais diretamente ligada ao esforço de guerra. Este trabalho se propôs buscar, mais do que os cantos de guerra do Brasil, o Brasil dos cantos de guerra, a partir de uma visão que contemplasse a dialética entre a forma e o conteúdo. O que significava trabalhar não só os cantos mais facilmente identificáveis com o conflito - os difundidos em território nacional, como a “Canção do expedicionário”, e os criados pelos combatentes na Itália (“Carnaval em Veneza”, “Ópera do Danilo”, “Tedeschi portare via”, etc.) - como também os demais discos comerciais lançados nesses anos, nomeadamente “Eu quero um samba” e “História difícil”.

Essa disposição esbarrou em dois impedimentos. O primeiro dizia respeito à crítica musical imanente, que não se aplica, tradicionalmente, aos produtos que passaram pela indústria cultural. Analisá-los segundo esse crivo não seria um problema caso se aceitasse o juízo corrente de que a lógica do setor era apenas comercial nos anos da guerra. Não era essa

a intuição da tese, o que gerava um segundo empecilho. A condição subordinada faz o Brasil participar da economia mundo não de maneira *atrasada*, mas desigual e combinada, ainda mais no setor do disco, industrial e universal quase que por natureza. Isto significava que a pesquisa não podia trabalhar com o conceito de indústria cultural “nacional” (da qual muitos já se jactaram), porque sua ação internacional se dava localmente nos anos quarenta naquelas áreas citadas (São Paulo e Rio de Janeiro), as quais ostentavam o maior mercado consumidor do país (75% do total); esse posicionamento do estudo prejudicava (ainda mais) a crítica imanente ao disco. A superação desses entraves teóricos precisou passar por três testes aplicados às canções, envolvendo o conjunto letra, música, arranjo e o disco como um todo.

Primeiramente, o exame empírico. Após a audição de centenas de fonogramas viu-se que todas as peças que passaram por ele eram *nacionais*, mas somente algumas manifestavam - cada qual à sua maneira - a dialética do localismo e do cosmopolitismo, o olhar periférico, os antagonismos sociais, a visão dos pobres, a matéria brasileira. As que o fizeram bradavam, assim como aquelas feitas por membros da FEB e da FAB para uso comunitário na Itália, o multifacetado Brasil de então.

A segunda apreciação levou em consideração que uma mediação à brasileira para a arte dos anos da guerra precisava trabalhar ao menos com duas ideologias em estado de conflito ou negociação; a que representaria o país “antigo”, no qual liberalismo e favor se davam as mãos para manter o latifúndio e promover a modernização conservadora, e a que acolhia a promessa de um mundo no qual o adjetivo “massivo” tornara-se sinônimo de democrático, igualitário e distributivo. A detecção, em diferentes posições, dessas camadas ideológicas em alguns discos também traduzia o Brasil.

A terceira triagem procurava nessas obras a presença de um caráter musical negativo, de uma atitude discursiva malandra, e de um estilo artístico realisticamente parodial (sintomático da condição da cultura local), buscando compreender as suas relações com as

ordens e as desordens vigentes. Essas opções estéticas (por falta de nome melhor) confirmavam um impulso criativo que se opunha às exigências da forma mercadoria.

Isso foi desenvolvido nos três capítulos desta tese. O primeiro verificou a história da “Canção do expedicionário”, seus fundamentos intra e intertextuais; sua composição à maneira da música erudita nacionalista brasileira; sua inserção no mundo do espetáculo e do disco; sua adoção, pelos mecanismos da tradição inventada, pelo *status quo*; e a crítica feita a ela pelos expedicionários. Em seguida tratou-se da música brasileira experienciada na Itália, tanto a oficial (*Banda da FEB*, Banda de Jazz, coral sacro, programas de rádio) quanto a espontânea, composta e executada para o uso da comunidade. O Capítulo III, além de identificar os cantos de guerra com as mesmas características dos hinos patrióticos e das marchas cívicas, analisou outras obras que manifestaram a condição do Brasil naquele cenário de desordem planejada e promovida pela ordem visando à reorganização internacional.

Os três testes inicialmente necessários para se vencer o impedimento teórico acabaram, primeiramente, por se configurar também como juízos de valor, como avaliações. Aquelas canções que apresentavam a combinação dessas expressões ousadas “foram” o Brasil para esta pesquisa. Mesmo as peças que não passaram por essas peneiras, após uma leitura à contrapelo, puderam “informar” sobre o Brasil e a condição mundial. Além disso, apesar de buscar-se conhecimento vasculhando o que estrutura uma obra por dentro tendo vindo de fora, as análises contextuais e históricas não foram desprezadas, conciliando-se saberes.

Em segundo lugar, o método alçou-se sorrateiramente à categoria de objeto, permeando os problemas iniciais da pesquisa com um estudo “sobre a mediação na música popular brasileira” e/ou “sobre a paródia na canção brasileira”. A reflexão sobre tal intervenção não cabe aqui, registra-se apenas sua emergência.

Seguindo o mesmo impulso de Helena Morley, os simples falaram da matéria brasileira mediante “Tedeschi portare via”, “História Difícil” e outras obras identificadas (ou

