



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ESTER GONÇALVES DA SILVA

**O QUE ERA CANTADO NOS CAMPOS DE BATALHA
PELOS SOLDADOS BRASILEIROS NA SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL: O LP “EXPEDICIONÁRIOS EM RITMOS” (1966)**

LONDRINA

2016

ESTER GONÇALVES DA SILVA

**O QUE ERA CANTADO NOS CAMPOS DE BATALHA
PELOS SOLDADOS BRASILEIROS NA SEGUNDA GUERRA
MUNDIAL: O LP “EXPEDICIONÁRIOS EM RITMOS” (1966)**

Trabalho apresentado como requisito parcial
para a Conclusão do Curso de Licenciatura
em História do Centro de Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Londrina.

Orientador: Prof. Dr. Francisco César Alves
Ferraz

LONDRINA

2016

ESTER GONÇALVES DA SILVA

**O QUE ERA CANTADO NOS CAMPOS DE BATALHA PELOS
SOLDADOS BRASILEIROS NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: O LP
“EXPEDICIONÁRIOS EM RITMOS” (1966)**

Trabalho apresentado como requisito parcial
para a Conclusão do Curso de Licenciatura
em História do Centro de Ciências Humanas
da Universidade Estadual de Londrina.

Orientador: Prof. Dr. Francisco César Alves
Ferraz

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco César Alves Ferraz
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Márcio Santos de Santana
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr^a Maria de Fátima da Cunha
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 26 de fevereiro de 2016.

Aos amigos e amigas

Aos meus pais e a todos os familiares

A todos os soldados que lutaram na 2ª Guerra Mundial (a maioria *in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao orientador Prof. Dr. Francisco César Alves Ferraz, pela orientação e paciência; a todos os professores do curso de História da UEL, principalmente aos que ministraram as aulas de Metodologia e Prática de Pesquisa, Prof. Dr. Gabriel Giannattasio e Prof. Dr. Jozimar Paes, pelas dicas, correções e elogios.

Aos meus pais, Eni e Domingos, pelo apoio e compreensão. Ao meu irmão, Neemias e minha cunhada Eliziana, pela compreensão. Aos meus sobrinhos Davi Miguel e Maressa Odila por entender quando a tia estava estudando e não pôde ficar com eles em casa. E a todos os familiares, tios, tias, primos e primas que sempre me apoiaram.

Aos amigos e amigas: de faculdade, Heloísa Pires, Paola Franco, Tábata Ane e todos os colegas de turma, pela força, pelo apoio, pelas dicas. Aprendi muito com todos e foi um prazer estudar com essa turma.

Aos amigos e amigas, do trabalho, da igreja, enfim, da vida: Alexsandra, Edna Paulino, Helen Cristina, Thayla Kawany, Janete, Jaqueline Silva, Jefferson Vinícios, Luana Carolina, Maicon Santi, Márcia Terezinha, Maycon Montesião, Rafael Leite, Sebastião Júnior, Tiago Cruz e tantos outros. A estes, agradeço pelo apoio moral, companheirismo e por ter paciência de me ouvir falar sobre o meu dia a dia na universidade ou sobre o presente trabalho.

Enfim, agradeço a todos os que me apoiaram, não importa como, direta ou indiretamente, pois com certeza foi fundamental para a minha chegada até aqui. Meus agradecimentos de coração! Muito Obrigada!

*“Pobre de ti, soldado da Liberdade,
E que da Liberdade nada tens
Nem sequer para viver!”
(Jamil Amiden)*

SILVA, Ester Gonçalves da. **O que era cantado nos campos de batalha pelos soldados brasileiros na Segunda Guerra Mundial: o LP “Expedicionários em ritmos”** (1966). Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Licenciatura em História. Centro de Letras e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina, 2016.

RESUMO

Nos anos da Segunda Guerra Mundial, principalmente a partir de 1942, quando o Brasil entra na guerra, a música, especialmente do gênero samba, foi um dos instrumentos de controle utilizado pelo governo de Getúlio Vargas para mobilizar a população para a guerra, até mesmo porque a música chegava a uma grande quantidade de pessoas. O rádio foi um dos principais meios de comunicação para a propagação de composições nacionalistas e que exaltavam os soldados brasileiros que já haviam ido ou mesmo aqueles que estavam indo lutar na Europa, além de também abordar assuntos como o cotidiano, a família, o casamento, as mudanças esperadas e outros. Na Europa, os expedicionários também utilizavam a música para “esquecer” os ataques e as tristezas do seu dia a dia na guerra. Assim, além das músicas oficiais que eram tocadas pela Banda da FEB (Força Expedicionária Brasileira) ou as músicas trazidas do Brasil, ou ainda as estrangeiras, os soldados também criavam canções. O LP “Expedicionários em Ritmos” foi constituído, embora criado posteriormente à guerra – no ano de 1966, em plena ditadura militar no país - por canções compostas pelos soldados quando estavam em treinamento, ou nos intervalos entre os ataques, ou mesmo no fim dos conflitos.

Palavras-chave: Segunda Guerra Mundial; Canção; Rádio; Expedicionários; FEB; Ditadura Militar.

SILVA, Ester Gonçalves da. **What the Brazilian soldiers sang in the battle fields in Second World War: the LP "Expedicionários em ritmos" (1966)**. Monograph for the Graduation Degree in History. Center of Letters and Human Sciences. Londrina State University, 2016.

ABSTRACT

In the years of Second World War, mainly since 1942, when Brazil entered in the war, the music, especially the genre samba, was one of the instruments of control used by the Getúlio Vargas government to mobilize the population for war, even because the music came to a lot of people. The radio was a major media for spreading nationalist compositions and exalted Brazilian soldiers who had gone or even those who were going to fight in Europe, but would also approach issues such as daily life, family, marriage, the expected changes, and others. In Europe, the expedition also used music to "forget" the attacks and sorrows of their day-to-day war. Thus, besides the official music that were played by the Band of the FEB (Força Expedicionária Brasileira), or the music brought from Brazil, or foreign, the soldiers also created songs. The LP "Expedicionários em ritmos" was set up, although later created the war - in 1966, during the military dictatorship in the country - for songs composed by the soldiers when they were in training, or in the intervals between attacks, or even the end of conflicts.

Key Words: Second World War; Song; Radio; Expedition; FEB; Military Dictatorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Frente da capa do LP “Expedicionários em ritmos”	42
Figura 2	- Emblema da FEB.....	43
Figura 3	- Emblema da Marinha do Brasil.....	44
Figura 4	- Emblema da FAB.....	44
Figura 5	- Contracapa do LP “Expedicionários em ritmos”	45
Figura 6	- Recorte da parte inferior da contracapa do LP Expedicionários em Ritmos”	49

LISTA DE SIGLAS E ABREVIações

BBC	- <i>British Broadcasting Corporation</i>	22
CPDOC	- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.....	22
CSN	- Companhia Siderúrgica Nacional.....	12
DIP	- Departamento de Imprensa e Propaganda.....	21
DOP	- Departamento Oficial de Publicidade.....	21
DPDC	- Departamento de Propaganda e Difusão Cultural.....	21
EUA	- Estados Unidos da América.....	12
FEB	- Força Expedicionária Brasileira.....	12
FAB	- Força Aérea Brasileira.....	40
GAvCa	- Grupo Aviação de Caça da FAB.....	44
LP	- <i>Long play</i> , disco de vinil.....	14
PC	- Posto de comando.....	51
RI	- Regimento de Infantaria.....	39
UPA	- <i>United Press Associations</i>	22
UPI	- <i>United Press Information</i>	22

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A	- “Canção do Expedicionário”, de Guilherme de Almeida e Spartaco Rossi.....	76
ANEXO B	- “Loucura”, de Lupício Rodrigues.....	76
ANEXO C	- “O V da Vitória”, de Lamartine Babo, interpretada por Francisco Alves.....	76
ANEXO D	- “O Bonde de São Januário”, de Wilson Batista e Aaulfo Alves...	76
ANEXO E	- “Haja Carnaval ou não”, de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, interpretada por Francisco Alves.....	76
ANEXO F	- “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, interpretada por Francisco Alves.....	76
ANEXO G	- “Selo de Sangue”, de Zé Fortuna e Pitangueira.....	76
ANEXO H	- Músicas do LP “Expedicionários em ritmos.....	76

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	UM CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS ANOS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1939-1945)	19
2.1	O papel do rádio como meio de comunicação nos anos 1940 e a censura	19
2.2	A música popular.....	24
2.3	A música no Carnaval.....	29
2.4	O que mais se ouvia além de samba?.....	32
3	“EXPEDICIONÁRIOS EM RITMOS”	37
3.1	Aspectos sobre os meios de comunicação e de entretenimento utilizados pelos expedicionários brasileiros na Itália.....	37
3.2	O LP “Expedicionários em Ritmos” (1966).....	41
3.2.1	A capa e contracapa do LP “Expedicionários em ritmos”.....	42
3.2.2	As músicas do LP.....	50
3.3	O LP e a Ditadura Militar no Brasil.....	64
4	CONCLUSÃO	67
5	REFERÊNCIAS	69
6	ANEXOS	76

1. INTRODUÇÃO

No período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o Brasil era governado por Getúlio Vargas, no chamado Estado Novo (1937-1945). O país passava por um período de censura à imprensa, partidos políticos postos na ilegalidade e a imposição de um sentimento de nacionalidade. Para isso, foi proibido falar outras línguas que não o português, além de outras medidas tomadas que eram desfavoráveis aos nativos dos países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão).

De início, Getúlio Vargas estava em uma posição neutra em relação às nações do Eixo e aos Aliados (Estados Unidos¹, Reino Unido, França), mantendo, inclusive, relações comerciais com a Alemanha e com os Estados Unidos da América (EUA). Porém, com a pressão de alguns ministros e principalmente dos EUA – temendo o alinhamento do Brasil ao Eixo – e com o torpedeamento de navios brasileiros por alemães, além do ataque dos japoneses a Pearl Harbor, fez com que o presidente tomasse posição a favor dos Aliados.

Segundo a historiadora Maria Elisa Pereira (2009, p. 3), Vargas se aproveitara da situação de ter que escolher a quem apoiar, e acreditando que era a hora de ganhar sua posição no cenário internacional, passou a defender a democracia, tomou empréstimos dos EUA com a finalidade de construir a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) e criou condições para o recrutamento de pessoas para a Força Expedicionária Brasileira (FEB), formada com o intuito de enviar soldados para combater na Europa.

