



A Segunda Guerra Mundial cantada: MPB e Carnaval

The Second World War Sung: MPB and Carnival

Berta Waldman*

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo, Brasil

bwaldman@usp.br

Resumo: Nos bailes de carnaval do início dos anos 1940, não dava para esquecer que havia uma guerra. O clima de mobilização e a participação de órgãos públicos no apoio financeiro aos desfiles das escolas de samba concorriam para que os assuntos e lances mais palpitantes dos conflitos servissem de tema para as músicas. Continuavam os assuntos gerais, mas eles não alcançavam encobrir a atmosfera de indefinição e medo decorrentes da guerra. Este artigo analisa as referências à guerra nas músicas do período.

Palavras-chave: Segunda Guerra Mundial; MPB; Carnaval.

Abstract: At the carnival balls of the early 1940s, you couldn't forget that there was a war. The climate of mobilization and the participation of public bodies in the financial support to the parades of the samba schools contributed so that the most throbbing subjects and bids of the conflicts could serve as a theme for the songs. General matters continued, but they were unable to cover the atmosphere of uncertainty and fear arising from the war. This article analyzes the references to the war in the music of the period.

Keywords: Second World War; MPB; Carnival.

*Tem um Brasil que é próspero outro não muda,
Um Brasil que investe outro que suga,
Um de sunga outro de gravata,
Tem um que faz amor e tem o outro que mata,
[...]*

*Tem um Brasil que soca outro que apanha,
Um Brasil que saca outro que chuta,
Perde e ganha, sobe e desce
(Seu Jorge)*

Nos bailes de carnaval do início dos anos 1940, não dava para esquecer que havia uma guerra. O clima de mobilização e a participação de órgãos públicos no apoio financeiro aos desfiles das escolas de samba concorriam para que os assuntos e lances

* Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade de São Paulo e Professora Titular da Universidade de São Paulo e Professora Colaboradora da Universidade de Campinas.



mais palpantes dos conflitos servissem de tema para as músicas. Continuavam os assuntos gerais, mas eles não alcançavam encobrir a atmosfera de indefinição e medo decorrentes da guerra.

Para controlar a informação e elevar o moral, instrumentalizaram-se os meios de comunicação, o cinema, o rádio, a música popular, que se tornaram veículos de transmissão da guerra, mas também uma forma de deboche dos adversários: alemães, italianos e japoneses.

Hitler é ridicularizado a partir de sua aparência: o bigodinho, o braço levantado, os gestos bruscos, a fala abrupta e histérica, a passagem do conquistador a derrotado e covarde.¹ Entre as marchinhas de carnaval sobram também ofensas e brincadeiras para os japoneses e fascistas:

Chupando um pirulito

Quando acabar o conflito
E não se ouvir mais o ronco do canhão
Eu quero ver o Hiroito aflito
Comendo arroz sem palito
Na ilha de Salomão.

O Hiroito sonhou que estava em Havaí
Bebendo água de Vichy
Com pão alemão
Mas, quando acordou deu um grito
Ele chupava um pirulito
Na cratera de um vulcão.²

Como se vê, Hiroito é o alvo da chacota. Infantilizado, ele é representado como ingênuo, partícipe do núcleo vencedor, mas distante da realidade. Vichy, Alemanha, o costado político ao qual se filia e do qual se alimenta (“água de Vichy”, “pão alemão”) é frágil e desmorona como um sonho. Uma vez desperto, a realidade nua e crua é outra. O imperador vai parar longe da civilização, na cratera de um vulcão em ebulição, enquanto, como se fosse criança, chupa um pirulito.

Veja-se, ainda, “Três palhaços na berlinda”, de Nicola Bruni, Odausico Mota e Nelson Trigueiro, gravada por Ataulfo Alves e a Academia do Samba, com acompanhamento de Fon-Fon e sua Orquestra, lançada em março de 1943:

¹ Os arquivos de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi são complementares e contêm gravações feitas no Brasil na primeira metade do século 20. Ambos estão digitalizados e pertencem ao acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Música/D49>.

² *Chupando um pirulito*. Marcha de Benedito Lacerda e Cristóvão de Alencar, janeiro de 1943 (BATISTA, 2004, p. 335).