não) neste trabalho. Percebeu-se nessa música dos tempos da guerra, em meio às ditaduras e às bombas atômicas, a existência de análises conscientes e coletivas - embora não uníssonas - da situação social. Enquanto a crítica cultural materialista simplesmente não se ocupar da música popular, principalmente daquela com sinal de menos à frente, pulularão artigos e análises como aquelas chacoteadas em “História difícil” - que falando em alta estrutura fazem a estatística dos compassos inocentes e dos melancólicos presentes em uma bucólico-sambista protofonia panteísta brasileira... E assim perder-se-ão os gritos dos sem voz vindos das favelas, das motovias, das igrejas, das escolas, dos hospitais, dos viadutos, dos cruzamentos, dos camelódromos, dos xilindrós, dos acampamentos e de todos os não-lugares do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. A indústria cultural. In: _____. *Adorno: sociologia* (Organizado por Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1986a, p. 92-99, (Grandes cientistas sociais, n. 54).
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. Fragmentos sobre música e linguagem. *Rev. Trans/formação*, v.31, n. 02, abr. 2008, p. 167-171, trad: Manuel Dourado Bastos.
- _____. Idéias para a sociologia da música. *Rev. Teoria e Prática*, n. 03, abr. 1968, p. 123-135, trad: Roberto Schwarz.
- _____. Notas sobre o filme. In: _____. *Adorno: sociologia* (Organizado por Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1986b, p. 100-107, (Grandes cientistas sociais, n. 54).
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. *Adorno*. São Paulo: Nova cultural, 1996, p. 65-108 (Os pensadores).
- _____. *Sobre la musica*. Barcelona: Paidós Ibérica / ICA-UAB, 2000.
- _____. Sobre música popular. In: _____. *Adorno: sociologia* (Organizado por Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1986c, p. 115-146, (Grandes cientistas sociais, n. 54).
- _____. Teses sobre a sociologia da arte. In: _____. *Adorno: sociologia* (Organizado por Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1986e, p. 108-114, (Grandes cientistas sociais, n. 54).
- _____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. Sociologia del arte y de la música. In: _____. *La sociedad: lecciones de sociologia*. Buenos Aires: Proteo, 1969, p. 103-117.
- ALMEIDA, Benedito Pires de. *Marcelo Tupinambá: obra musical de Fernando Lobo*. São Paulo: Academia cultural e artística de Tietê / Anglotec, 1993.
- ALMEIDA, Guilherme. *Guilherme de Almeida*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Literatura Comentada).
- _____. *Poesia vária*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *Toda a poesia*. São Paulo, Martins, 1952, Tomo VI.
- ALVARENGA, Oneyda. Sonora política. *Revista do Arquivo Municipal: 45 anos da morte de Mário de Andrade*. São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, n. 198, p. 7-44, 1990 (Edição fac-similar do n. 106, de 1946).
- ALVES, Vagner Camilo. *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial: história de um envolvimento forçado*. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Loyola, 2002.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga (1982-1984) [e] Flávia Camargo Toni (1984-1989). Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB - USP, EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1989a (Reconquista do Brasil, 162).
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Introdução à estética musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963a.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963b.
- _____. *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins, 1956.
- _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1943, p. 11-33.

_____. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz C. S. Dantas. São Paulo: Duas cidades, 1989b.

_____. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação*: Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento de dialética na experiência intelectual brasileira*: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwartz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Catálogo dos documentos sonoros da Agência Nacional*. (mimeo)

ASSIS, Machado de. *Contos escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

AUGRAS, Monique. A ordem na desordem: a regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência dos motivos nacionais. *Rev. Brasileira de Ciências Sociais*, n. 21, fev. 1993, p. 90-103.

_____. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AZEVEDO, Miguel Ângelo (Nirez); BARBALHO, Gracio; SANTOS, Alcino; SEVERIANO, Jairo. *Discografia brasileira em 78 rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, 6 v.

BAIA, Silvano Fernandes. *A pesquisa sobre música popular em São Paulo*. 2005. Dissertação (mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo.

BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BARBALHO, Gracio. *O popular em 78 rotações*. Natal: Fundação José Augusto, 1982.

BARBATO JUNIOR, Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular*: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

BARROS, Liliane Schrank Lehmann de; MOIZO, Rosana Pires Azanha. Formação administrativa da cidade de São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, n. 199, p. 09-112 1991.

BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque*. Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). 2009. Tese (doutorado em História), UNESP, Fac. de Ciências e Letras de Assis.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a, p. 165-196 (obras escolhidas v. 1).

_____. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea “Guerra e Guerreiros”, editada por Ernest Jünger. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985b, p. 61-72 (obras escolhidas v. 1).

BESSA, Virgínia de Almeida. “*Um bocadinho de cada coisa*”: trajetória e obra de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social), FFLCH-USP, São Paulo.

BONALUME NETO, Ricardo. *A nossa segunda guerra*. Os brasileiros em combate, 1942-1945. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.308-375.

BRAGA, Luiz Otavio Rendeiro Correa. *A invenção da música popular brasileira*: de 1930 ao final do Estado Novo. 2002. Tese (Doutorado em História) – UFRJ, Rio de Janeiro.

BRAYNER, Floriano de Lima. *A verdade sobre a FEB*: memórias de um chefe de estado maior na Campanha da Itália. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.

BROWN, NICHOLAS. Tropicália, pós-modernismo e subsunção real do trabalho sob o capital.

In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo*: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 295-309.

BUCH, Esteban. *Música e política - a Nona de Beethoven*. Bauru: EDUSC, 2001.

- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- _____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- _____. *As escolas de samba: o que, quem, como, quando e por que*. Rio de Janeiro: Graphos Industrial Gráfico, 1974.
- _____. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio: Francisco Alves, 1990.
- CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (orgs.). *Paulo Emílio*. Um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986.
- CAMPOS, André Luiz Vieira de. Olhares sobre a Segunda Guerra Mundial no Brasil. *História, ciências, saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 3, 2001, p.757-760. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000400014&lng=&nrm=iso>>.
- CANDIDO, Antonio (Antonio Candido de Mello e Souza). Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). *Revista do IEB*, São Paulo, n. 08, p. 67-89, 1970.
- _____. Duas vezes “A passagem do dois ao três”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Ed 34, 2002.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. Mário de Andrade. *Revista do Arquivo Municipal: 45 anos da morte de Mário de Andrade*. São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, n. 198, p. 69-73, 1990 (Edição fac-similar do n. 106, de 1946).
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998 (Textos do Tempo).
- _____. O nazismo e a produção da guerra. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 82-93, jun/ago 1995, Dossiê *50 anos de final de Segunda Guerra*.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas, ... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs). *Decantando a república – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004, v. 1, p. 37-68.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____; OHATA, Milton (Orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- CHASIN, J. *O integralismo de Plínio Salgado: forma de regressividade no capitalismo hiper-tardio*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (O nacional e o popular na cultura brasileira).
- CHERÑAUSKY, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. 2003. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.
- CÍCERO, Antonio. Letra de música. *Cultura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, nº 1, p. 09-15.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COGGIOLA, Osvaldo (Org). *Segunda Guerra Mundial, um balanço histórico*. São Paulo: Xamã/USP – Depto de História da FFLCH, São Paulo, 1995.
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, SP: Unicamp, 1998 (Viagens da Voz).
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo - música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. 1988a. Tese (Livre Docência em História) – FFLCH da USP, São Paulo.