É importante salientar que os EUA precisavam se preparar para “[...] *no mínimo*, participar ativamente, ainda que de forma indireta, da futura guerra mundial que se deslindava. Trazer o Brasil e os países ibero-americanos estrategicamente importantes para seu bloco de poder era condição prévia para isto.” (ALVES, 2002, p. 198)

Além do mais, a entrada do Brasil na guerra,

[...] decisão de foro eminentemente interno, também deve ser vista como resultado natural de condicionantes exógenos, reflexo do desenvolvimento

¹ Os Estados Unidos entram na guerra somente em 1941, com o ataque japonês à base naval estadunidense de Pearl Harbor.

da guerra total² naquele momento. As demandas alemãs para uma campanha submarina irrestrita contra a navegação aliada em todo o Atlântico, atingindo diretamente o Brasil, levavam em primeiríssima conta o nível de participação brasileira no conflito, como aliado dos EUA, e a oportunidade de atacar presas marítimas brasileiras e/ou navios cruzando o litoral do país. Tais ações, por sua vez, acabaram por fazer do envolvimento formal do Brasil na guerra uma consequência lógica. (ALVES, 2002, p. 198)

Após a decisão para a criação da FEB, surgiram algumas dificuldades para o recrutamento: de início iam se alistar aqueles que se oferecessem voluntariamente³, mas como o número destes foi pequeno, fez-se necessário convocar, por cartas, jovens para o alistamento. A historiografia mais recente mostra que a maioria dos recrutados eram os trabalhadores urbanos, porém aqueles que eram de condição financeira “oriundos da classe média e da elite [...] usaram todos os expedientes possíveis para escapar da seleção das tropas combatentes [...]” (FERRAZ, 2012, p. 49)

De forma geral, esse é um dos contextos da entrada do Brasil nessa guerra. Porém, para esse trabalho nos restringiremos às questões relativas aos meios de comunicação. Durante a Segunda Guerra Mundial, o Brasil estava em um período em que a música estava no auge, ou seja, segundo Pereira (2009, p. 2), o rádio estava em alta e o número de criações musicais era grande, além disso, se dava também a profissionalização dos músicos, a gravação elétrica e também a influência de gêneros de músicas internacionais.

O número de músicas das décadas de 1930 e 1940 é muito grande, sendo impossível listar todas, mesmo porque algumas delas se perderam. As canções criadas no Brasil durante o conflito são de temas variados: além daquelas de exaltação da pátria, há também canções a respeito do cotidiano, de exaltação ao presidente, patriotismo, entre outros.

Quanto ao recorte temporal será de 1943 a 1945, por ser este o período desde que se iniciou a mobilização para a criação da FEB até os soldados brasileiros

² A Segunda Guerra Mundial foi [...] a primeira guerra realmente total e global, onde todas as regiões do planeta estiveram direta ou indiretamente envolvidas, e onde todos os países tiveram interesses em jogo [...] (ALVES, 2002, p. 151).

³ Segundo a pesquisa do historiador Francisco César Alves Ferraz (2012, p. 53), com base no *Relatório do Ministério da Guerra* de 1943, dos 2,4 milhões de jovens, para os quais foi oferecido o voluntariado, com idade de 21 a 26 anos, somente 2750 se apresentaram, sendo que apenas 1570 deles foram considerados aptos.

efetivamente lutarem no *front* italiano; além disso, a nossa fonte, o LP (*long play*)⁴ “Expedicionários em ritmos”, é composto por músicas que foram criadas nesse período. Apesar disso, as mesmas foram reinterpretadas, ou melhor, gravadas novamente em 1965 e lançadas em 1966, por conta da efeméride do final da Segunda Guerra Mundial. Assim, esta última data, que se insere no período da chamada Ditadura Militar (1964-1985), embora não seja o foco desse trabalho, também será analisada ao final do segundo capítulo.

A produção de trabalhos sobre os combatentes brasileiros na Segunda Guerra Mundial teve início durante a guerra com relatos de correspondentes. Nesse primeiro momento – até 1964 – os livros eram geralmente relatos, memórias e depoimentos sobre os expedicionários. Eram obras que privilegiavam o entrelaçamento de uma história militar com uma história política tradicional. No período na ditadura militar, a bibliografia sobre o tema ainda estava em um âmbito econômico, que se sobrepunha ao político, não considerava aspectos culturais, e eram obras feitas principalmente por militares.

Porém, mais recentemente, principalmente após a década de 60, novas concepções sobre a representação militar na historiografia vêm se colocando. Várias discussões sobre a FEB vêm surgindo, considerando também aspectos culturais. Dos historiadores mais recentes que produziram trabalhos sobre os brasileiros na guerra estão Cesar Campiani Maximiano, Dennison de Oliveira, Francisco César Alves Ferraz, Franck McCann, Gérson Moura, José Murilo de Carvalho, Vágner Camilo Alves, entre outros⁵. Sobre a música no Brasil nesse dado momento, alguns deles são Alcir Lenharo, Arnaldo Daraya Contier, Antônio Pedro Tota, Marcos Napolitano, Orlando Barros.

Quanto à música popular brasileira, há duas versões historiográficas: uma que busca as origens da “verdadeira” música popular e uma segunda, e também a mais recente, que busca criticar o problema da origem, considerando os diversos matizes para a formação da música brasileira, sem a preocupação em buscar “a original”. (NAPOLITANO, WASSERMAN, 2009, p. 168).

⁴ *Long Play*, também conhecido como disco de vinil ou simplesmente vinil; mídia desenvolvida no final da década de 1940 para a reprodução musical; é feito de material plástico chamado vinil (feitos geralmente de PVC); pode ser reproduzido em toca-discos. (WIKIPÉDIA, 2016).

⁵ No projeto, *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial*, do qual participamos, foi feito um levantamento bibliográfico sobre a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, desde o início da guerra até o ano de 2015, onde foram listadas mais de 1000 obras.

A metodologia para a análise das canções nesse trabalho será pautada principalmente em dois autores: os historiadores Arnaldo Daraya Contier e Marcos Napolitano. Este último considera que há diferenças na análise da música erudita e popular. Na primeira, que tem como exemplos a ópera, a sonata e sinfonia, é comum que o instrumentista e o maestro valorizem o que está escrito na partitura, tendo assim poucos improvisos. Já na música popular, tanto cantada quanto instrumental, “a partitura pouco traduz o que se ouve [...]”, além disso, “é comum a notação escrita ser posterior à obra gravada [...], muitas vezes, a partitura de uma canção veicula apenas a linha melódica (“voz”), com algumas indicações cifradas das harmonias que o intérprete deve utilizar”. (NAPOLITANO, 2005, p. 270). Como exemplo do nosso trabalho, considerando que o LP é composto por músicas populares, não foram encontradas as partituras das canções a serem analisadas; e sendo possível escolher a partitura ou o fonograma para ser analisado nos pautaremos no último.

Napolitano, em seu trabalho *A História depois do papel* afirma que os historiadores que estão acostumados com o documento escrito, ao trabalhar com fontes audiovisuais tendem a considerar apenas a letra (NAPOLITANO, 2005, p. 267), o que deve ser evitado, pois é preciso “considerar as fontes audiovisuais e musicais um outro tipo qualquer de documento histórico [...]”. (NAPOLITANO, 2005, p. 281).

Do mesmo modo, Contier alerta que

A música não exprime conteúdo diretamente [...] mesmo quando acompanhada da letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons. (CONTIER, 1986 *apud* NAPOLITANO, 2005, p. 258)

Então, inicialmente, é importante fazer uma ficha técnica das músicas com alguns elementos como: “*forma/gênero* [...] *suporte* (por exemplo, fonograma ou partitura ou videoclipe); *origem* (país/estúdio); *duração, data* (data da gravação e da publicação do material); *autoria* (compositor/intérprete/músicos); *acervo* [...]” (NAPOLITANO, 2005, p. 269, grifos do autor).

Consideraremos também as quatro abordagens propostas por Marcos Napolitano: a primeira, “a letra de uma canção, em si mesma, dá o sentido histórico-cultural da obra”; segunda, “o sentido assumido pela letra depende do ‘contexto sonoro’ mais amplo da canção, tais como entoação, colagens, acompanhamentos instrumentais, efeitos eletroacústicos, mixagens”; terceira, “a letra ganha sentido na

medida em que a sua materialidade sonora (palavras, fonemas, sílabas) está organizada conforme as alturas que constituem as frases melódicas de uma canção”, e por fim,

O sentido sociocultural, ideológico e, portanto, histórico, intrínseco de uma canção é produto de um conjunto indissociável que reúne: palavra (letra); música (harmonia, melodia, ritmo); *performance* vocal e instrumental (intensidade, tessitura, efeitos, timbres predominantes); veículo técnico (fonograma, apresentação ao vivo, videoclipe). (NAPOLITANO, 2005, p. 271)

Quanto ao contexto musical, Napolitano (2005, p. 273) considera quatro tópicos importantes:

Criação: as intenções, as técnicas, as “escutas” que informam e influenciam o compositor ou o intérprete; *produção*: a transformação da obra criada em produto material e, no caso da canção comercial, em artefato industrial [...]; *circulação*: os circuitos e espaços sociais, culturais e comerciais pelos quais passa uma canção, [...] inclui não apenas os espaços públicos e privados tradicionais (teatros, clubes, instituições), mas também as mídias eletrônicas que veiculam a música popular em geral (televisão, rádio, cinema, internet); *recepção*: [...] os processos culturais [...] que norteiam as formas e sentidos da apropriação da canção [...] em determinada época e sociedade [...]. (Grifos do autor)

O pesquisador ainda nos coloca que a análise só fará sentido se todos os elementos colocados anteriormente forem rearticulados “formando uma crítica interna ampla” (NAPOLITANO, 2005, p. 272). Neste estudo não será feita uma pesquisa sobre a recepção que teve o LP, pois demandaria mais tempo, e apenas um trabalho de conclusão de curso não poderia conter toda essa pesquisa.

Para uma compreensão melhor desse trabalho é imprescindível que falemos sobre a nossa concepção de história. Para isso, iremos nos apoiar no historiador francês Marc Bloch, que junto com Lucien Febvre, fundou a Escola dos *Annales* em 1929, a qual trouxe novas perspectivas sobre a história. Para Bloch, a história não é uma ciência somente do passado, pelo contrário, é preciso o presente para a compreensão do passado e, além disso, a história não se apresenta como “pura”, pois se dá por meio de uma interpretação, de um olhar do homem sobre a fonte. Nessa perspectiva também há uma desvalorização da historiografia positivista, que “se apoiava em fatos, grandes nomes e heróis e assim constituía pautas e agendas históricas naturalizadas, Bloch inaugurou a noção de ‘história como problema’”. (SCHWARCZ, 2002, p. 7).

O tema desse trabalho se insere no domínio da História Militar, mais especificamente na Nova História Militar. Essa última foi criada na década de 70, e trazia algumas inovações se comparada à primeira:

Em primeiro lugar, na adoção de uma perspectiva interdisciplinar, o que implica estudar a guerra em sentido amplo [...]... Em segundo lugar, residem na relativização da guerra como objeto exclusivo da história militar, propondo novos objetos e abordagens. Em terceiro lugar, residem na rejeição da subordinação da história militar à história política, questionando as “razões de Estado” como campo por excelência da explicação histórica [...]. Em quarto lugar – acrescentamos – a novidade reside em certa “antropologização” dos temas inscritos na história militar, como estudos de minorias em contexto de guerras, os problemas de identidade cultural no seio de exércitos e as investigações sobre tradições culturais de longa duração na composição das forças armadas [...]. (SOARES; VAINFAS, 2012, p. 126)

Antes disso, a História Militar esteve sempre ligada à História das Guerras ou como parte da História Política. No século XX, com a Escola dos *Annales* e a desvalorização da História Política, a Militar foi deixada de lado, ainda mais por causa das duas grandes guerras que ocorreram. Com a vigência de vários governos ditatoriais, a História Militar começou a emergir novamente, inclusive no Brasil, principalmente nas Academias Militares. Já nos meios acadêmicos, as vagas para tal eram poucas, além de serem vistas com receio – pois se tinha a ideia de que o indivíduo estaria a favor dos militares. Mas a partir da década de 80, ela ganhou vários estudiosos, principalmente pela quebra dos paradigmas que estavam em voga alguns anos antes, além do mais, o governo militar estava chegando ao fim.