Três palhaços na berlinda

Quero ver ainda
Três palhaços na berlinda
Marcando passo por passo
Com a picareta na mão
Abrindo estrada
Lá no Sul do Maranhão.
O Hiroito é traíçoero
Mas o Benito na corrida é mais ligeiro
E seu Adolfo, que é o mais valente dos três.
Há de pagar tudo, tudo o que fez.”

Os principais líderes do Eixo³ são representados na marchinha como “palhaços” ridículos, obrigados a serviços forçados (com a picareta na mão), numa evidente inversão de papéis, à maneira bakhitiniana. Eles são, na cena da Segunda Guerra Mundial, os mandatários nos campos de trabalho, nos campos de concentração, são, enfim, os perpetradores, enquanto nas letras de música, estão no lugar do submetido.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*,⁴ Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de carnavalização e o identificou intrinsecamente à cultura popular, pois essa, ao valorizar a dimensão corporal da vida, tende a ridicularizar, parodiar e subverter a seriedade, os rituais fechados e as transcendentais pompas legalistas dos poderes instituídos.

Embora analise a carnavalização na literatura do escritor renascentista francês François Rabelais (1494-1553), que tinha em vista a obra cômica *Gargantua e Pantagruel* (1552), os argumentos de Bakhtin podem ser ampliados de modo a se admitir que existe carnavalização quando uma manifestação cultural e política debocha de toda e qualquer hierarquia, demonstrando, pelo riso, da informalidade, da trapaça e da valorização do cotidiano, o quanto os lugares de poder, quaisquer que sejam, são ridículos e farsescos.

A carnavalização, sob esse ponto de vista, é uma questão do povo, pois é o povo que, não ocupando poder institucional algum, ridiculariza todos os poderes existentes, seja imitando-os de forma caricatural, seja ridicularizando-os, invertendo-os, ou simplesmente, com muito artifício e avacalhão, divertindo-se, sem lei e sem moral, por intermédio da festa carnavalesca, de um mundo sem poderes, com seus falsos legalismos e rituais hierárquicos de exclusão, uma vez que, para ficar no óbvio, a força da lei só vale, em qualquer época histórica, para quem não detém, de origem, o poder soberano.

³ 1) Reich Alemão (Alemanha Nazista); 2) Reino da Itália (até 1943), República Social Italiana (1943-1945); 3) Império do Japão; 4) França de Vichy (Até 1944); 5) Reino da Bulgária (até 1944); 6) Estado Imperial do Irã (até 1941); 7) e o Reino da Hungria.

⁴ BAKHTIN, 2008.



Voltando à circulação das marchinhas, corria solto, no Brasil, o preconceito em relação ao imigrante japonês. Como lidar com não brancos num país em que a miscigenação entre brancos e negros é um problema? O que ocorreria com a “raça brasileira”? Outro fator de estranhamento está na ideia de um “perigo japonês” que se dissemina rapidamente pela Europa, sobretudo nos Estados Unidos e no restante das Américas, a partir do início da década de 1920, quando o Japão é uma potência no Extremo Oriente. O perigo estaria na possibilidade de as conquistas militares engendrarem o domínio da “raça amarela” sobre os brancos, desfigurando também os ideais das democracias ocidentais.⁵ Sendo assim, “Hirohito é traiçoeiro”. Já o imigrante italiano, cunhado no Brasil como “carcamano”, aquele que errava sempre a seu favor no peso dos alimentos, é tido como espertalhão (Benito Mussolini), é o mais ligeiro na corrida, enquanto o alemão é referido como valente, e tem que pagar pelos erros cometidos.

Quanto à situação no Brasil, é curioso destacar as oscilações da posição dos compositores e intérpretes em relação a particularidades da política local. A polarização de conflitos opõe liberdade e opressão, regime totalitário e democracia. Por mais que o Estado Novo fosse definido por seu teórico Francisco Campos, como uma “democracia autoritária”, era evidente que a expressão construía um paradoxo. Os sambistas estavam constantemente às voltas com a censura e submetidos à propaganda política, o que tornava mais acentuada essa contradição. Veja-se em:

A cara do Führer

Tem bigode, tem? Tem, de Carlitos
E que mais tem? Tem fama de invicto
É azedo? Yá, yá, é azedo prá limão
Prá que serve, hein? Só serve prá alemão
Pra que serve, hein? Só serve prá alemão.
Quando fala de iaiá mas não é da Bahia
Nova ordem ele dá mas ninguém nele se fia
Esse cara não faz fé nem tampouco medo faz [...]
Quando chegar a hora de acertar a escrita
Eu quero ver como ele chora e ver como ele grita
Com carão de bebê chorão.⁶

A passagem de “yá yá” (em alemão, “sim”, “sim”) para “iaiá” – forma de tratamento dado às meninas e às moças, de largo uso durante a escravidão e hoje quase abolida – nacionaliza a figura do Führer, desarma sua autoridade, modifica a referência de gênero de masculino a feminino e também o infantiliza, transformando-o num bebê

⁵ WALDMAN, 2010, p. 407-432.