- _____. Mário de Andrade e a música brasileira. *Revista Música*: revista da ECA - USP, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 33-47, mai. 1994a.
- _____. Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950). *Revista Música*: revista da ECA - USP, São Paulo, v.2, n. 1, p. 5-36, nov. 1991.
- _____. Música brasileira e interdisciplinaridade. Algumas reflexões. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 7., 1994, São Paulo. *Anais...* São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1994b, p. 148-158.
- _____. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- _____. Música e história. *Revista de História*: FFLCH da USP, São Paulo, v.119, p. 69-89, 1988b.
- _____. *Passarinhada do Brasil*: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração - EDUSC, 1998.
- _____. Tragédia, festa guerra: os coreógrafos da modernidade conservadora. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 20-41, jun/ago 1995, Dossiê 50 anos de final de Segunda Guerra.
- CORREA, Priscila Gomes. *História, política e revolução em Eric Hobsbawm e François Furet*. 2006. Dissertação (mestrado em História Social), FFLCH-USP.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.
- CUNHA, Paulo Ribeiro da. Um manifesto elaborado nos campos de batalha. In: PENNA, Lincoln. (Org.). *Manifestos Políticos do Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2008, p. 181-201.
- CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Geração Editorial/Edusp, 2000.
- _____. *Efeitos e imagens da mobilização civil na cidade de São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. EIAL - Estudos interdisciplinares de America Latina y El Caribe, Tel Aviv University, Volume 12, n.1, enero-junio, 2001. Disponível em << www.tau.ac.il/eial/XII_1/cytry >>.
- DEAN, Waren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. São Paulo: Edusp, 1971.
- DEBORD, GUY. *A sociedade do espetáculo*; comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Beth Brait. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Literatura Comentada).
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DONATO, Hernâni. *Dicionário das batalhas brasileiras*. São Paulo: IBRASA, 1996.
- DRUESEDOW, John. Popular songs of the Great War: background and audio resources. *Notes*, Volume 65, Number 2, December 2008, p. 364-378. Disponível em Project MUSE: <<<http://muse.jhu.edu/journals/notes/v065/65.2.druesedow.pdf>>> .
- DUARTE, Geni Rosa. Alvorada rural na polifonia urbana: a música caipira no rádio paulistano (1920/1950). Anais do XVII Encontro Regional de História – *O lugar da história*. ANPUH/SP – UNICAMP/Campinas, 06 a 10 de setembro de 2004. Cd-rom.
- _____. Sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/40. *Revista de História Regional* 8(2): 9-47, 2003.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC - Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA. *Poder, violência e exclusão*, programação e caderno de resumos. Associação Nacional de História, Seção São Paulo – ANPUH/SP, 19, 2008, Universidade de São Paulo. São Paulo: s/ed, 2008.
- FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, D.; TAGG, P. (Org.), *Popular music perspectives*, Gothenburg e Exeter: IASPM, 1982, p.52-81). Disponível em:

<<http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Teoria_dei_generi.pdf>>.

_____. Una teoria dei generi musicali: due applicazioni (Relazione presentata alla Prima Conferenza Internazionale della Iaspm, Amsterdam, 1981). Disponível em:

<<http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/Teoria_dei_generi.pdf>>.

FABRIS, Mariarosaria. A batalha das idéias: a Segunda Guerra Mundial no cinema. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 138-147, jun/ago 1995, Dossiê *50 anos de final de Segunda Guerra*.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930 – Historiografia e História*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

FELIZ, Julio da Costa. *Consonâncias e dissonâncias de um canto coletivo: a história da disciplina Canto Orfeônico no Brasil*. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação) - Fundação Universidade Federal de Mato grosso do Sul.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. 2002. Tese (Doutorado em História Econômica) – USP, São Paulo.

FERNANDES, Florestan. Nem federação nem democracia. In: SEADE (Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados). *Brasil em artigos – coletânea de textos publicados na revista São Paulo em perspectiva*. São Paulo: Imesp/Seade, 1995, p. 29-36.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERRAZ, Francisco César Alves. *Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *A guerra que não acabou: a reintegração social dos veteranos da Força Expedicionária Brasileira (1945-2000)*. 2003. Tese (doutorado em História Social). São Paulo, USP.

FERRO, Marc. *L'Internationale – Histoire d'un chant de Pottier et Degeyer*. Paris: Noësis, 1986.

FLEISCHMAN, Owen (Org.). *The socialist songbook*. s/l: s/e, [1964?]. Seleção de músicas publicadas pelo Young People's Socialist League (YPSL), seção jovem do Socialist Party - Social Democratic Federation, USA. Disponível em: << <http://www.hengstrom.net/songbook/frame.html>>>.

FONSECA, Luís F. Perdigão M. da. *Missão de Guerra: os expedicionários da FAB na guerra européia*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

FRITY, Simon. *Performing rites. Evaluation popular music*. Oxford University Press, 1998.

FURTADO FILHO, João Ernani. *Um Brasil brasileiro: música, política, brasilidade. 1930-1945*. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo.

GARCIA, Walter (Walter Garcia da Silveira Junior). *Bim bom: (a contradição sem conflitos de João Gilberto)*. 1998. Dissertação (Mestrado em Literatura), FFLCH-USP, São Paulo.

_____. “Diário de um detento”: uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Lendo música: dez ensaios sobre dez canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 179-216.

_____. Linha evolutiva da música popular brasileira: da canção ao jingle. *Cultura cri-ti-ca: Música brasileira*. Revista Cultural da Associação dos Professores da PUC-SP. 2º semestre de 2005a, n.2, p. 26-39. Disponível em: <<http://www.apropucsp.org.br/revista/revista_cc2.htm>>.

_____. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. 2005b. Tese (Doutorado em Literatura), FFLCH-USP, São Paulo.

_____. Ouvindo Racionais MC's. *Teresa - Revista de literatura brasileira* [4/5]; São Paulo, Ed 34, p. 166-180, 2004.

_____. Um mapa para se estudar Chico Buarque. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 43, p. 187-202, 2006.

GARDEL, André. Contraponto Brown Sugar. *Cultura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, nº 1, p. 39-54.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. *"Civilizando" pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930)*. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) –

USP, São Paulo.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).