Assim, atualmente a História Militar pode fazer “fronteira” com a História Política e Cultural, sendo possível estudar, por exemplo, um documento histórico musical para analisar uma guerra, como é o caso deste trabalho.

Do mesmo modo, nas linhas historiográficas mais recentes, o objetivo desse estudo é, a partir do LP “Expedicionários em ritmos”, compreender o que os soldados brasileiros cantavam nos campos de batalha, não deixando de considerar que não será estudada aqui a totalidade das músicas, mas somente uma parcela das criações de um grupo de expedicionários do Regimento Sampaio, proveniente do Rio de Janeiro, na época, Distrito Federal.

No primeiro capítulo será abordado o contexto da música popular brasileira nos anos da Segunda Guerra Mundial, com a finalidade de uma melhor compreensão do que a população cantava ou tocava e, sobretudo, entender o que os soldados

cantavam nos campos de batalha. No referido capítulo será analisado ainda o papel do rádio como meio de comunicação e entretenimento, a nacionalização da música popular e do Carnaval.

Em seguida, no capítulo segundo, serão considerados alguns aspectos dos meios de comunicação e de entretenimento dos soldados brasileiros no *front* italiano. Assim como, em um segundo momento, será analisada a fonte em si.

A escolha desse objeto de pesquisa se deu, inicialmente, por um gosto que temos por música e depois por uma curiosidade que se aflorou pelo pequeno número de trabalhos de que tínhamos conhecimento sobre as canções criadas por combatentes brasileiros na Itália. Com o projeto “O Brasil na Segunda Guerra Mundial”, que possibilitou uma vasta bibliografia, o interesse pelo assunto aumentou ainda mais e facilitou a seleção do tema para a nossa pesquisa.

2. UM CONTEXTO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS ANOS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1939-1945)

O que os brasileiros cantavam? Ou o que a população brasileira ouvia? Qual era a importância do rádio na década de 1940? Quem ouvia esse meio de comunicação? Que programas ou quais gêneros musicais eram transmitidos? É impossível esgotar toda a diversidade de músicas, de programas de rádio e afins em apenas um trabalho de conclusão de curso. Aqui, pretende-se analisar, por meio de uma pequena bibliografia pesquisada, alguns aspectos do rádio, da censura, do Carnaval, das músicas ouvidas e/ou cantadas no período da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente nos anos de 1942 a 1945 – desde quando se começou a mobilização para enviar brasileiros ao combate na Europa.

2.1 O papel do rádio como meio de comunicação nos anos 1940 e a censura

A sociedade brasileira, sobretudo as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, assistia a um considerável processo de urbanização desde as primeiras décadas do século XX [...]. Obviamente, não se pode falar de urbanização no Brasil, sem citar dois fenômenos correlatos: migração (do norte para o sul e do interior para capital) e industrialização. Os migrantes, seja das áreas rurais do Centro-Sul seja do Nordeste como um todo, se tornaram a base social das novas camadas populares urbanas, somando-se aos descendentes dos escravos e ex-escravos e imigrantes europeus, que desde o final do século XIX constituíam boa parte das camadas populares das capitais brasileiras. Para todo esse conjunto heterogêneo de população, que fornecia os contingentes de mão de obra para as indústrias que se instalavam no país, o rádio tinha um papel fundamental. Ele era fonte de informação, de lazer, de sociabilidade, de cultura. Estimulava paixões e imaginários, não só individuais, mas sobretudo, coletivos. [...] Até o final dos anos 1950, ele era uma peça obrigatória em quase todos os lares, dos mais ricos aos mais pobres. (NAPOLITANO, 2014, p. 12-13)

“A primeira rádio chegou ao Brasil em 7 de setembro de 1922, através da estação Westinghouse, instalada no Corcovado”. Sete meses depois era fundada a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro pelo médico e antropólogo Edgard Roquette Pinto. Logo após vieram as “primeiras estações fundadas no Distrito Federal, lideradas pela Rádio Sociedade e sua proposta de transmitir educação e cultura”. (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 19-22)

A Rádio Sociedade “começou suas transmissões regulares no dia 7 de setembro de 1923, [...] espalhavam-se pela cidade palestras, audições musicais e

notícias e comentários apresentados pelo próprio Roquette Pinto no *Jornal da Manhã* primeiro programa radiojornalístico do Brasil.” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 20)

“A segunda emissora a ir ao rádio foi a Rádio Club do Brasil, em 1924 [...]. A Rádio Educadora do Brasil surgiu em 1926 e também se instalou no Centro, assim como a Rádio Mayrink Veiga”. Outras rádios foram a Rádio Philips, fundada em 1930 e a Rádio Cruzeiro, em 1933 (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 22).

Em 1936, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro vai ao ar. A partir de 1942, a Nacional passava a transmitir programas diários em quatro idiomas, divulgando a música e o folclore brasileiro, além de propaganda dos produtos do país, como café, algodão, borracha e madeira (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 98).

Em 1940, a Rádio Nacional, foi incorporada ao Estado e, para Orlando de Barros (2010, p.66), a partir desse ano e até 1955 foi o período considerado como o apogeu do rádio, pois houve uma grande expansão pelo país.

O mesmo autor considera que a “Era do rádio no Brasil” pode ser dividida em três fases:

- Heroica (1923-1932): “desde o advento do rádio até a permissão de publicidade e a desvinculação do Departamento de Correios e Telégrafos”, órgão este que era responsável pela fiscalização; as emissoras “eram ainda “rádio-sociedades” mantidas pela contribuição dos ouvintes.”
- Do *broadcasting*⁶ (1932-1940): “época de consolidação tecnológica e do desenvolvimento da programação”. A partir do Decreto 21.111, fixado em 1º de março de 1932, ficou claro que o governo tinha a intenção de manter as estações privadas controladas, ao mesmo tempo em que permitia “a criação de emissoras controladas pelo Estado” e a propaganda comercial passou a ser regulamentada, o conteúdo do rádio “foi classificado como ‘de interesse nacional’”. O estado ocupava assim uma posição de “árbitro e conciliador entre os diversos interesses”. Em 1939, é criada a Divisão de Rádio no Departamento de Imprensa e Propaganda,

Desde então, o Governo Federal se arrogou o direito de promover a unificação dos serviços de radiodifusão, sem abrir mão de organizar e de se utilizar com exclusividade de uma rede nacional de emissão. A unificação em foco foi justificada como necessidade de sujeitar as emissoras a “uma mesma orientação técnica educacional” (Artigo 66 do Decreto 21.111). Ficou assim garantida ao governo a prerrogativa de conceder as estações às companhias

⁶ Tradução: transmissão (tradução nossa)

“idôneas, exclusivamente nacionais” (Artigo 11 do Decreto 21.111), além de impor técnicas e fiscalizar as frequências de emissão. [...] Daí decorria a ideia de um “programa nacional” (Artigo 67 do mesmo decreto), estação transmissora central, à qual as demais concessionárias se filiarium obrigatoriamente, para retransmiti-lo. (BARROS, 2010, p. 68-69)

- Do apogeu (1940-1955): expansão do rádio pelo país, além da incorporação da Rádio Nacional ao Estado. (BARROS, 2010, p. 66-69)

Como é possível perceber, os meios de comunicação estavam sob censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), principalmente a partir de 1942, por causa da guerra. O DIP foi instituído em 1939, embora fosse precedido por outros órgãos que tinham funções parecidas, como por exemplo, o Departamento Oficial de Publicidade (DOP) formado em 1931 e o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) em 1934. Esses órgãos tinham como função regulamentar os meios de comunicação, o jornal, rádio e cinema, cuidando da ‘imagem’ que se passava do Brasil tanto no interior do país quanto no exterior, além de criar programas educativos para os mesmos. (PASCHOAL, 2007, p. 2-4)

Segundo o historiador Francisco César Alves Ferraz (2012, p. 48), o DIP:

Encarregava-se de mostrar, em cinejornais, programas de rádio, cartazes, etc., a necessidade de mobilização nacional, de sacrifícios e as “missões” de cada cidadão para a defesa da pátria. Como mostrou o trabalho de Roney Cytrynowicz (2000, p 87), os esforços do governo de Vargas foram bem-sucedidos em conseguir conciliar o aparentemente inconciliável: a defesa de um regime de práticas semelhantes ao fascismo, como o Estado Novo, com a luta na Europa contra o nazifascismo agressor; a superexploração do trabalhador com a valorização do “soldado da produção”, a constituição de um *front* interno disciplinado, em regime ditatorial, para uma participação efetiva em um distante *front* externo, em nome das liberdades.

Os meios de comunicação começaram a ser utilizados para a consolidação do governo de Vargas por meio de propagandas, principalmente após 1934, pois segundo o historiador Orlando de Barros (2010, p. 70), em seu livro *A guerra dos artistas*, “na data referida, e um ano depois da ascensão do nazismo, Simões Lopes⁷ viajou à Alemanha para observar o funcionamento do Ministério da Propaganda que Goebbels⁸ dirigia” e o mesmo se entusiasmou tanto com o sistema nacional-socialista, quanto com a sistematização da propaganda e do governo. O pesquisador mostra que

⁷ Este era o então oficial-de-gabinete (correspondente ao atual Gabinete Civil) da Secretaria da Presidência da República. (FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS, 2015)

⁸ Joseph Goebbels foi Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista, de 1933 a 1945 (PEDAGOGIA & EDUCAÇÃO, 2011).

“o conselho foi, em parte, aceito e posto em prática, contudo parcialmente, pela limitação imposta pelos interesses privados e, mais adiante, condicionado pela aliança com os Estados Unidos. [...]”.

A partir de 1942, com a guinada de Getúlio Vargas para o lado dos Aliados, esperava-se que a ditadura do Estado Novo chegaria ao fim. Porém, “no campo educacional e cultural, as mudanças no [...] (DIP) e o início de sua nova fase com outros nomes foram acompanhados [...] por atos centralizadores que enfatizavam os cursos técnicos, o civismo, a educação física e o orfeão” (HILSDORF, 2003, p. 99-103 *apud* PEREIRA, 2009, p. 92). Segundo Pereira (2009, p. 92), 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.”.