⁶ Marcha de Oliver Wallace, Benedicto Lacerda e F. Correia da Silva, gravada por Isaura Garcia, em janeiro de 1943. Transcrita do acervo do MIS-SP.



chorão. Essa imagem torna muito distante aquela do líder nazifascista, de 1943, ano em que a marchinha foi cantada durante o carnaval brasileiro.

Meio século após a circulação das marchinhas carnavalescas protagonizadas pelo Führer, apesar de continuar praticamente um tabu representá-lo em sua roupagem mais risível fora do Brasil, o cartunista alemão Achim Greser, em *Der Führer Privat*,⁷ dedicou-se durante três anos a ridicularizar a figura de braço erguido e bigodinho, usando um traço deliberadamente ingênuo para retratar Hitler em toda sua banalidade, como ele certamente não gostaria de ser visto.

O carnaval descrito pelo escritor Oswald de Andrade como “o acontecimento religioso da raça” não era, no início do século 20, uma festa movida apenas por músicas brasileiras. Ao contrário, os maiores sucessos da folia organizada em bailes eram as polcas, valsas, tangos, mazurcas e outras novidades norte-americanas, como o Charleston e o foxtrote. Do lado nacional, o gosto também variava: ouviam-se maxixes, modinhas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. Mas nenhum desses estilos parecia ter fôlego suficiente para conquistar a hegemonia no gosto popular da época. Nenhum deles era considerado o ritmo nacional por excelência.

Foi só nos anos de 1930 que o samba carioca começou a predominar no carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo da nacionalidade. Já em 1935, o desfile passa a constar do programa oficial do carnaval carioca elaborado pela Prefeitura e, em 1937, o Estado Novo determinou que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico. A atuação dos governos de Getúlio Vargas (incluindo o período ditatorial do Estado Novo) foi firme em seu apoio, oficial ou não, ao samba e ao carnaval. Em 1936 um samba da Mangueira foi incluído na edição especial de *Hora do Brasil* transmitida diretamente para a Alemanha. Quem sabe como foi a reação dos ideólogos da “supremacia ariana” diante daquela batucada afro-brasileira? Mas os radialistas brasileiros não parecem ter pensado duas vezes: o samba já representava, então, a cultura nacional.⁸

No “*Post Scriptum*” ao artigo “A revolução de 1930 e a cultura”, Antonio Candido faz um resumo adequado da história da transformação do samba em música nacional. Segundo ele, ocorreu na música popular um processo de “generalização” e “normalização”, a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos de 1930 e 1940, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um bem cotidiano de consumo cultural. Essa quebra de barreiras seria, segundo o autor, dos fatos mais importantes de nossa cultura contemporânea, que começou a se definir nos anos de 1930, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário.⁹

⁷ GRESER, 1995-1998.

⁸ VIANNA, 2010, p. 109-128.

⁹ CANDIDO, 1989, p. 181-198.



Outra marcha, “A RAF em Berlim”, de Benedicto Lacerda e Darcy de Oliveira, foi gravada em 1943 e focaliza o bombardeio dessa cidade:

Ouvi um chefe nazista
Cantando na emissora de Berlim
Uma marchinha,
Muito engraçadinha
E a letra era mais ou menos assim:
Raf! Raf! Raf!
Vê se tens compaixão de mim...
Raf! Raf! Raf!
Por que motivo destruíste meu Berlim...
Estás destruindo o meu cartaz
Se assim continuares
Este ano eu peço paz...

Hitler, “o chefe” nazista aludido na primeira estrofe, tem sua importância diminuída ao passar a “um chefe” e, imaginá-lo cantando uma marcha carnavalesca, opera um rebaixamento imediato, pelo absurdo da situação, reforçada pelos diminutivos “marchinha”, “engraçadinha”.