_____. 1945. Depoimento. In : Neme, M. (org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Globo.

GOMES, Tiago de Melo. Estudos acadêmicos sobre a música popular brasileira: levantamento bibliográfico e comentário introdutório. In: *História: questões e debates*, Curitiba, PR: UFPR, ano 16, nº 31, 1999, p. 95-111.

GONÇALVES, José; MAXIMIANO, Cesar Campiani. *Irmãos de armas: um pelotão da FEB na II Guerra Mundial*. São Paulo: Códex, 2005.

GONTIJO, Silvana. *A voz do povo: o IBOPE do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

GONZALEZ R., Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, USP, n. 157, 2º semestre 2007, p. 153-171, São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, 2008.

GONZALEZ R., Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, 2001, vol.55, n.195, p.38-64. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003&lng=es&nrm=iso>>.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GREELY, John N. (Capitão de Brigada, US Army). *O Brasil na Guerra: a força expedicionária na frente italiana*. Em *Guarda, para a defesa das Américas*. OCIAA, ano 4, nº 5, p. 34-37. Washington D.C. (USA), Business Publishers International Corporation, 1945.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *A Identidade antifascista no cancionero da guerra civil espanhola (1936-1939)*. 2004. Tese (Doutorado em História), UFRGS, Porto Alegre.

HELLEWEL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T A Queiroz/EDUSP, 1985.

HENN, Leonardo Guedes. *A imprensa na guerra: propaganda e/ou notícias? Os correspondentes junto à Força Expedicionária Brasileira*. 2000. Dissertação (mestrado em História), UNISINOS, São Leopoldo (RS).

_____. Os correspondentes de guerra e a cobertura jornalística da Força Expedicionária Brasileira. *História Unisinos*, v.10, n.2, maio/agosto 2006, p.173-194. Disponível em: <<http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/Publicacoes/historiav10n2/art06_henn_historia.pdf>>.

HILSDORF, Maria Lúcia Spedo. *História da educação brasileira: leituras*. São Paulo: Pioneira/Thomson, 2003.

HILTON, Stanley. *Oswaldo Aranha: uma biografia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

HOBSBAWN, Eric. J. *A era dos extremos – o breve século XX*. São Paulo: CIA das Letras, 2000.

_____; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBSBAWN, E. J. *Ecos da Marselhesa*. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.

_____. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio: Paz e Terra, 1991.

HONORATO, César T.; BEAUCLAIR, Geraldo. A economia brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org). *Segunda Guerra Mundial, um balanço histórico*. São Paulo: Xamã/USP – Depto de História da FFLCH, São Paulo, 1995, p. 267-282.

HORTA, José Silvério Baía. *O hino, o sermão e a ordem do dia: a educação no Brasil (1930-1945)*.

Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

IANNI, Octavio. O Brasil nação. In: SEADE (Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados). *Brasil em artigos* – coletânea de textos publicados na revista *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Seade, 1995, p. 09-28.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). *Anuário estatístico do Brasil*, 1941/1945. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1946.

_____. *Anuário estatístico do Brasil*, 1946. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1947.

_____. *Anuário estatístico do Brasil*, 1947. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1948.

_____. *Anuário estatístico do Brasil*, ano 1948. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1949.

_____. *Brasil: censo comercial e dos serviços* [1950]. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1957 [Série nacional, vol 3, tomo 2].

_____. *Sinopse do censo industrial e do censo de serviços* [1940]: dados gerais. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1948 [Recenseamento Geral do Brasil, 1940].

IKEDA, A. T. *Música e política: imanência do social*. 1995. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, São Paulo.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. *Os sons da República - O ensino da música nas escolas públicas de São Paulo na primeira República - 1889 - 1930*. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – PUC/SP.

LAGO, Mário. *Na rolança do tempo*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

LEAL FILHO, Laurindo Lalo. *Vozes de Londres: memórias brasileiras na BBC*. São Paulo: EDUSP, 2008.

LEANDRO, Marcelo Tupinambá. *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*. 2005. Dissertação (Mestrado em música), Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, São Paulo.

LEMONS JUNIOR, Wilson. *Canto orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação), Curitiba, UFPR. Disponível em:

<<<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2772/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20com%20parecer.pdf>>>.

LENHARO, Alcir. *Os cantores do rádio*. Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Edunicamp, 1995.

_____. *Sacralização da política*. São Paulo/Campinas: Papirus/Edunicamp, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Abertura (I e II). In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991 (Mitológicas I), p.11-38.

LIMA, Rui Moreira. *Senta a pua!* Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo.

LOSSO, Eduardo Guerreiro B. Elogio à megalomania pop: culto do eu e delírio auto-irônico na “Balada do louco”, dos Mutantes. *Cultura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, nº 1, p. 74-91.

LOUREIRO, Felipe Pereira. A industrialização de São Paulo: problemas e perspectivas. *Revista de Economia Política e História Econômica*, USP, HISTÓRIA, NEPE – Núcleo de Economia Política e História Econômica, número 05, julho de 2006, p. 5-30.

MAB (MUSEU DE ARTE BRASILEIRA). *Segunda Guerra Mundial: o Brasil e Monte Castelo*. Por quê? Como? Para que? Memória do Exército Brasileiro e do Jornal do Brasil. São Paulo: MAB-FAAP, 2005 (Catálogo de exposição, de 01 a 30 de outubro de 2005. Coordenação geral de Maria Izabel Branco Ribeiro; Curadoria de Sergio Roberto Dentino Morgado).