O programa *Hora do Brasil*, foi criado em 1938, mas

A partir de 1939 a "Hora do Brasil" passou a ser feita pelo DIP [...]. O programa destinava-se a cumprir três finalidades: informativa, cultural e cívica. Além de informar detalhadamente sobre os atos do presidente da República e as realizações do Estado, "Hora do Brasil" incluía uma programação cultural que pretendia incentivar o gosto pela "boa música" através da audição de autores considerados célebres. A música brasileira era privilegiada, já que 70% do acervo eram de compositores nacionais. [...]. Quanto à parte cívica, era composta de "recordações do passado", em que se exaltavam os feitos da nacionalidade [...]. (De 1942 a 1945) foram ao ar mais de 200 palestras (dirigidas aos trabalhadores), com duração aproximada de dez minutos, todas as quinta-feiras. [...]. (CPDOC, 2015)

Emissoras de rádio estrangeiras também estavam presentes, como a Rádio Berlim, BBC⁹ e Voz da América, as quais passavam as notícias em português ou em outras línguas nativas, conforme o país. Em 1939, a *Esso* patrocinava o programa radiofônico *Variedades Esso*, na Rádio Nacional. Em 1941, entra no ar o *Repórter Esso*. Enquanto antes as notícias eram transposições de jornais, nessa última a notícia era lida de forma resumida, com frases curtas e diretas, geralmente em cinco minutos, “baseada nos telegramas de guerra, produzido, pela *United Press Associations* (UPA), depois UPI (*United Press International*)”. O noticiário também contribuía para a difusão do *american way of life*, por conta dos comerciais, antes da última notícia, estimulando a compra de bens, além da chegada da Coca-Cola,

⁹ *British Broadcasting Corporation*, ou "Corporação Britânica de Radiodifusão", mais conhecida pela sigla BBC é uma emissora pública de rádio, foi fundada em 1922 no Reino Unido. (ISIGNIFICADO, 2015)

chiclete, revistas em quadrinhos e outros hábitos dos americanos (KLÖCKNER, 2006, p. 52-70).

Desse modo, os programas de rádio, a música, o cinema e os jornais¹⁰, estavam contribuindo para divulgar um patriotismo e justificar a entrada do Brasil na guerra.

No rádio a música também estava presente nos *jingles*, nos concursos musicais e programas que tinham duração de vários dias (BARROS, 2010, p. 77). Um exemplo é o programa “Canção do Expedicionário”, no qual “se escolheria ‘o melhor canto de guerra’, para o qual Guilherme de Almeida escreveu a letra padrão a ser musicada pelos candidatos” (PEREIRA, 2008, p. 26,). A melodia de Spartaco Rossi foi vencedora (ver ANEXO A).

Porém, foi cunhada ainda uma paródia da Canção do expedicionário que, segundo Pereira, foi proibida, pelo DIP, de ser cantada. Parece ter sido criada por várias pessoas, provavelmente soldados e, em vez de versos que idealizavam o combatente brasileiro e a nação, possuía um caráter mais “realista”, ou seja, mostrando como antes vivia ou de onde vinha o indivíduo que seguia para a guerra, como por exemplo, nessa estrofe:

[...] 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.
 [...] (CABURÉ, 2008, grifos nossos)

Diferente da imagem que a canção “oficial”¹¹ parece passar:

[...] Venho do além desse monte
 Que ainda azula o horizonte,
 Onde o 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*,

¹⁰ O cinema, no qual a música também estava presente, os jornais e outros meios de comunicação, não serão analisados neste trabalho, pois demandariam uma pesquisa muito maior.

¹¹ A palavra “oficial” é utilizada aqui no sentido de ser essa canção instituída pelo apoio do governo.

Do azul mais cheio de luz,
 Cheio de estrelas prateadas
 Que se ajoelham deslumbradas,
 Fazendo o sinal da Cruz !
 [...] (ALMEIDA, 2015, grifos nossos).

A canção de Guilherme de Almeida e Spartaco Rossi parece ter sido concebida para ser cantada na Itália, mas Maria Elisa Pereira nos fala que o disco com a mesma só foi lançado em outubro de 1944, sendo que os embarques ocorreram de julho de 1944 a fevereiro de 1945, o que deixa pouco provável que tenha sido cantada nos campos de batalha. Portanto, essa canção foi imposta como “um marco musical do conflito”, mas pouco significou aos soldados durante a guerra. (PEREIRA, 2008, p. 4.). Além disso, relatos dizem que a tropa cantava músicas populares antigas e canções italianas, além de suas próprias produções nos campos de batalha.

Portanto, durante a guerra, o rádio teve papel fundamental para a divulgação dos acontecimentos nos campos de batalha, além da produção cultural de escape, ou seja, programas com temas alheios ao conflito, para que a população suportasse as privações do período, além de ajudar na promoção da política de boa vizinhança e pan-americanismo¹² dos Estados Unidos.

2.2 A música popular

Quanto às músicas populares é indispensável considerar a discussão da historiadora Maria Ângela Borges Salvadori, que nos traz questões a respeito das manifestações culturais vistas como sendo da população menos abastada e que acabam se tornando uma “cultura popular”¹³. Em seu artigo “Malandras canções brasileiras” (1986), a autora inicia-o resgatando aspectos do início do século XX

¹² A política de boa-vizinhança foi implementada durante o governo de Franklin Delano Roosevelt nos Estados Unidos (1933 a 1945), e era uma estratégia dos EUA para se relacionar com os países da América Latina, para isso foi adotada “a negociação diplomática e a colaboração econômica e militar com o objetivo de impedir a influência européia na região, manter a estabilidade política no continente e assegurar a liderança norte-americana no hemisfério ocidental”. Pan-americanismo é uma doutrina estadunidense que defende uma aliança entre os países do continente americano. (CPDOC, 2016c)

¹³ Utilizamos aqui a definição ‘cultura popular’ do antropólogo e sociólogo Denys Cucho que a define como “culturas de grupos sociais subalternos” e são construídas “numa situação de dominação”, considerando que são “nem por completo dependentes nem por completo autônomas, nem de pura imitação nem de criação pura.” (CUCHE, 1999, p. 151). No caso do governo Vargas, há a tentativa de inserir alguns valores de exaltação do trabalho, da nação nas várias formas de expressão da cultura popular.

quando, com os processos de urbanização e industrialização, a desigualdade se torna cada vez maior e aí surge a necessidade de “manter a ordem”.

Assim, a partir de propagandas do seu governo, Getúlio Vargas procura impor valores pelo meio mítico, ou seja, criando heróis, “exaltando” culturas – como a indígena, a caipira, os que moram nos morros – colocando-as como amantes do trabalho e que ajudam no crescimento da nação. Além das propagandas, por meio de cartilhas, filmes escolares e programas de rádio, costumava-se também buscar elementos da cultura popular, das classes menos favorecidas, para “legitimá-las”, ou melhor, ter o controle dessa cultura em suas mãos e fazer com que ela se molde aos ideais do governo. Para isso, Vargas se mostrava de caráter populista, em outras palavras, tentava agradar ao povo por meio de pequenas benfeitorias.

O Estado percebendo que a música também estava presente no cotidiano da população menos abastada, vai utilizá-la como meio de “pacificar” o povo, ou seja, de deixá-lo à mercê dos interesses do Estado Novo. Barros (2010, p. 80), concordando com Antônio Pedro salienta que

O governo se valia da inconsistência ideológica das massas, em grande parte formada por camponeses recentemente emigrados para as cidades. Serviam bem a esse propósito as canções exaltadoras, pois comunicavam a crença num progresso sem obstáculos, e sempre julgando positivos os resultados do esforço produtivo de toda a sociedade.

Dentre os estilos de música, o samba era considerado o mais “subversivo” para o governo:

O samba representava um perigo para a cultura dominante à medida em que era para a comunidade do morro [...] uma manifestação coletiva e alegre, que por ser coletiva e alegre negava e brincava com o individualismo e a competitividade estimulados como forma de aumentar a produtividade, e ironizava a disciplina imposta pelo ritmo do trabalho industrial. (SALVADORI, 1986, p. 116)

No período da guerra, era importante

Deixar de ser sambista para ser soldado, trocar o violão pelo fuzil. Voluntariar-se antes de ser chamado e ir com prazer: esta seqüência [...] (era) uma profunda tentativa de intervir e cercear manifestações da cultura popular inteiramente avessas ao espírito de mobilização do Estado Novo. Eram expressões da ideologia do trabalhismo, do operário e do trabalho na construção do país; essa ideologia se definiu com mais nitidez a partir de 1942. (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 180)

De início, considerando a análise de Salvadori (1986), que faz um recorte temporal de 1930-50, tínhamos as criações daqueles indivíduos chamados *malandros*, os quais faziam músicas que muitas vezes exaltavam a vida rural em detrimento da vida urbana que se instalava cada vez com mais vigor, criticavam o trabalho das cidades e cantavam o que achavam mais conveniente com a sua situação atual. Essa era a forma, segundo a historiadora, dos trabalhadores manterem suas identidades, como se fosse uma resistência ao que vinha se impondo na sociedade capitalista.

O governo, percebendo essa resistência como ameaça, “tentou incessantemente oficializar e instituir este gênero musical, através das mesmas técnicas paternalistas com que controlava a classe operária, ou através da repressão clara e aberta” (SALVADORI, 1986, p. 116). O rádio foi uma via importante para essa oficialização já que, por meio dele, o samba passa a ser comercializado, no sentido de transformá-lo em um “produto nacional de exportação, atrelando-o ao Estado e tornando-o símbolo cultural da nação, parte de um projeto que no morro, aos domingos, recusava.” (SALVADORI, 1986, p. 118)

Porém, Orlando Barros, concordando com a opinião do historiador Antônio Pedro Tota, contida em sua dissertação de mestrado *Samba da legitimidade*, comenta que apesar da censura do DIP, e da preocupação do governo com o conteúdo das músicas,

Não é demais supor que a canção possa conter [...] uma oposição à seriedade do trabalho, afinal tão caro à ideologia oficial.

Mas Getúlio Vargas, embora com o mesmo risco, poderia se aproveitar do samba de exaltação, pois, de fato, lá se apresenta o Brasil como abrigo de classes pacificadas e construtoras do bem comum [...]. Entretanto, o tema do trabalho conota, em qualquer caso a realidade subjacente da divisão social em classes, trazendo à audição o terreno movediço das diferenças sociais. A temática do trabalho foi, assim, o ponto mais [...] sensível e pronto a colidir com a visão oficial, o mais suscetível à paródia [...], mas não se poderia deter a canção, pois não podia faltar insumo ao rádio e à indústria do entretenimento em geral. (BARROS, 2010, p. 79)

É necessário ainda salientar “a importância ideológica das canções da época enquanto expressões de seus autores”, considerando também os cantores, programadores, técnicos, “a canção popular dependia da gravação em disco e as gravadoras eram empreendimentos privados [...] ficando fora do controle do Estado”. Todavia, é provável que as gravadoras procurassem controlar as suas produções com o intuito de evitar prejuízos. Mesmo assim, “algumas gravações “comprometedoras”

vieram a público, sem contar as versões populares das paródias de rua [...]” (BARROS, 2010, p. 83).