A segunda estrofe menciona o ataque da aviação inglesa (RAF) que, de fato, bombardeou a cidade de Berlim. Entretanto, ao se saber que é Hitler que está cantando a quadra e o refrão, brota a ambiguidade da dupla referência, pois além de Royal Air Force apontar para a aeronáutica, representa também um deboche da fala áspera e consonantal do alemão.

O rebaixamento operado na primeira estrofe é reforçado na segunda, por intermédio do pedido de compaixão que inferioriza aquele que pede, além de deixar clara a destruição de Berlim e da imagem do sujeito do enunciado, no caso, Hitler. O estereótipo do alemão é uma espécie de *prêt à porter* do humor que, por sua vez, se alimenta da intrínseca vocação de juntar fragmentos e concentrá-los naquele instante rápido e fugidio da anedota, do deboche, do riso.

Ataulfo Alves e sua Academia, por sua vez, gravaram, de autoria de Elpídio Viana e Nelson Trigueiro, a marcha “Abaixa o braço”, lançada em fevereiro de 1944 pela gravadora Odeon:

Abaixa o braço

Abaixa o braço
Deixa a cena
Lugar de palhaçada
É no cinema
Seu Adolfito
Pra que tanta valentia?



Se nós queremos a democracia.
Dona Cecília já se convenceu
Que os “Aliados” estão no apogeu
Vocês do “Eixo” muito em breve saberão
Que as Américas unidas vencerão.

A brincadeira desanuviava o lado mais trágico da guerra. O recurso de desmoralizar os líderes do Eixo, a caracterização ridícula, tem por alvo principal Hitler, porque ele reúne, mais do que os outros chefes de estado, características que propiciam a chacota. Os gestos como que automatizados, o modo áspero da fala, o ritmo agitado de se mover, são sempre mais exagerados e explorados nas marchas. Hitler é instado a sair de cena, “nós” queremos a democracia, plural que alude às Américas que, unidas, vencerão.

São esses mesmos gestos estereotipados de Hitler que aparecem no primeiro filme falado de Charles Chaplin *The Great Dictator*, de 1940, uma sátira ao nazifascismo e aos seus principais propagadores: Hitler e Mussolini. Na ocasião de seu lançamento, os Estados Unidos ainda não tinham entrado na Segunda Guerra Mundial.

Parte do repertório voltado ao conflito, usou o tema da submissão ao sacrifício da população devido aos percalços provocados pelo evento: o racionamento de pão e gasolina; os sucessivos blecautes, a carestia e os apertos diários impostos à população, que empunhava, por sua vez, as palavras de ordem: liberdade e democracia. Veja-se, por exemplo:

Desculpa de ocasião

Qualquer coisa que eu reclame
A resposta eu sei de cor
Você vive me dizendo
Na Europa está pior
Se eu passo sem almoço
Sem jantar, sem alimento
Você diz que é ensaio
Pro racionamento.
Moramos num porão
Sem o menor asseio
Você diz que é refúgio
Contra bombardeio
Se eu digo que você
Está todo rasgado
Você diz que é disfarce
Que está camuflado
Nesse país imenso
Onde a paz é mato



Você falar em guerra
É um desacato
E assim continuando
Vou tratar do meu lado
Aí mesmo é que você
Acabará bombardeado.
(Sem essa vítima ao seu lado).¹⁰

Outra série de marchas acenaria para a adesão dos pracinhas convocados para a guerra, pondo-se a ênfase no nacionalismo. Vale lembrar, citando Benedict Anderson, que a nação não é um dado da natureza, mas uma construção da cultura, uma “comunidade imaginada”. Assim, a ideia que se tem de uma pátria enquanto espaço de harmonia, valentia, não passa de construção ideológica.¹¹

Veja-se, por exemplo, o samba “Liberdade”, gravado por Marília Batista, de autoria de Pereira Matos Vieira, lançado pela gravadora RCA Victor, em agosto de 1944:

Liberdade

Chegou a hora da minha partida
Vou me despedir
Dos meus camaradas
Vou defender a bandeira
Verde, amarela e azul
Cor de anil, que representa
A Pátria Amada, Brasil
(Ó meu Brasil)
Ó meu Brasil
Vou lutar pela causa da verdade
Vou defender nossa liberdade
Se acaso morrer na luta
E não voltar entre vós
Morrerei cantando
“Liberdade, abre as asas sobre nós.”