- MACHADO NETO, Carlos Gonçalves. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934) - música, história e literatura*. 2004. Tese (doutorado em Literatura), FFLCH-USP, São Paulo.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, Ministério de Educação e Cultura – Serviço de Documentação, 1959.
- MARX, Karl. *O capital*. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Os economistas).
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elisabeth (Orgs). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.
- _____. Canção popular e performance vocal. *Cultura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, nº 1, p. 92-97.
- MAXIMIANO, César Campiani. *Trincheiras da memória: brasileiros na campanha da Itália, 1944-1945*. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo.
- MAZZEU, Renato Brazil. *Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira*. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas.
- MEIRA, Antonio Gonçalves; SCHIRMER, Pedro. *Música militar e bandas militares: origem e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Estandarte, 2000.
- MESQUITA, Silvana de Queiroz Nery. *A Política cultural norte-americana no Brasil: o caso do OCIAA e o papel das Seleções Reader's Digest 1940-1946*. 2002. Dissertação (mestrado em História das Relações Internacionais). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <<<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/cp000140.pdf>>>.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. Experiência social e imaginário literário nos livros de estréia dos modernistas em São Paulo. *Tempo social*, São Paulo, v. 16, n. 1, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100010&lng=en&nrm=iso>>.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Great Britain: Open University Press, 1990.
- MORAES, (Marechal) João Batista Mascarenhas de. *A FEB pelo seu comandante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- MORAES, João Quartim de. Concepções comunistas do Brasil democrático: esperanças e crispções (1944-1954). In: _____ (Org.). *História do marxismo no Brasil - Teorias. Interpretações*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998, v. III, p. 161-199.
- MORAES, José Geraldo Vinci. A música popular na história. *História viva*, n. 7, mai. 2004a. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/historiaviva/conteudo/editorial/editorial_7.html>>.
- _____. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo (final do século XIX ao início do século XX)*. Rio de Janeiro/São Paulo; Funarte/Ed. Bial, 1997.
- _____. Entrevista com Professor Arnaldo Daraya Contier. *Revista de História*, USP, n. 157, 2º semestre 2007, p. 173-192, São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, 2008.
- _____. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História - Revista da Associação Nacional dos Professores Universitários de História (ANPUH)*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000a. Disponível também em: <<<http://www.scielo.br>>>.
- _____. *Metrópole em sinfonia*. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000b.
- _____. Música popular: fontes e acervos. *Teresa - Revista de literatura brasileira* [4/5]; São Paulo, Ed 34, p. 400-406, 2004b.
- _____. Rádio e Música Popular nos anos 30. *Revista de História*, USP, n. 140, 2º semestre 1999, p.

75-93, São Paulo, Humanitas.

MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

MOTA, Carlos Guilherme; CAPELATO, Maria Helena. *História da Folha de S. Paulo (1921-1981)*. São Paulo: IMPRES, 1981.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1978 (Ensaaios, 30).

_____. *Viagem incompleta*. São Paulo: Senac, 2000.

MOURA, Gerson. *Sucessos e ilusões: relações internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: FGV, 1991.

_____. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NAPOLITANO, Marcos (Marcos Francisco Napolitano de Eugenio). A história depois do papel. In: PINSKY, Carla (Org). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005a, p. 235-289.

_____. A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Music Review*, Austin, University of Texas, v.19, n. 01, 1998.

_____. Aquarela do Brasil. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Lendo música: dez ensaios sobre dez canções*. São Paulo: Publifolha, 2007a, p. 119-139.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007b.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História - Revista da Associação Nacional dos Professores Universitários de História (ANPUH)*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <<<http://www.scielo.br>>>.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005b.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, USP, n. 157, 2º semestre 2007, p. 153-171, São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, 2008.

_____. *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

NAVES, Santuza Cabraia et al. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil“. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais* nº 51, São Paulo, 2001.

_____. Os regentes do Brasil no período Vargas. *Cultura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006, nº 1, p. 98-108.

NEVES, Luis Felipe da Silva. *A Força Expedicionária Brasileira: uma perspectiva histórica*. 1992. Dissertação (mestrado em História). Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ.

_____. A Força Expedicionária Brasileira: 1944-1945. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org). *Segunda Guerra Mundial*, um balanço histórico. São Paulo: Xamã/USP – Depto de História da FFLCH, São Paulo, 1995, p. 294-318.

NEGUS, Keith. *Popular music in theory*. Polity Press, 1996.

NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Lendo música: dez ensaios sobre dez canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

NOVAIS, Fernando A. [Depoimento]. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 313-319.

_____. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*. [Tese de 1972] São Paulo:

Hucitec, 1978.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista* [1972]. *O ornitorrinco* [2003]. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG (Orgs). *Decantando a república* – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004, v. 3, p. 123-137.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia poder*. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982 (Política e Sociedade).

OLIVEIRA, Luiz André Ferreira de. *Getúlio Vargas e o desenvolvimento do rádio no país: um estudo do rádio de 1930 a 1945*. 2006. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Rio de Janeiro: FGV/CPDOC.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. *Educando corpos e criando a Nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UFRJ, Rio de Janeiro.

PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”). Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM), *Anais*, 2. 1997a. Disponível em:

<<http://www.samba-choro.com.br/print/print/debates/1055709497/index_html>>.

_____. O coro da unanimidade nacional: o culto ao “Estado Novo”. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, n. 9, p. 25-45, 1997b.

_____. Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo. *Nossa História*, ano 1, n. 4, fev. 2004. Disponível em: <<<http://www.nossahistoria.net>>>.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1989.

PEIXOTO, Alzira Vargas do Amaral. *Getúlio Vargas, meu pai*. Porto Alegre: Globo, 1960.

PERAZZO, Priscila Ferreira. *Prisioneiros de guerra*. Os cidadãos do Eixo nos campos de concentração brasileiros (1942-1945). 2002. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo.

PEREIRA, Lia Alt; PEREIRA, Lia Valls. *O setor público brasileiro, 1890-1945*. Rio de Janeiro: IPEA, Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, 2001 (Texto para discussão nº 845). Disponível em: <<<http://www.ipea.gov.br>>>.

PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Edunesp, 2007.

PEROSA, Lilian Maria F, de Lima. *A hora do clique: análise do programa de rádio Voz do Brasil, da Velha à Nova República*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1995.

PINHEIRO, Letícia. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 108-119, jun/ago 1995, Dossiê *50 anos de final de Segunda Guerra*.

PIRES, José Mauro Martins. *O resgate da história do rádio paulista – AM, até os anos 60*. 2000. Dissertação (Mestrado), UNIP.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. [1942]. São Paulo: Brasiliense / Publifolha, 2000.

_____. *História econômica do Brasil*. [1945]. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PRADO, Maria Lygia Coelho. Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos

durante a guerra. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 52-61, jun/ago 1995, Dossiê *50 anos de final de Segunda Guerra*.