Resumindo, nos parece que o Estado Novo procurava controlar a música e, de alguma maneira, as gravadoras particulares também eram levadas a seguir a mesma lógica do governo. Além disso, “grande parte da produção musical brasileira, consciente ou inconscientemente, aliou-se à falácia getulista de homogeneização do real [...]” (SALVADORI, 1986, p. 118). Porém, nem todas as canções eram de caráter patriótico e não era possível controlar totalmente a produção “de rua”, mesmo assim, “o samba vai perdendo este caráter de resistência [...]” (SALVADORI, 1986, p.119)

Salvadori aponta para três tipos de samba que passaram a predominar após a interferência do Estado: o lírico-amoroso, cujo tema era de cunho afetivo e havia menos compromisso com a política; a autora nos dá o exemplo de “Loucura”, samba de Lupício Rodrigues (ver ANEXO B):

E aí
 Eu comecei a cometer a loucura
 Era um verdadeiro inferno
 Uma tortura
 O que eu sofria
 Por aquele amor
 Milhões de diabinhos martelando
 O meu pobre coração que agonizando
 Já não podia mais de tanta dor
 E aí
 Eu comecei a cantar um verso triste
 O mesmo verso que até hoje existe
 Na boca triste de algum sofredor
 Como é que existe alguém
 Que ainda tem coragem de dizer
 Que os meus versos não contêm mensagem
 São palavras frias, sem nenhum valor
 Ó, Deus! será que o Senhor não está vendo isto
 Então, porque é que o Senhor mandou Cristo
 Aqui na Terra para semear o Amor
 E quando se tem alguém
 Que ama de verdade
 Serve de riso para a Humanidade
 É um covarde, um fraco, um sonhador
 Se é que hoje tudo está tão diferente
 Por que é que não deixa eu mostrar a essa gente
 Que ainda existe o verdadeiro Amor
 Faça ela voltar de novo para o meu lado
 Eu me sujeito a ser sacrificado
 Salve o seu mundo com a minha dor. (RODRIGUES, 2016)

Outro tema é o apologético nacionalista, aquele que exaltava a nação. Um exemplo é o samba “O V da Vitória”, de Lamartine Babo (ver ANEXO C), composto em 1943, como segue um trecho:

Terra querida és tu Brasil
 Ser brasileiro é a nossa glória
 Em nossas veias
 Em nossas vidas já está gravado
 O V da Vitória
 Aqui é a terra do Cruzeiro
 O nosso sangue brasileiro
 Nos nossos mares
 Nos nossos céus cor de anil
 Nossa bandeira é o Brasil
 Viva o Brasil
 Brasil, Brasil
 [...] (BABO, 2016)

E, por último, mas não menos importante, o samba *malandro*, aquele que continua ironizando o trabalho e brincando com a ordem que estava sendo imposta. O samba *O Bonde de São Januário*, de Wilson Batista e Ataulfo Alves (ver ANEXO D), reproduzida no Carnaval de 1941, parece exaltar o trabalho:

Quem trabalha é quem tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar
 O bonde São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Vejam vocês
 Sou feliz, vivo muito bem
 A boemia não dá camisa a ninguém
 E digo bem (BATISTA; ALVES, 2016)

Porém, o historiador Cytrynowicz (2000, p. 191), coloca que essa canção é uma ironia ao trabalho, já que os sambistas não faziam parte da “ideologia liberal do trabalho/poupança/progresso”, portanto há uma “inverossimilhança dessa figura do malandro regenerado, pouco convincente, como se o personagem estivesse em descompasso com a própria letra, possivelmente mais ainda com a música.”

Sobre a figura do *malandro* é importante a discussão de Roney Cytrynowicz (2000, p. 190):

Possivelmente o maior foco de controle do DIP sobre a música popular incidia sobre a idéia de malandragem. Em 1937, quando Vargas instituiu uma ideologia de culto ao trabalho, que se estabelecia simultaneamente ao

paternalismo na legislação e ao atrelamento dos sindicatos ao Estado, surgiu a figura do malandro regenerado. A relação de Getúlio Vargas com os sambistas combinou repressão e controle com paternalismo e leis de proteção, que normatizavam, mas também abriam novos espaços aos sambistas. Apesar da repressão e da censura (em 1940, por exemplo, a censura vetou 373 letras de música), Getúlio Vargas, o Gegê, continuava a ser uma figura prezada pelos sambistas.

Os sambistas, fiéis ao código da malandragem, e possivelmente aproveitando as brechas que o oficialismo possibilitava, como cachês, proteções oficiais e espaços público, participaram das celebrações oficiais e produziram dezenas de letras de exaltação ao malandro regenerado, não sem ironias sutis e críticas dissimuladas.

Assim,

Sem dúvida, as representações simbólicas do popular se adequaram (e, em parte, foram produto delas) às manipulações ideológicas, por parte das elites brasileiras, na construção de um tipo, malandro, mas, no fundo, ordeiro, crítico, porem nunca subversivo. Se por parte das camadas populares os produtos culturais que veiculavam essas representações serviam como válvula de escape das tensões sociais e políticas que o Brasil atravessava, por parte das elites eram vistas como uma representação subdesenvolvida, típica do terceiro mundo provinciano, produto da mistura das raças e do atraso sociocultural. (NAPOLITANO, 2014, p. 17)

2.3 A música no Carnaval

Por falar em samba, entramos na questão do Carnaval, lembrando que nessa festa popular eram também executados diversos gêneros musicais como “polcas, mazurcas, valsas, sambas” (CONTIER, 1988, p. 84). Porém, nos restringiremos às marchinhas e principalmente ao samba:

Antes das escolas de samba, grupos carnavalescos de diversos tipos desfilavam pelas ruas do Rio. Do lado dos ricos, havia os préstitos das grandes sociedades, fundadas, em sua maioria, em meados do século passado (séc. XIX). Do lado do povão, saíam às ruas “blocos”, grupos pobremente fantasiados com apetrechos improvisados, “cordões”, agrupamentos de mascarados já mais organizados, e “ranchos”. (AUGRAS, 1998, p. 17)

“Em 1932, realizou-se o primeiro desfile organizado das escolas de samba no Rio de Janeiro, na Praça Onze. Em 1934 foi criada a União das Escolas de Samba [...]”, esta pediu subsídios à prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, “que concordou, desde que as escolas se submetessem à fiscalização oficial. A União, sindicato das escolas de samba, portanto, surgiu alinhada ao Estado, confinando o espaço do Carnaval e do samba em desfiles organizados.” (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 187)

Assim, sendo de início um divertimento popular, passa também a ser 'oficializado', segundo Monique Augras (1998), a ponto de ser objeto de interesse do Estado, ou seja, de patrocinar desfiles e garantir prêmios aos vencedores. Para isso, havia a comissão julgadora e depois se deu também a criação de organizações de escolas de samba, o que "obrigava" os participantes a manterem certa ordem, inclusive com relação ao tema, pois caso contrário, nunca conseguiriam vencer o concurso. Ou seja, ninguém ousaria cantar um samba que, por exemplo, denegrise a imagem do presidente.

Porém, embora seja ideia corrente entre os estudiosos dessa área dizer que o DIP obrigava a criação de enredos – que se tratam do tema das músicas – de cunho nacionalista, Monique Augras (1998. p. 43) afirma que não existem, ou pelo menos ainda não foram encontrados, vestígios que comprovem tal afirmação. Pelo contrário, havia liberdade na escolha do tema, que poderia ser tanto nacional quanto estrangeiro, o que foi constatado por meio dos regulamentos que eram postados em jornais nos dias precedentes ao evento carnavalesco.

Para Augras, o que havia era uma predisposição das escolas de samba em preferir temas nacionais, porém não porque era obrigado, mas para garantir o reconhecimento por parte das autoridades. O que pode ter induzido alguns estudiosos àquela ideia de que havia alguma norma oficial que impunha temas nacionais.

Além disso, em 1939, ano da criação do DIP, diz-se que a escola de samba Vizinha Faladeira foi desclassificada por não se utilizar de tema nacional, mas a autora discorda dizendo que o DIP não foi responsável por esse feito, já que o órgão foi criado meses depois do Carnaval. A desclassificação se deu pelo enredo sobre a lenda da Branca de Neve, tema este que foi proibido pelo presidente da União das Escolas de Samba, Eloy Antero Dias, por meio de um regulamento fixado em 1938: "Art. 1º - De acordo com a música nacional, as escolas não poderão apresentar os seus enredos no carnaval (...) com carros alegóricos ou carretas, assim como *não serão permitidas histórias internacionais em sonhos ou imaginação*" (Costa, 1984, p. 41-42 *apud* Augras, 1998, p. 45, grifos da autora).

Já a partir de 1942, quando o Brasil entra na Segunda Guerra Mundial, o desfile passa a ser patrocinado pela Liga de Defesa Nacional e da União Nacional dos Estudantes, que estipula de antemão o tema "Carnaval da Vitória": "Será premiado o samba "cuja letra melhor se adaptar à vitória" (*Jornal do Brasil*, 6-3-1943)" (AUGRAS, 1998, p. 55). Não seria essa uma obrigação implícita?

Mas, segundo a autora, a norma oficial só viria a aparecer em 1947, no governo de Eurico Gaspar Dutra, em que estava claro que o enredo deveria ter finalidade nacionalista.

Por outro lado, Rony Cytrynowicz (2000, p. 187) comenta que “o governo Vargas disciplinara o Carnaval com um decreto-lei em 1935 e impôs que os enredos das escolas passassem a ter temas ligados à história do país e fossem didáticos e patrióticos.” Esta, aliás, foi uma regra da condição imposta para que a prefeitura do Rio de Janeiro ajudasse com subsídios a União das Escolas de Samba.

Porém, Monique Augras (1998, p. 42) também cita alguns regulamentos dos concursos de ranchos reproduzidos no *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1936, por ocasião do Carnaval, dos quais: “art. 20 [do concurso dos ranchos] – “É de inteira liberdade a escolha dos enredos, *sejam em motivos nacionais ou estrangeiros*” (Grifos da autora) e a mesma afirma que estes regulamentos foram repetidos nos próximos anos, até 1939. Teria o decreto-lei de 1935 entrado em desuso? Ou só foi válido para a cidade do Rio de Janeiro? Ou começou a valer apenas com o início do Estado Novo em 1939?

Ou talvez, uma das hipóteses é que por trás dessa “liberdade de escolha” o governo forçava a obrigatoriedade, mesmo que indiretamente, seja por meio do apoio governamental aos organizadores do evento ou até mesmo pelo “clima” de nacionalismo presente na música. Já que, como foi visto na canção e principalmente o samba, eram “comercializados” para “manter a ordem”.

Em 1944, houve discussões acerca do Carnaval de 1945, se deveria ocorrer ou não. Segundo Cytrynowicz (2000, p. 182), alguns jornais declaravam que as festividades careceriam ser deixadas de lado, para economizar valores para a guerra, ajudando aqueles que iriam para os campos de batalha. Como exemplo, o historiador cita o *Correio Paulistano*, onde estão colocadas duas perguntas:

Mas, haverá mesmo quem pense em Carnaval nesta hora de aperturas e sofrimentos, quando temos de poupar para o esforço de guerra do país, quando irmãos nossos estão sentindo os rigores do clima europeu nas montanhas italianas, em lutas de morte contra os inimigos da liberdade [...]? Não seria muito mais nobre e oportuno deixar de lado essas preocupações fúteis de “cordões” e “fantasias” e com o dinheiro a isso reservado contribuir para a vitória, adquirindo obrigações de guerra ou encaminhando-o à Legião Brasileira de Assistência?