A defesa da bandeira, símbolo da pátria, e a necessidade de lutar por ela equivalem a lutar “pela causa da verdade” e pela liberdade. Na canção, essas premissas são coroadas no fecho da canção, com a citação de um verso do Hino da Proclamação da República “Liberdade, abre as asas sobre nós”, reforçando o sentimento nacionalista em grau máximo.

A citação de fragmentos, a utilização de clichês e o intertexto com outras músicas e mesmo com hinos, são alguns exemplos de retomada musical, que redistribuem

¹⁰ Trata-se de uma marcha de carnaval de Herivelto Martins, datada de 1942.

¹¹ ANDERSON, 1989, p. 14.



novos significados em outro lugar e outro momento histórico. Os usos de clichês que fazem parte da memória coletiva podem ser equiparados à noção de interdiscursividade, onde temas e/ou figuras discursivas são reaproveitadas para a criação de novos “textos” musicais. Esses casos apontam para um procedimento dialógico comum na atividade musical: a reordenação dos “códigos” na construção de novos sentidos na música popular.

Tomando com parâmetro o conceito de “carnaval” de Mikhail Bakhtin, não há, na marcha citada anteriormente, a inversão de papéis; o que é alto não é rebaixado, o que é baixo não é elevado. O que ocorre é o deslocamento do sentimento nacional que resvala do hino para uma música de carnaval, sem rebaixar, no trânsito, o sentimento de patriotismo.

Considerando que as marchas eram cantadas não só ao vivo e no carnaval, mas também veiculadas pelo rádio, considerando, ainda, a grande extensão do território nacional, bem como o analfabetismo de parcelas significativas da população, o rádio multiplicava o acesso à audiência e, com ele, a eficácia da propaganda oficial, difundindo imagens evocativas e mobilizadoras numa situação de guerra. A tópica da identidade nacional ganha novos contornos em situação de conflito, acentuando-se a polarização entre o “nós” e o “eles”, os “amigos” e os “inimigos”. Daí a estratégia, naquele momento histórico, da utilização de valores nacionais nas marchas e na música popular em geral, considerada potencialmente útil, como instrumento de divulgação de uma imagem de união nacional.

No repertório da música popular que versa sobre a Segunda Guerra Mundial, destaca-se o *topos* da exaltação. A consideração de que o Brasil é um país pacífico, espécie de “éden” terreno e abençoado por Deus, em que os valores de unidade e soberania se conciliam com a imagem do gigante que desperta e com a invocação da bandeira, apontam para a necessidade de sacrifício e de doação em prol da pátria. Por outro lado, num cenário polarizado pela beligerância, as conjecturas em torno da identidade efetuavam-se, estabelecendo adversários e aliados, na América e na Europa.

Veja-se, a propósito, a marcha “Sabemos Lutar”, de Nássara e Eratóstenes Frazão (1942), gravada por Francisco Alves, com acompanhamento da orquestra do maestro Fon-Fon:

Sabemos lutar

Na guerra
Se eu tiver que combater
Minha terra
Juro que hei de defender
Com amor, com ardor
Com vigor de um peito brasileiro
Hei de defender o céu azul



Que cobre de esperanças
A América do Sul
Nós somos ordeiros
E gostamos da paz
Amamos a beleza
De nossa natureza
Mas se alguém nos vier desrespeitar
Nós mostraremos que sabemos lutar
E lutaremos
Por este céu azul
Que cobre de esperanças
A América do Sul.

Nessa marcha, a exaltação amplia-se do Brasil para a América do Sul, em oposição aos demais continentes, alusão aos países que compunham o Eixo na Segunda Guerra Mundial. O país é descrito a partir da natureza: “céu azul”, e de sentimentos e sensações sempre elevados: “esperança”, “ordem”, “beleza”.

Quanto à relação com a América do Norte, em meados de 1942, a base aérea norte-americana em Natal, a conhecida *Parnamirim Field*, estava pronta. Os aviões começaram a chegar ao Brasil, trazendo dos Estados Unidos soldados e técnicos. Do Nordeste partiriam em direção ao norte da África para ajudar os ingleses que estavam encurralados pelos soldados alemães do marechal Rommel, comandante do *Afrika Korps*. Foi difícil para muitos admitir que o Brasil estava se americanizando.¹² O tema da “americanização”, quase sempre associado à modernização, começa a transitar em diferentes níveis. O fenômeno é ora interpretado como um perigo destruidor de nossa cultura, ora é visto como força paradigmática capaz de tirar-nos de uma possível letargia cultural e econômica, trazendo um ar modernizante para a sociedade brasileira.¹³ O carioca Lamartine Babo, ainda no começo dos anos 1930, compôs o foxtrote “Canção para inglês ver”, em cujos versos soa uma interessante homofonia com o inglês mesclado com uma pitada de alemão e de francês:

Ai love iú

Forget isclaine maine Itapiru
Forget faive ander uda ai shel

¹² A propósito, lembre-se o conhecido samba de Luiz Peixoto e Vicente Paiva “Disseram que voltei americanizada” composto especialmente para Carmen Miranda, quando voltou ao Brasil após sua primeira viagem aos Estados Unidos. Ela repele as acusações. Esta foi uma das últimas canções que gravou no Brasil, além de mais três com a mesma temática: “Voltei pro Morro”, “Disso é que eu gosto” e “Diz que tem”, que regravou nos Estados Unidos. Na Odeon, a música data de 2 de setembro de 1940.

¹³ TOTA, 2000, p. 16-39.



no bonde Silva Manuel (money well) [...]
Ai, Jesus!
Abacaxi, whiskey of chuchu
Malacacheta independencin day
No strit flash me estrepei (step away)
Delícias do inhame
Elixir de inhame
Reclame de andaime
Mon Paris, je teme
Oh! Yea! Mai veri gud nait [...].

Desde o título, “Canção para inglês ver”, revela-se a tradicional relação entre luso-brasileiros, de um lado, e ingleses, de outro. A expressão teria nascido da frase de D. João, príncipe regente, quando, em 1808, chegou a Salvador, toda iluminada para recebê-lo: “está bem bom para inglês ver”. Na canção, o uso do estrangeirismo tem um caráter antropofágico, no sentido modernista do termo: o uísque (whiskey) é feito de chuchu, ingrediente popular, e não do malte escocês ou de milho americano do Kentucky. O “ai love iú” rima com Itapiru, de raiz tupi-guarani.¹⁴

Primo-irmão do “espanglês”, essa espécie de “portunglês” segue uma tendência dos anos 1920 que põe em foco os estrangeirismos, a transcrição da língua falada, à maneira da atuação de Juó Bananére e seu macarrônico, de Antônio de Alcântara Machado em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, e mesmo de Oswald de Andrade, em *Marco zero*.

Na marcha, a presença do francês grafado conforme a pronúncia (*Mon Paris, je teme*) que soa como alemão, no segundo verso (*isclaïne maine*, apesar de Maine ser também um estado norte-americano, localizado na região da Nova Inglaterra) que, com o inglês, formam como que um pastiche gerador de uma perspectiva cômica e irônica em diálogo com a sociedade de seu tempo.

A marcha aponta, ainda, para a americanização da sociedade brasileira, com o afrancesamento caindo em desuso. Vivia-se, em meados dos anos 1930, uma mudança de paradigma. A Europa liberal relacionava-se com passadismos. A modernização vinha da América do Norte. Ou, para alguns, da Alemanha. O Estado Liberal, exigência inevitável para a “americanização” estava longe da realidade no Brasil dos anos 1940.

Entretanto, não há como negar: a Segunda Guerra Mundial é o ponto de virada na história das relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos.¹⁵ Apesar disso, a ideia de uma “política de boa vizinhança” foi pensada algumas décadas antes, na gestão do republicano Herbert Hoover, eleito presidente dos Estados Unidos em

¹⁴ CASCUDO, 1970, p. 204; e FRY, 1982, p. 17-18.

¹⁵ TOTA, 2000, p. 28.



1928, quando fez uma viagem pela América Latina, durante a qual se propôs a mudar alguns aspectos da política externa norte-americana. Passando pelo Brasil em 21 de dezembro de 1928, teve uma recepção entre calorosa e crítica, de Oswald de Andrade:

Hip! Hip! Hoover! **Mensagem poética ao povo brasileiro**

América do Sul
América do Sol
América do Sal [...]
Onde vem o presidente eleito
Da grande democracia americana
Comboiado no ar
Pelo voo dos aeroplanos
E por todos os passarinhos
Do Brasil
As corporações e as famílias
Essas já saíram pelas ruas
Na ânsia
De o ver
Hoover!
E este país ficou que nem antes da
Descoberta [...]
Mas que mania
A polícia persegue os operários
Até neste dia
Em que eles só querem
O ver
Hoover [...].¹⁶