PRESTES, Anita Leocádia. *Da insurreição armada (1935) à “união nacional” (1938-1945): a virada tática do PCB*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

RÉ, Henrique Antonio. “*Mundo da desordem*”, “*homem cordial*” e a ordem contemporânea do capital: uma análise do esquema interpretativo de Roberto Schwarz. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH, Unicamp, Campinas.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil* – o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). São Paulo: Humanitas - FFLCH da USP, 2001.

REBELO, Marques (Eddy Dias da Cruz). *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: Tecnoprint/Ediouro, [s/d].
_____. *A guerra está entre nós*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2002 (O espelho partido, v.3).

ROCHA, Francisco A. *Figurações do ritmo* – da sala de cinema ao salão de baile paulista. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH, USP, São Paulo.

RODRIGUES, José Pereira (Coord.). *Brasil: Hinos & bandeiras nacionais & estaduais*. Porto Alegre: Magister, 2001.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SAFATLE, Vladimir; DUARTE, Rodrigo (Org). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo, Humanitas, 2007.

SALUN, Alfredo Oscar. *Zé Carioca vai à guerra*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – PUC, São Paulo.

SANDER, Roberto. *O Brasil na mira de Hitler: a história do afundamento de navios brasileiros pelos nazistas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG (Orgs). *Decantando a república* – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004, v. 1, p. 23-35.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1984.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Guerra em surdina: histórias do Brasil na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SCHWAB, Alceu. *A música no Cassino Ahú*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.

SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. São Paulo: FGV – Paz e Terra, 2000. Disponível em: <<<http://www.schwartzman.org.br>>>.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde, e o poeta modernista. [1983] In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987a, p. 11-28.

_____. Adequação nacional e originalidade crítica. [1992] In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1999a, p. 24-45.

_____. A dialética envenenada de Roberto Schwarz (entrevista a Fernando de Barros e Silva). *Caderno Mais!*, Folha de São Paulo, São Paulo, 01 de Junho de 1997a, p. E4-8. Disponível em: <<http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz_32.htm>> .

_____. As idéias fora do lugar [1977]. In: _____. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2000, p. 11-31.

_____. Conversa sobre “duas meninas”. [1997] In: _____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1999b, p. 227-238.

- _____. Cuidado com as ideologias alienígenas. [1976] In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e terra, 1978a, p. 115-122.
- _____. Cultura e política, 1964-1969. [1970] In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e terra, 1978b, p. 61-92.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 1997b.
- _____. Leituras em competição. *Novos estudos*. - CEBRAP, São Paulo, n. 75, 2006. Disponível em: <<<http://www.scielo.br/scielo.php>>>.
- _____. Nacional por subtração. [1986] In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987b, p. 29-48.
- _____. Nota sobre vanguarda e conformismo. [1967] In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e terra, 1978c, p. 43-48.
- _____. Pressupostos, salvo engano de “Dialética da malandragem”. [1979] In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987c, p. 29-48.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 1990.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (Org). *República: da Belle Époque à Era do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998 (História da vida privada no Brasil, 3), p. 513-619; 675-677.
- _____. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: (1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1997.
- SHORSKE, Carl. *Viena fin de siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. *História: guerra e paz*, programas e resumos. Associação Nacional de História - ANPUH, 23, 2005, Universidade Estadual de Londrina. Londrina (PR): Editorial Mídia, 2005.
- SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- SILVA, Julio César dos Santos. A política norte americana nas Américas e a revista *Em Guarda* (1941-1946). Anais do XVIII Encontro Regional de História – *O historiador e seu tempo*. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. Cd-rom.
- SILVEIRA, Joaquim Xavier da. *A FEB por um soldado*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército/Expressão e Cultura, 2001.
- SILVEIRA, Joel. MITKE, Thassilo. *A luta dos pracinhas: a Força Expedicionária Brasileira na II Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. *O inverno da guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Caixa preta: samba e identidade nacional na era Vargas - impacto do samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916-1945*. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- SMITH, Kathleen E. R. *God Bless America: Tin Pan Alley goes to war*. University Press of Kentucky, 2003.
- SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume/Fumec, 2002.
- SOUSA, Marquilandes Borges de. *Rádio e propaganda política – Brasil e México sob a mira norte-americana durante a segunda guerra*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.

SOUZA, Carla Delgado de. *O Brasil em pauta: Heitor Villa-Lobos e o Canto Orfeônico*. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; 2003.

SOUZA, Jesse. As metamorfoses do malandro. In: CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG (Orgs). *Decantando a república* – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004, v. 3, p. 39-50.

SQUEFF, Ênio. *A música na Revolução Francesa*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____.; WISNIK. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982 (O nacional e o popular na cultura brasileira).

STEFANI, G. *Capire la musica*. Milano: Espresso Strumenti, 1978.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

TATIT, Luiz. Canção, estúdio e tensividade. *Revista USP* n. 41989/1990. Disponível em:

<<<http://www.usp.br/revistausp/n4novo/numero4.html>>>.

_____. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. Revisão dos cem anos de canção brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e artístico Nacional*, n. 29, p. 283-299, 2001.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. 2001. Dissertação (mestrado em Letras), FFLCH-USP, São Paulo.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.

_____. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art, 1986.

TONI, Flávia. Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 27, p. 43-57, 1987.

_____. (Org). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. Texto pesquisado e comentado por Flávia Camargo Toni. São Paulo: SENAC, 2004.

TORAL, André. O lado opaco do espelho: As imagens do Movimento de 32, setenta anos depois. *Facom, Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo, nº 11, 2º semestre de 2003, p. 17-22. Disponível em: <<<http://www.faap.br>>>.

TOTA (Pedro, Antonio). *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: CIA das Letras, 2000.

_____. *Samba da legitimidade*. 1980. Dissertação (Mestrado em História), FFLCH - USP, São Paulo.

UDIHARA, Massaki. *Um médico brasileiro no front: diário de Massaki Idihara na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Hacker/Narrativa um/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – Museu da Imigração Japonesa, 2002.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VARGAS, Getúlio Dorneles. *A nova política do Brasil*. XI: O Brasil na guerra, 1º de julho de 1944 a 30 de outubro de 1945. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. *Diários*. São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: FGV, 1995, 2v.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, n. 9, p. 57-74, 1997.

VIANNA JUNIOR, Hermano Paes. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Jorge Zahar, 1994.