Em *Nação Armada*, jornal ligado ao Exército, foi publicado que “não há tempo a perder no ritmo acelerado da produção bélica, onde o esbanjamento de um minuto faz falta para o êxito final [...] o relógio da produção não pode parar [...]”. Ademais, o Carnaval “rebaixa o nosso índice de civilização às festas excêntricas e bizarras de negros pinoteando nas tapas da África, ao larido de caxambus e atabaques e na policromia de coloridos tão ao gosto dos selvagens” (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 182)

Na matéria deste jornal, percebe-se uma aversão aos costumes do Carnaval, “policromia de cores”, porque lembravam os povos negros e indígenas e, principalmente naquele momento, em aliança com os Estados Unidos, em que se procurava rejeitar o passado almejando um ideal de uma sociedade branca. “A ordem era assumir os novos métodos de produção da linha de montagem [...] e rejeitar a tradição nem um pouco “alinhada” africana e indígena (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 187).

Segundo o pesquisador, o povo rejeitou essa obrigação que estava a ser imposta. “Recusava-se a guerra e a submissão ao relógio da produção e à lógica da eficiência industrial-militar.” (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 183). Como exemplo, podemos citar a marcha *Haja Carnaval ou não*, de Pedro Caetano e Claudionor Cruz, gravada em 1944 (ver ANEXO E):

Haja carnaval ou não
Eu vou cantar!
Sem um tamborim na mão
Não hei de ficar!

Deixemos de ares tristonhos
Devemos buscar distração
No riso, na dança e na graça
Da turma que passa
Puxando o cordão!

Alegria gente!
Cantar pra frente! (CYTRYNOWICZ, 2000, p. 183)

2.4. O que mais se ouvia além de samba?

Finalmente, voltando à questão do contexto musical, é válido salientar a consideração da historiadora Maria Elisa Pereira (2009) de que as canções criadas não eram somente sobre a guerra – embora, segundo Barros (2010), no período de 1939 a 1945 tenha predominado a canção de exaltação – mas também abordavam

temas como o cotidiano, o trabalho, a mulher submissa ou não ao homem, o casamento, a família, as mudanças esperadas.

Segundo a historiadora Pereira (2009), os principais tipos de música na época eram canções patrióticas, marchas e hinos, tendo a predominância da paródia. Além do mais, “no mesmo tempo da guerra deu-se uma invasão avassaladora dos gêneros americanos, adensando um processo que já vinha de longe”, além da “forte presença do *marketing* e das gravadoras daquele país, já dominantes do mercado brasileiro [...]” (BARROS, 2010, p. 92). Até mesmo canções exaltadoras que foram criadas antes da guerra “acabaram por se tornar “canções guerreiras”, e tal foi o caso de “Aquarela do Brasil” (ver ANEXO F), escrita em 1939 por Ary Barroso, a mais ouvida nos anos de guerra.” (BARROS, 2010, p. 91):

Brasil, meu Brasil Brasileiro,
Meu mulato inzoneiro,
Vou cantar-te nos meus versos:

O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar;
O Brasil do meu amor,
Terra de Nosso Senhor.
Brasil!... Brasil!... Prá mim!... Prá mim!...

Ô, abre a cortina do passado;
Tira a mãe preta do cerrado;
Bota o rei congo no congado.
Brasil!... Brasil!...

Deixa cantar de novo o trovador
À merencória à luz da lua
Toda canção do meu amor.
Quero ver essa Dona caminhando
Pelos salões, arrastando
O seu vestido rendado.
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...

Brasil, terra boa e gostosa
Da moreninha sestrosa
De olhar indiferente.

O Brasil, verde que dá
Para o mundo admirar.
O Brasil do meu amor,
Terra de Nosso Senhor.
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...

Esse coqueiro que dá coco,
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar.
Ô! Estas fontes murmurantes
Onde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar.

Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil Brasileiro,
 Terra de samba e pandeiro.
 Brasil!... Brasil! Prá mim... Prá mim!... (BARROSO, 2016)

Portanto, as músicas que eram divulgadas nos meios de comunicação ou em comemorações e espetáculos, geralmente tinham um cunho mais idealista exaltando a nação e seus costumes, o presidente e até mesmo o soldado e o trabalhador, porém eram também tocadas nesses meios as canções sentimentais. E ainda encontramos canções que eram criadas pela população e eram ouvidas em seu cotidiano, ficando geralmente restritas a meios específicos. Orlando de Barros (2010, p. 77) nos lembra de que

O pessoal do rádio não considerava missão bastante a tarefa de estabelecer um rádio combatente. Aquele foi também um tempo indicado para o apaziguamento e a sedação dos sentidos, necessários para temperar a índole guerreira. Foi uma época de predomínio da canção sentimental, das novelas, das pelejas futebolísticas e dos programas de auditórios.

Por conseguinte, os gêneros que predominam no período de guerra, principalmente após 1942, são “as marchas, posto que elas, tendo origem militar, bem se prestam à ocasião”, além das “marchinhas de carnaval que, pela tradição carnavalesca, sempre serviram para parodiar [...]” ou as que “sugerem um gênero vago, como “marcha patriótica” ou “marcha cívica””; não esquecendo também de hinos, sambas e canções. (BARROS, 2010, p. 86). Portanto, ‘nem só de guerra vivia a música’.

É importante ressaltar que na década de 1940 o Brasil passava por um período de transição, havia o interesse do governo de Getúlio Vargas em “manter a ordem” – com o regime já não tão forte no fim do conflito – ao mesmo tempo em que o rádio estava no seu auge e passava a abranger um maior número de pessoas. Além disso, algumas empresas de gravação norte-americanas já estavam presentes e novos estilos musicais começaram a ser tocados. Não é à toa que após o fim do Estado Novo vieram à tona várias canções anônimas nas quais Vargas era criticado impiedosamente (BARROS, 2010, p. 94), apesar de estas já estarem presentes nos anos precedentes, como já foi visto.

Voltando aos gêneros musicais eles não possuem uma fronteira rígida entre si, ou seja, o samba pode ter características do maxixe, das marchas, do tango, da

emboada. Apesar disso, é válido considerar algumas semelhanças e diferenças entre eles para uma melhor compreensão das músicas que serão analisadas no próximo capítulo.

A primeira canção considerada como samba foi *Pelo Telefone* de Donga, criada em 1916, porém a pesquisadora Dulce Tupy (1985, p. 43) considera que essa cronologia é apenas um marco entre o folclore, tida como a tradição oral, anônima, coletiva e a cultura popular, “que no Brasil coincide com a modernização das cidades”. “Samba na verdade já havia, mas somente a partir de agora se fixaria pelo êxito que lhe daria consagração definitiva como a mais típica e representativa canção e coreografia popular urbana do país.” (ALENCAR, 1979, p.7 *apud* TUPY, 1985, p. 43)

“Para José Ramos Tinhorão, a fofa (séc. XVIII), o lundu (séc. XIX) e o maxixe (séc. XX) são danças que precederam o samba temperado em folclore branco, índio, negro e mestiço.” (TUPY, 1985, p. 43). Assim como para Orestes Barbosa, remanescente dos sambistas:

Desaparecida a valsa, tomaram lugar saliente os tangos de Ernesto Nazareth. O tango era samba. Havia medo de dizer o vocábulo, como já antes haviam sido polca, lundu e maxixe todos os sambas do tempo do imperador. (BARBOSA, 1933 *apud* TUPY, 1985, p. 42)

No depoimento de João da Baiana, remanescente dos festejos cariocas, citado por Tupy, ele diz que o “samba era proibido” e só poderia ser realizado com permissão da polícia, mesmo assim, “além do choro¹⁴ na sala de visita, havia o candomblé [...] nos quintais: ‘O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada [...].’ ” (TUPY, 1985, p. 43). Para Donga “tinha samba na casa de fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada. [...] batucada não é samba, pois está mais próxima da capoeiragem, pois foi o primeiro canto que apareceu na capoeira.” (TUPY, 1985, p. 43)

Assim, “herdeiro dos batuques ancestrais da África e da *semba* angola [...] o samba passou por estágios sucessivos antes de atingir a forma urbanizada”, (TUPY, 1985, p. 43, grifo da autora).

¹⁴ “Gênero criado a partir da mistura de elementos das danças de salão europeias (como o *schottisch*, a valsa, o minueto e, especialmente, a polca) e da música popular portuguesa, com influências da música africana” (CALADO, 2016).

Entre a marcha e o samba uma das semelhanças está na escrita musical, no compasso¹⁵ 2/4, também chamado de binário. O nº 2 significa que o compasso é formado por dois tempos, sendo o primeiro forte e o segundo fraco.

Porém, no samba ocorre a síncope, ou seja, as batidas não saem exatamente nos tempos 1, 2, 1, 2, mas sempre um pouco antes ou depois deles. “Essa é uma herança típica da cultura dos povos africanos [...], daí a prevalência da síncope em estilos como a salsa e a rumba caribenhos e *jazz*, o *soul* e o *funk* americanos.” Já a marcha, de origem europeia, possui uma “cintura dura”, ou seja, as batidas ocorrem nos tempos, sendo a primeira forte e a segunda fraca. (SOUZA, 2011).

Porém, se o ritmo do samba for acelerado terá “como decorrência o ajuste das síncopes em uma configuração rítmica mais perfeita [...], como no caso das marchinhas. (COELHO, 2009, p. 40).

A embolada, também em compasso binário, “é uma poética musical, improvisada ou não [...] cuja melodia é declamada em intervalos curtos, e que é usada pelos cantadores como refrão coral ou dialogada.” (ENCICLOPÉDIA NORDESTE, 2016)

Na maioria das vezes a letra é satírica, cômica e descritiva. O ritmo tende a aumentar de velocidade, o que dificulta a dicção e o improviso. [...] Tradicionalmente, os pandeiros ou ganzás em tempos menos recentes, constituem o acompanhamento característico das emboladas, mas já se encontra emboladores acrescentado outros instrumentos. (RITMOS DO NORDESTE, 2012)

Por que falar desses gêneros musicais? Duas décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial é compilado o LP “Expedicionários em Ritmos”, da gravadora Chantecler. Nele percebe-se o samba, a marcha e a embolada. Suas canções serão analisadas no próximo capítulo.