O poema recortado como um produto industrial, seriado, ordenado pelas constantes sônicas, apresenta um tom ambíguo: uma América múltipla que aponta para a natureza (*do Sul, do Sol, do Sal*) é visitada pelo presidente eleito que vem de uma (*grande*) democracia rica e moderna (*aeroplanos*), em contrapartida ao Brasil marcado pelos *passarinhos* e pelos índios a mercê do colonizador (diante de Hoover, o Brasil como que apaga sua história e retorna ao período anterior à descoberta – uma América a ser domesticada). Assim mesmo, a repressão é um dado da realidade brasileira pela *polícia* que *persegue os operários* que só queriam “o ver a Hoover”! O poeta joga como a homofonia entre *o ver/ Hoover*, forjando uma zona de oscilação

¹⁶ ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VII*. Poesias Reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.



entre pontos de vista e alguma sugestão de pontos de cegueira: o que se deixa de ver quando se vê alguma coisa.

Se nos Estados Unidos a formulação do americanismo era a ideologia que explicava a modernização da nação no Novo Mundo, na Alemanha, buscava-se, no germanismo, a justificativa ideológica da expansão e da modernização pela via conservadora. A Alemanha era tida pelos políticos brasileiros como um país modelar durante a Primeira Guerra Mundial. Essa concepção ecoou entre os que faziam parte do núcleo do poder, durante a Segunda Guerra Mundial. Em geral, a ideologia do germanismo era atraente para muitos brasileiros nas décadas de 1930 e 1940; ela era vista como um paradigma que se apresentava como alternativa à dependência em relação à Inglaterra e à crescente influência dos Estados Unidos. Por isso, a República da América do Norte teria de suplantar o paradigma germânico. Assim, os Estados Unidos passariam a ser aceitos como um modelo mais viável do que o fascinante modelo germânico, àquela altura uma azeitada e aparentemente imbatível máquina de guerra. Acrescente-se a isso que o aspecto técnico-consumista do americanismo não era apreciado por uma significativa fração do oficialato das Forças Armadas brasileiras.

Os militares identificavam a produção em massa das indústrias de bugigangas dos norte-americanos com os desvarios de uma sociedade excessivamente materializada e mercantilizada. Naquele momento, o modelo autárquico experimentado pela Alemanha nazista era um paradigma aparentemente mais adequado para muitos militares brasileiros. O avanço dos nazistas na Europa ocidental na primeira metade da década de 1940 entusiasmou não só o alto escalão do governo brasileiro, como também as populações de origem germânica do sul do país. A colônia alemã no Rio Grande do Sul, em Santa Catarina e no Paraná acompanhava ferrenhamente a guerra pela rádio Berlim e aderiu francamente ao germanismo. Mas a política governamental oscilará entre os dois lados até a adesão definitiva do Brasil ao combate do nazifascismo, declarando sua participação na guerra.

Paralelamente, as oscilações e as ambivalências foram ganhando terreno. Aos idealizadores da “política da boa vizinhança” não importava a autenticidade da cultura brasileira e das outras Américas. O importante é que isso ajudava a obter o alinhamento do Brasil com o esforço de guerra dos Estados Unidos.

No dia 18 de abril de 1942, os norte-americanos ouviam pela rádio uma homenagem ao presidente Getúlio Vargas, emitida no Cassino da Urca, pela passagem de seu aniversário. O embaixador Jefferson Caffery foi o promotor da festa, em nome do governo dos Estados Unidos. Tratava-se de uma festa de americanos para americanos e brasileiros especiais. Era uma festa de aniversário promovida por Roosevelt, presidente dos Estados Unidos, em homenagem ao presidente do Brasil. O mestre de cerimônias era o ator Orson Welles, responsável pela transmissão.