VIANNA, Luiz Werneck. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTE; STARLING; EISENBERG (Orgs). *Decantando a república* – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004, v. 1, p. 69-78.

VILLA, Marco Antonio. *1932: imagens de uma revolução*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

VILLA-LOBOS, Heitor. A música e a medicina. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1982a, v.2, p. 83-84.

_____. *Canto orfeônico: marchas, canções e cantos marciais para educação consciente da “unidade de movimento”*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940b, v. 1.

_____. *Canto orfeônico: marchas, canções, cantos cívicos, marciais, folclóricos, e artísticos para a formação consciente do bom gosto na música brasileira*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1951. v. 2.

_____. Conceitos sobre educação nas escolas e conservatórios. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1982b, v. 2, p. 85-87.

_____. *Guia prático: estudo folclórico musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, [1932]1941, v.1.

_____. Novas diretrizes da educação cívico-artística musical – arte, esporte e cultura. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1982c, v. 2, p. 95-98.

_____. O ensino de música e canto orfeônico nas escolas. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1977, v.10, p. 105-111.

_____. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura/Departamento de Educação do Distrito Federal, 1937a.

_____. O gosto artístico e a sensibilidade estética na vida escolar. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1982d, v. 2, p. 91-92.

_____. *Programa do ensino de musica*. Rio de Janeiro: S. de Educação e Cultura, [1934]1937b.

_____. *Solfejos originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de canto orfeônico*. Rio de Janeiro: S. Mangione, 1940c.

WAAC, William. *As duas faces da glória*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

WILLIAMS, Daryle. *Culture Wars in Brazil: the first Vargas Regime, 1930-1945*. Durham, NC: Duke Univ., 2001.

WISNIK, José Miguel Soares. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1999a, p. 114-123.

_____. *Cultura pela culatra*. São Paulo, 1999b. Disponível em:

<<<http://www.sescsp.com.br/sesc/hotsites/macunaima/wisnik1.htm>>>.

_____. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa* - Revista de literatura brasileira [4/5]; São Paulo, Ed 34, p. 14-79, 2004a.

_____. Nacionalismo musical. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, J. M. S. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982a (O nacional e o popular na cultura brasileira); p. 131 a 152.

_____. Os *Choros* e o samba-clássico do caboclo-doido. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, J. M. S. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982b (O nacional e o popular na cultura brasileira), p. 153 a 177.

_____. *O coro dos contrários* - a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. O orfeão do Estado Novo / Esse coqueiro que dá coco. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, J. M. S. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982c (O nacional e o popular na cultura brasileira); p. 178 a 190.

_____. O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: WISNIK, BAIANA e AUTRAN: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

_____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004b.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS*, UNINOVE, São Paulo: n. 1, v. 3, 2001, p.105-122. Disponível em:

<<<http://www.uninove.br/ojs/index.php/eccos/article/viewFile/249/244> >>.

ZWEIG, Stephan. *Brasil, país do futuro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

Lista de músicas (em mp3) e de anexos do CD de que acompanha esta tese:

Canções

- Faixa 01**, “It’s a long way to Tipperary”, de Jack Judge, com John McCormack.
- Faixa 02**, “Quand Madelon”, de Louis Bousquet e Camille Robert, com Bach.
- Faixa 03**, “Over there”, de Cohan, com Billy Murray.
- Faixa 04**, “Lili Marleen”, de Norbert Schultze e Hans Leip, com Lale Andersen.
- Faixa 05**, “Passo do soldado” ou “Marcha da Liga da Defesa Paulista” (1935, *Columbia*, 8143, B), de Guilherme de Almeida e Marcelo Tupinambá, com Máximo Puglisi.
- Faixa 06**, “A casinha” (*Odeon - Casa Edson*, 122884, s/d), de Francisco Lobo, com Araci Cortes.
- Faixa 07**, “Canção do Expedicionário” (1944, *Odeon*, 12504, A), de Guilherme de Almeida e Spartaco Rossi, com Francisco Alves acompanhado por Fon-Fon e sua orquestra.
- Faixa 08**, “A jardineira” (1938, *Victor*, 34386, B), de Benedito Lacerda e Humberto Porto, com Orlando Silva.
- Faixa 09**, “Pó, pó, pó”.
- Faixa 10**, “A dança do funiculi” (1941, *Columbia*, 55262, A), de Benedito Lacerda e Erivelton Martins, com Francisco Alves.
- Faixa 11**, “Carnaval em Veneza”, áudio que consta do DVD *Ópera do Danilo*.
- Faixa 12**, “Deus salve a América” (1945, *Odeon*, 12594, A),
- Faixa 13**, “Tedeschi, portare via”, de/com José Pereira dos Santos.
- Faixa 14**, “Hino Nacional Brasileiro”. Gravação com a Banda da FEB em Milão, 1944.
- Faixa 15**, “Aquarela do Brasil” (1939, *Odeon*, 11768, lados A e B em sequência), de Ary Barroso, com a voz de Francisco Alves e a Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali.
- Faixa 16**, “Onde o sol doira as espigas”, de Ary Barroso, com Moraes Neto.
- Faixa 17**, “Desperta Brasil” (1942, *Victor*, 800000, A), de Grande Otelo, com Linda Batista.
- Faixa 18**, “Sai, quinta-coluna” (1943, *Odeon*, 12260, B), de Nássara e Frazão, com Joel e Gaúcho.
- Faixa 19**, “Dever de um brasileiro” (1943, *Victor*, 800095, A), de Henricão e Rubens Campos, com Henricão.
- Faixa 20**, “Fim do Eixo” (1942, *Victor*, 800000, A), de Grande Otelo, com Linda Batista.
- Faixa 21**, “Desculpa de ocasião” (1942, *Odeon*, 12159, B), de Herivelto Martins e Darci de Oliveira, com Rosina Pagão.
- Faixa 22**, “O V da vitória” (1942, *Odeon*, 12225, A), de Lamartine Babo, com Francisco Alves.
- Faixa 23**, “Cabo Laurindo” (1945, *Continental*, 15381, B), de Haroldo Lobo e Wilson Batista, com Jorge Veiga.
- Faixa 24**, “Comício em Mangueira” (1945, *Victor*, 800360, B), de Geraldo Augusto e Wilson Batista, com Carlos Galhardo.
- Faixa 25**, “Eu brinco” (1944, *Odeon*, 12404, A), de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, com Francisco Alves.
- Faixa 26**, “Atire a primeira pedra” (1944, *Odeon*, 12417, B), de Ataulfo Alves e Mário Lago, com Orlando Silva.
- Faixa 27**, “Batuca no chão” (1944, *Odeon*, 12525, B), de Ataulfo Alves e Assis Valente, com Ataulfo Alves.