¹⁵ Na escrita musical, o compasso é a divisão dos sons em grupos de igual valor. A fórmula de compasso 2/4 indica que cada compasso é formado por dois tempos, ou batidas, sendo que cada tempo tem o valor equivalente à semínima. (MALHANGA, 2016)

3. “EXPEDICIONÁRIOS EM RITMOS”

3.1 Aspectos sobre os meios de comunicação e de entretenimento utilizados pelos expedicionários brasileiros na Itália

No Brasil, durante o período de guerra, a população desfrutava de uma grande variedade de programas de rádio, tais como radionovelas, seriados, crônicas, concursos musicais, programas de auditório; além disso, o Carnaval estava presente e ainda havia o teatro e outros espetáculos, nos quais os artistas e gravadoras procuravam levar em conta temas de patriotismo e a entrada do Brasil na guerra – não a todo o momento, já que existiam programações que consideravam um lado mais lírico, ou temas do dia a dia. Assim, o rádio, principal meio de comunicação da época, tinha a função de divertir a população, de mobilizá-la segundo os interesses do Estado Novo e também de informar sobre a guerra, embora a censura estivesse presente, “mas era possível captar informações em rádios estrangeiras, como a BBC, por exemplo.”¹⁶ (ESQUENAZI, 2014, p. 71).

E os brasileiros que estavam lutando? Como se comunicavam com os seus familiares? Ouviam rádio? Quais os meios podiam utilizar para o entretenimento?

O rádio também estava presente no *front* externo, embora nem todos os combatentes tivessem acesso, como relata Rubem Braga, em sua crônica Bateria de 105, citada pela jornalista e historiadora Rose Esquenazi:

Nas horas de folga, os soldados não têm muito em que se divertir. Às vezes jogam bolas de neve, ou aprendem a andar em esqui. [...] Mas o telefone que traz as ordens de tiro, traz também um pouco de distração. Acontece que na Central de Tiro há um bom rádio de ondas curtas. Esse rádio é ligado para o Brasil, e posto junto ao telefone desligado. Assim, em cada peça os homens podem ouvir o rádio pelo telefone. Como há dois aparelhos, os 10 homens se revezam para ouvir as mensagens e os sambas que estão vindo do Brasil. Às duas da tarde costumam ouvir a BBC; entre as sete e meia e as oito da noite, ouvem uma estação do Brasil. No momento em que cheguei, dois soldados estavam ouvindo uma estação portuguesa, o que acontece com frequência é, no meio da marchinha, a ‘irradiação’ ser suspensa por uma ordem qualquer. Mas parece que o rádio não satisfaz(ia) os homens da Artilharia: eles organizaram um programa por conta própria [...]. (BRAGA, 1986, p.105 *apud* ESQUENAZI, 2014, p.150).

¹⁶ Segundo Rose Esquenazi (2014, p. 71), houve uma tentativa do DIP de censurar o noticiário da BBC, transmitido no Brasil; mas a direção inglesa rechaçou essa ordem.

O rádio e o jornal também eram utilizados para mandar ou receber mensagens e notícias dos familiares de ambos os lados. Para isso, foram enviados jornalistas e correspondentes, como é o caso de Rubem Braga, do Diário Carioca e Joel Silveira, do Diários Associados. Do rádio, Francis Hallawell, o Chico da BBC, foi o único correspondente do lado brasileiro (ESQUENAZI, 2014).

Para esse fim, ou seja, comunicar-se com os seus entes queridos, usava-se ainda o envio de cartas escritas, porém estas sofriam maior censura e nem sempre a mensagem enviada era a mesma que chegava ao destino. Na música “Selo de sangue” (ver ANEXO G), criada em 1956, pela dupla sertaneja Zé Fortuna e Pitangueira, seus autores relembram uma história que ouviram durante a guerra pelo rádio¹⁷:

Lá do campo de batalha o pracinha escrevia
pra sua noiva contando a saudade que sentia
como era examinada todas cartas que saía
mandava boas notícias e a verdade, não dizia.

Um dia chegou uma carta estava escrito “Lurdinha,
eu estou bem de saúde e quando ler estas linhas
por não ter outro presente junto com esta cartinha
tire o selo desta carta e guarde por lembrança minha”.

Tirou o selo e por baixo com sangue viu assinado:
“estou sem as duas pernas num hospital internado”
Lurdinha foi na capela rezar por seu bem amado
pra que Deus mandasse ele mesmo que fosse aleijado

E quando a segunda carta a Lurdinha recebeu
tirou o selo depressa com espanto percebeu
embaixo não tinha nada, rasgou o envelope e leu
que num hospital de guerra o seu amado morreu

Lurdinha ficou doente pouco tempo mais durou
dois selos tão pequeninos destruiu tão grande amor
o primeiro trouxe o sangue com que seu noivo assinou
e o derradeiro envelope foi a morte que selou. (FORTUNA; PITANGUEIRA,
2016)

Nesses versos, embora escritos *a posteriori* e tendo essa história ocorrida ou não, é possível perceber a censura e a estratégia usada pelo combatente para contar

¹⁷ Segundo a historiadora Jaqueline Souza Gutemberg (2013, p. 29), as temáticas da música caipira tinham como principais características o ponteio da viola e, geralmente, temas da vida rural, ou das transformações do meio urbano. Porém, José Fortuna não seguia uma regra para compor, mas também falava de temas cotidianos ou de assuntos não muito distantes, no caso, histórias que ouvira no rádio quando era jovem. Em sua dissertação, Gutemberg cita um trecho de uma entrevista como Pitangueira em que diz: “[...] a música era uma forma de contar histórias, histórias conhecidas, da gente mesmo, dos vizinhos. Histórias da guerra na Itália, que a gente ouvia no rádio. O Zé fazia isso muito bem, as letras nos envolviam [...]”

a sua noiva a verdadeira situação pela qual estava passando, pois se tivesse escrito diretamente na carta que ele estava internado e sem as duas pernas, provavelmente a mensagem teria sido alterada.

A música estava presente no cotidiano dos soldados¹⁸. No campo de batalha, ou melhor, nos horários de folga, a música era um dos seus entretenimentos. Segundo a historiadora Maria Elisa Pereira (2009, p. 72), “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.” (Grifo da autora)

Para cuidar da diversão, hospedagens e outras atividades dos expedicionários brasileiros havia o Serviço Especial. Um de seus feitos foi a Banda de Música, que foi confiada ao maestro do 1º Regimento de Infantaria (RI), Tenente Franklin de Carvalho Junior¹⁹.

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 “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso) [...]. 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, formado por elementos do 11º RI, e a Banda de Jazz da FEB (ou Jazz Band, ou Banda do Serviço Especial) [...]. A Banda de Jazz (trombones, saxofones, pistons, banjo, bateria, pandeiro, sousafone e violoncelo) era dirigida por Milton Vieira Galvão. Além das apresentações “normais”, das transmissões de rádio e das gravações para a *BBC*, o grupo subia em um 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 [...]. Às vezes eram acompanhadas de um grupo vocal masculino à maneira dos grupos norte-americanos, que também interpretavam as canções compostas pelos veteranos. Entre as músicas estrangeiras não faltavam “Funiculi” (Giuseppe Turco e Luigi Denza) [...], “Lili Marleen” (Hans Leip e Norbert Schultze) [...] e “Deus Salve a América”²⁰ (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-

¹⁸ Consideramos aqui os soldados tanto da FEB quanto da FAB.

¹⁹ Ingressou no Exército em 1926 e foi Mestre da Banda de Música da FEB, na Itália. Essa corporação musical foi formada pela junção das bandas do 1º, 6º e 11º RI. (DEPARTAMENTO GERAL DE PESSOAL, 2015)

²⁰ O historiador Francisco César Alves Ferraz considera em seu livro, resultado de sua tese de doutorado, que nos ensaios de marchas para a revista dos soldados brasileiros, estes receberam a letra da canção “Deus salve a América”. Boris Schnaiderman (1995, p.79-80), citado por Ferraz (2012, p. 75), recorda que “Os soldados recusavam a entoar aquela canção em louvor a América, evidentemente a América do Norte, e não a do Sul”; depois de tanto o general insistir, alguns poucos obedeceram à ordem. “Isso, Canta, escravo!” – gritou alguém atrás de mim, deixando-me com as orelhas em fogo.”. Assim, como considera Pereira (2009, p. 81), “as visões sobre os norte-americanos eram muito diversas, indo da admiração à hostilidade”.

falantes e/ou por rádio pelo Serviço de Transmissão²¹. (PEREIRA, 2009, p.83)

O Chico da BBC também colaborou com o Serviço Especial da FEB e o DIP, colocando em seu noticiário *Nossa Terra* músicas brasileiras mescladas com as falas sobre os acontecimentos da guerra. (PEREIRA, 2009, p. 83).

Com relação à FAB (Força Aérea Brasileira), se destacam algumas criações musicais, como por exemplo a *Ópera do Danilo*. Em uma missão de guerra, os aviadores achavam que haviam perdido o Capitão Joel Miranda e o tenente Danilo Moura²². Porém, ambos foram acolhidos, Danilo tentando enganar a quem encontrava, “enrolando” a língua italiana para se comunicar, voltou após três meses: assim surgiu essa ópera, composta por vários diálogos - entre Danilo e outros supostos personagens que teriam participado da “aventura” do tenente – além de várias canções, brasileiras ou italianas, entre meio as conversas.

Além disso, não foi somente a reprodução de músicas brasileiras ou estrangeiras, pois os expedicionários também criavam suas canções. Mas os estudiosos da área concordam que é impossível resgatar letra e melodia de todas elas, pois muitas se perderam tanto por não estarem registradas ou pelo fato de que muitos expedicionários foram desligados do Exército logo após o retorno ao Brasil.

Um exemplo de divulgação dessas músicas, criadas pelos expedicionários, foi o programa “Sambas nascidos na campanha” no qual Chico da BBC gravou canções que os soldados do Regimento Sampaio²³, no acampamento em Francolise na Itália, fizeram comemorando a vitória sobre o Monte Castelo²⁴, que se deu em 21 de fevereiro de 1945. Segundo Rose Esquenazi (2014, p. 148), a irradiação teve 34

²¹ “Essa unidade era um misto de central telefônica e estação de rádio” (PEREIRA, 2009, p.83).

²² Danilo Marques Moura era irmão do Comandante da FAB, Nero Moura.

²³ Havia três Regimentos de Infantaria: o Tiradentes, 11º RI, de São João Del Rey (MG); Sampaio, 1º RI do Distrito Federal (RJ); e o Ipiranga, 6º RI de Caçapava (SP); “independente de seu local de origem ou de serviço, os praças de outras zonas deveriam lotar-se provisoriamente em uma dessas unidades antes de embarcar.” (PEREIRA, 2009, p.57)

²⁴ Segundo Ferraz (2005, p. 50), “[...] entre 24 de novembro e 12 de dezembro foram realizadas pelos brasileiros 4 tentativas frontais para conquistar a elevação, sem sucesso e com assustador número de baixas. [...] Finalmente, depois de combinada a manobra conjunta com a Divisão de Montanha americana (que deveria tomar o vizinho Monte Belvedere) e do apoio aéreo da FAB e da artilharia, o Monte Castelo foi tomado, em 21 de fevereiro de 1945. Monte Castelo é o maior símbolo e mito das ações da FEB. Muito de seu conteúdo origina-se na série de dificuldades enfrentadas pelos brasileiros para tomar a posição indicada. Erros táticos grosseiros dos oficiais superiores, falta de apoio logístico e retaguarda, além de um dos piores invernos da década naquela região da Itália, conferiram à luta pelo Monte Castelo um aspecto dramático e épico, muito explorado depois pelas histórias e memórias da FEB que, no entanto, ressaltam geralmente os aspectos heroicos, deixando em geral as mazelas e as origens dos problemas em segundo plano.”

minutos de duração “e contou com músicos que imitavam com a voz o som do saxofone e do trombone”. Nessa programação, houve um concurso no qual a música vencedora foi “A Lurdinha” do soldado Natalino Cândido da Silva. Essa canção, *A Lurdinha*, também está presente no LP da Chantecler “Expedicionários em Ritmos”, que será analisado no próximo subcapítulo.