De casaca branca e gesto teatral, Welles explicou que aquele era um show de rádio para todos os amigos: de Maine até Manaus, de São Paulo até Chicago, de São Salvador até São Francisco. O programa foi transmitido pela maioria das estações de rádio do Brasil e por mais de cem emissoras norte-americanas. Welles afirmou que todos os americanos desejavam, do fundo do coração, felicidade a Vargas. Welles foi tomado pelo exagero, pois na conferência pan-americana realizada na capital brasileira em janeiro daquele mesmo ano, os americanos tiveram que engolir as emendas propostas pelo Chile e pela Argentina. Seguindo uma recomendação argentina, a conferência decidiu não exigir que as nações americanas rompessem relações com os países do Eixo.¹⁷

O discurso de Orson Welles era delirante e servia aos interesses dos Estados Unidos. Com voz empostada, o ator dizia que a festa não era oficial, mas, na verdade, ele estava a serviço do governo norte-americano. O show contou com a participação de Grande Otelo, Jararaca e Ratinho, Vic e Joe, acrobatas brasileiros com nomes americanizados. “Cidade Maravilhosa” interpretada pela orquestra de Carlos Machado foi anunciada com entusiasmo por Welles. Na versão apresentada, entretanto, a marcha transformou-se num fox, executado por uma *big band* brasileira.

Em seguida, a orquestra do maestro francês Ray Ventura substituiu Carlos Machado e anunciou a canção “Tudo é Brasil”, fox de autoria de Vicente Paiva. A música contava com um coro em português, mas com sotaque francês... Welles, em *off*, traduzia o título para o inglês: *Tchudo é Brazil, that means All is Brazil*. Entre canções, traduções e misturas, o samba de Atauífo Alves “Ai, que saudade da Amélia” foi cantado pelo cantor mexicano Tchu Tchu Martinez, uma alusão, talvez, à aliança entre as repúblicas latino-americanas. Em seguida, Welles anunciou que Linda Batista iria cantar “Sabemos lutar” (citada no corpo do texto), e Linda traduziu para o ouvinte americano “We know how to fight”. Enquanto o locutor dava início às despedidas formais, ao fundo ouviam-se os acordes da música que Linda cantava, executada como se fosse um tango misturado com tarantela italiana. O entusiasmo patriótico vibrava de todos os lados. Os brasileiros sabiam como lutar e os americanos poderiam contar com sua solidariedade.

Nesse mesmo ano, Noel Coward, o equivalente inglês de Cole Porter e autor de várias canções, compôs “Sigh no more”, cuja letra é bastante emblemática:¹⁸

Já vi tanta película
Cada qual mais ridícula
Vendendo como exótica

¹⁷ Ver: “Do Cassino da Urca para a América do Norte”, em TOTA, 2000, p. 120-128.

¹⁸ I’ve seen too many movies/ And all they prove is/ Too idiotic/They all insist that South America’s exotic/ Whereas it couldn’t be more boring if it tried// She said with most refreshing candor/ That Carmen Miranda was subversive propaganda/ And she should rapidly be shot./ She didn’t care a jot / Whether people quoted her or not.



A pífia e chata América do Sul

Disse ela fresca e cândida
Que dona Carmen Miranda
É subversiva e não vale um vintém
E não dou nem um milhão
Para ver o que é que a baiana tem.¹⁹

Três anos depois da festa dedicada a Vargas, a conjuntura mundial era outra. A Alemanha nazista não representava mais perigo. O mesmo valia para o Japão. Roosevelt, o grande amigo de Vargas, estava morto. O Brasil, como fornecedor de matérias-primas, já não era tão indispensável. Vargas era, agora, um parceiro incômodo, com suas posições cada vez mais nacionalistas. Livrar-se dessa parceria era conveniente para a nova administração norte-americana, e para os oficiais das Forças Armadas brasileiras, os mesmos que haviam ajudado a instaurar o Estado Novo. Vargas é deposto. Fim da “política de boa vizinhança”, da simpatia forçada dos Estados Unidos pela América Latina.

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lolio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VII*. Poesias Reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BATISTA, Linda. *Um Brasil, brasileiro: Música, Política, Brasilidade, 1930-1945*. São Paulo: USP, 2004.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 181-198.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Locuções tradicionais no Brasil*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970.
- FRY, Peter. *Para inglês ver*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- GRESER, Achim. *Der Führer Privat* [A vida privada do Führer]. Revista *Titanic*. Berlim: Tiamat, 1995-1998.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VIANNA, Hermano. O samba de minha terra. In: _____. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2010.

¹⁹ Ver: WOLL, 1980, p. 66.



WALDMAN, Berta. Terra à Vista: anotações sobre a presença de japoneses na Literatura Brasileira. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Marcia Yumi (Org.). *Imigrantes japoneses no Brasil: trajetória, imaginário e memória*. São Paulo: Edusp, 2010. p. 407-432.

WOLL, Allen L. *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1980.

Recebido em: 03/02/2020.

Aprovado em: 17/04/2020.