- Faixa 28**, “Falsa baiana” (1944, *Victor*, 800181, A), de Geraldo Pereira, com Ciro Monteiro.
- Faixa 29**, “Bolinha de papel” (1945, *Victor*, 800266, B), de Geraldo Pereira, com Anjos do Inferno.
- Faixa 30**, “Maria Betânia” (1945, *Victor*, 800301, B), de Capiba, com Nelson Gonçalves.
- Faixa 31**, “Doralice” (1945, *Victor*, 800329, A), de Dorival Caymmi, com os Anjos do Inferno.
- Faixa 32**, “Cortando pano” (1945, *Victor*, 80344, B), de Luiz Gonzaga, M. Lima e J. Portela, com Luiz Gonzaga.
- Faixa 33**, “Isaura” (1945, *Odeon*, 12530, A), de Herivelto Martins e Roberto Roberti, com Francisco Alves.
- Faixa 34**, “Vida de pobre” (1945, *Odeon*, 12530, B), de Frazão e Rubens Soares, com Francisco Alves.
- Faixa 35**, “Que rei sou eu?” (1945, *Odeon*, 12537, B), de H. Martins e Valdemar Ressurreição, com F. Alves.
- Faixa 36**, “Haja carnaval ou não” (1945, *Odeon*, 12550, A), de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, com F. Alves.
- Faixa 37**, “Dora” (1945, *Odeon*, 12606, A), de/com Dorival Caymmi.
- Faixa 38**, “Peguei um Ita no norte” (1945, *Odeon*, 12606, B), de/com Dorival Caymmi.
- Faixa 39**, “Dezessete e setecentos” (1945, *Continental*, 15302, A), de Luiz Gonzaga, com Manezinho Araújo.
- Faixa 40**, “O que vier eu traço” (1945, *Continental*, 15351, A), de Alvaiade (Osvaldo dos Santos) e Zé Maria, com Ademilde Fonseca.
- Faixa 41**, “Boogie woogie na favela” (1945, *Victor*, 800294, A), de Denis Brean, com Ciro Monteiro.
- Faixa 42**, “Baião” (1946, *Odeon*, 12724, B), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com Quatro Ases e um Curinga.
- Faixa 43**, “Copacabana” (1946, *Continental*, 15663, A), de Alberto Ribeiro e João de Barro, com Dick Farney.
- Faixa 44**, “Canção nacional” (1945, *Odeon*, 12582, A), de Ari Monteiro e Peterpan, com Quatro Ases e um Curinga.
- Faixa 45**, “Sou eu que dou as ordens” (1946, *Odeon*, 12659, B), de Heitor dos Prazeres, com Araci de Almeida.
- Faixa 46**, “Eu sambo mesmo” (1946, *Victor*, 800408, A), de Janet de Almeida, com Anjos do Inferno.
- Faixa 47**, “Eu quero um samba” (1945, *Continental*, 15379, B), de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, com Namorados da Lua.
- Faixa 48**, “Isto é o que nós queremos” (1946, *Victor*, 800385, A), de Ataulfo Alves, com Ataulfo Alves e suas Pastoras.
- Faixa 49**, “Uva de caminhão” (1939, *Odeon*, 11712, A), de Assis Valente, com Carmem Miranda.
- Faixa 50**, “História difícil” (1945, *Continental*, 15469, B), de Vitor Santos e Pereira Costa, com Ademilde Fonseca.
- Faixa 51**, áudio do DVD da *Ópera do Danilo*

Anexos

Anexo 01.01, “Canção do Expedicionário”, Capa, Edição Irmãos Vitale.

Anexo 01.02, “Canção do Expedicionário”, Contracapa e letra.

Anexo 01.03, “Canção do Expedicionário”, p. 01.

Anexo 01.04, “Canção do Expedicionário”, p. 02.

Anexo 01.05, “Canção do Expedicionário”, p. 03.

Anexo 01.06, “Canção do Expedicionário”, p. 04.

Anexo 01.07, “Canção do Expedicionário”, p. 05.

Anexo 02.01, Programação das rádios, revista “Em guarda”, 1941, ano I, nº7.

Anexo 02.02, Programação das rádios, “Imperialismo sedutor” (TOTA, 2000, s/p).

Anexo 02.03, Revista “Rádio Nacional”, programação distribuída pela emissora, dezembro de 1944.

Anexo 03.01, *A Voz da RCA-Victor*, março de 1943, p. 01.

Anexo 03.02, *A Voz da RCA-Victor*, março de 1943, p. 02.

Figuras e fotos do Capítulo II

Figura 01: Emblema da FEB ligado ao do Quinto Exército Norte-Americano (Figurinhas Eucalol).

Figura 02: Dutra, ao centro, em visita à Itália, aprovando o emblema da FEB (Figurinhas Eucalol).

Figura 03: Emblema da ELO.

Figura 04: Emblema do GAvCa e dos Jambocks.

Figura 05: Itinerário da Missão nº 207, mapa de vôo e ataque.

Figura 06: Capa original da Ópera do Danilo, de 1945.

Figura 07: Capa do DVD da Ópera do Danilo, de 2007.

Figura 08: Representação dos movimentos da FEB (Figurinhas Eucalol).

Figura 09: A Banda da FEB, em uma praça italiana. À frente, provavelmente, o Maestro Franklin.

Figura 10: A Banda de Jazz da FEB, na cidade de Alessandria (Itália), em 13 de maio de 1945.

Figura 11: Soldados brasileiros, cantando e tocando afoxé e violão dinâmico.

Figura 12: Praças brasileiros, talvez em sua cantina, empunhando seu violão dinâmico.

Figura 13: A Banda da FEB, em uma praça italiana. À esquerda, entre as crianças, (provavelmente) o Maestro Franklin.