Dadas as considerações iniciais realizaremos uma análise do LP escolhido, embora não tenhamos conseguido a fonte em caráter físico, encontramos imagens da capa e a gravação também está presente no site do *YouTube*. Assim, vamos tecer considerações da capa, da letra ouvida, da melodia e do ritmo.

3.2 O LP “Expedicionários em Ritmos” (1966)

Na edição do jornal *Correio da Manhã*²⁵ de 10 de abril de 1966, uma reportagem de Lindolfo Machado, “Disco vai fazer de nôvo a cobra fumar”, anuncia o lançamento comercial do LP “Expedicionários em ritmos” (NASCIMENTO, 2014), cujas músicas já teriam sido entregues ao presidente Castelo Branco na semana anterior. Composto por doze músicas criadas por praças durante o treinamento, ou nos intervalos entre os ataques, ou quando já estavam voltando. Foi criado em 1966²⁶ pela gravadora Chantecler, vinte anos após o término da Segunda Guerra Mundial.

Segundo Eduardo Vicente (2010, p. 74), da área de Comunicação,

A gravadora paulistana Chantecler [...] ao longo dos anos 60 e 70, teve um papel fundamental na formação de artistas ligados a segmentos então menosprezados pelas grandes gravadoras, especialmente o sertanejo, a música romântica tradicional e a música regional.

A historiadora Maria Elisa Pereira (2008, p. 85), considera que esta é uma das poucas fontes²⁷ que contêm canções criadas por expedicionários na campanha na Itália. Segundo ela, algumas autorias são incertas; muitas são parecidas entre si no que diz respeito ao vocabulário e a musicalidade. Porém, a reportagem citada

²⁵ Jornal cuja sede se encontrava na cidade de Rio de Janeiro, sua primeira edição se deu em 15 de junho de 1901. (PREFEITURA DA CIDADE DO RIO, 2002)

²⁶ O link do LP, no *You Tube*, aponta 1965 como data da criação do mesmo; porém a reportagem do *Correio da Manhã* e a historiadora Maria Elisa Pereira concordam que o lançamento foi em 1966: uma hipótese para as datas divergentes é a de que 1965 teria sido o ano da gravação e 1966 do lançamento comercial.

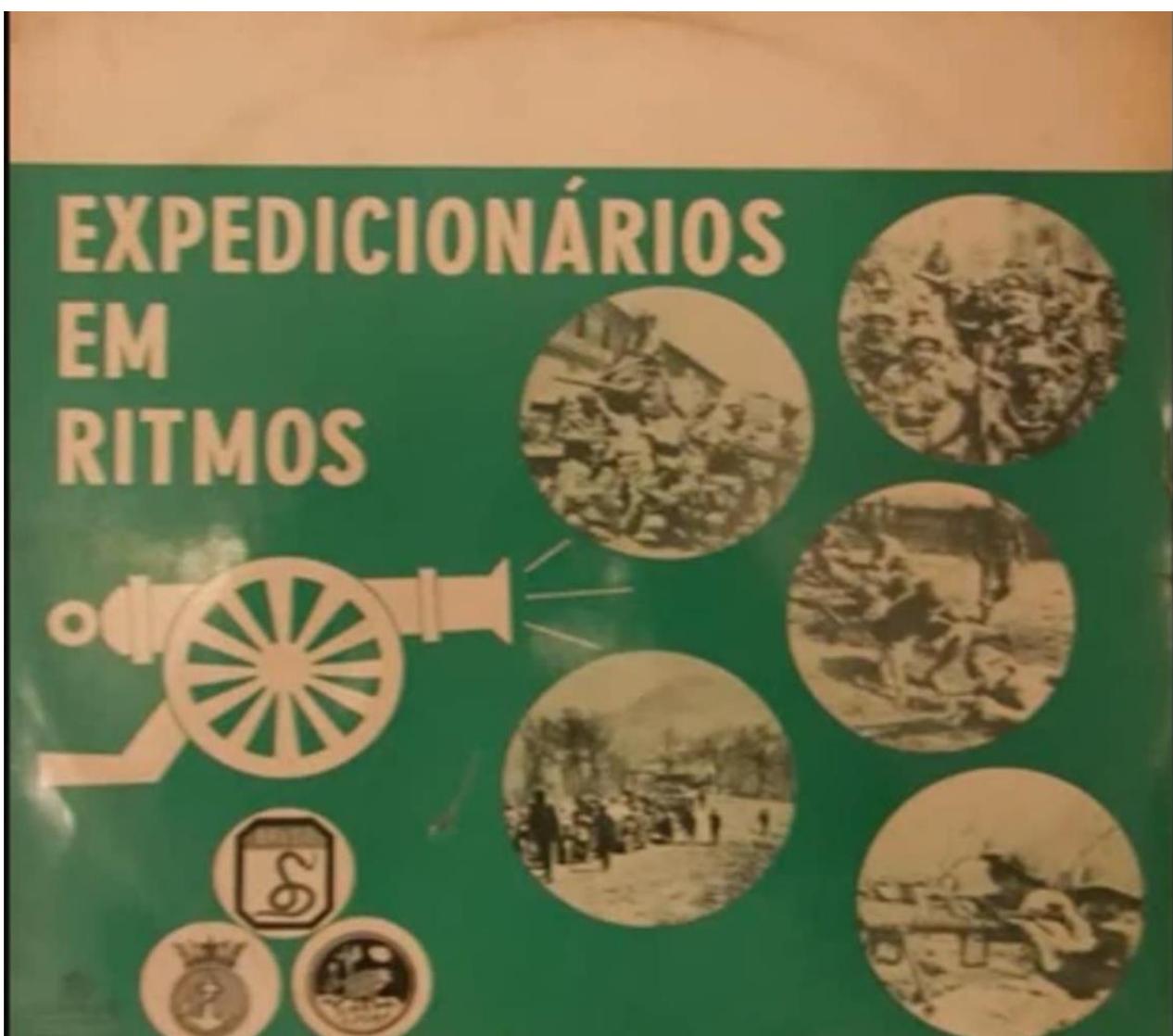
²⁷ Apesar disso, muitas delas estão disponíveis em sites da internet, principalmente aqueles relacionados à FEB e FAB.

menciona os nomes dos autores das canções, ainda que nem todos participassem das gravações das mesmas em 1966, como será analisado mais adiante.

3.2.1 A capa e contracapa do LP “Expedicionários em ritmos”

Como já considerado no tópico acima, a capa e contracapa do LP utilizadas aqui são imagens retiradas da Internet. Assim, logo abaixo colocamos as figuras e depois a transcrição do texto, já que este é pouco visível.

Figura 1 - Frente da capa do LP “Expedicionários em ritmos”



Fonte: Nascimento (2014)

A cor do papel chama a atenção por lembrar a cor dos uniformes dos militares. Abaixo do título há um canhão²⁸ do qual saem cinco círculos preenchidos por fotos dos expedicionários na guerra. A palavra “ritmos” também pode estar relacionada, além da música, com os tiros da arma que está representada. No lado inferior esquerdo aparecem ainda três círculos pequenos e nestes estão desenhados os símbolos da FEB, da Marinha brasileira e da FAB, respectivamente, como segue abaixo em tamanho maior, na mesma ordem em que aparecem:

Figura 2 - Emblema da FEB



Fonte: Morais, F. et al (2015)

O desenho de uma cobra fumando um cachimbo se deve, segundo Ferraz, concordando com Franklin McCann, porque

Espalhou-se sem ser possível determinar a procedência, uma história de que Hitler teria comentado que o Brasil só conseguiria enviar seus homens para a guerra no dia em que uma cobra fumasse. [...] Mal os primeiros expedicionários chegaram à Itália, foi mandado confeccionar pelo Comando brasileiro distintivos em que figurava uma cobra fumando, para serem costurados nos uniformes, como o símbolo da FEB. (FERRAZ, 2012, p. 66).

A população civil também tinha dúvidas quanto à capacidade de o Brasil entrar no conflito, algumas autoridades e a elite brasileira duvidavam da capacidade de combate do brasileiro, além do mais, surgiam boatos, originados de aparelhos de propaganda do Eixo, de que a FEB possuía problemas de dependência material dos Estados Unidos (FERRAZ, 2012, p. 66).

²⁸ “Arma de fogo com calibre (diâmetro) igual ou superior a 20 mm, cujo tubo tem comprimento superior a vinte calibres; peça de artilharia”. (DICIO, 2016a)

Figura 3 - Emblema da Marinha do Brasil



Fonte: NAUI (2013)

Este símbolo, correspondente à Marinha do Brasil, além de uma embarcação logo acima do círculo envolto em uma corda, há a representação de uma âncora²⁹, aparelho este corriqueiro nas navegações.

Figura 4 - Emblema da FAB



Fonte: Morais, F. et al (2015)

Quanto ao emblema da FAB, Pereira (2009, p. 58) afirma que,

Os brasileiros, após terem contato com a cozinha norte-americana³⁰, 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,

²⁹ "As âncoras são comumente chamadas a bordo de os ferros do navio. Servem para agüentar o navio no fundeadouro, evitando que ele seja arrastado por forças externas, como ventos, correntezas ou ondas. Por efeito de seu peso e desenho, a âncora possui a qualidade de, se largada em determinado fundo do mar, fazer presa nele; se içada pela amarra, soltar-se com facilidade." (FONSECA, p. 519)

³⁰ Pois parte do Primeiro Grupo de Aviação de Caça da FAB (GAvCa) foi integrado à Força Área Aliada; além disso, em 1944, alguns oficiais fizeram um treinamento nos Estados Unidos. (PEREIRA, 2009, p. 58).

o grito de guerra *Senta a pua!*, que equivale a ordem francesa *Á La chasse*.³¹ (PEREIRA, 2009, p.58)

Figura 5 – Contracapa do LP “Expedicionários em ritmos”



Fonte: Mercado Livre (2012)

Na contracapa há uma descrição que discorre sobre a FEB e a música, que está dividida em duas partes: a primeira intitulada “1943” e a segunda “20 Anos Depois”; embaixo da mesma vem o nome do jornalista Oscar de Andrade. No centro está o símbolo da FEB em cor verde, dessa vez os outros dois símbolos não aparecem, já que as músicas foram criadas por expedicionários da FEB, no caso, do Regimento Sampaio.

Segue abaixo as transcrições, algumas palavras não estão legíveis por isso não foi possível transcrever o texto por completo, as ilegíveis foram substituídas por três pontos entre colchetes; optamos por dividir o texto em três momentos: no primeiro

³¹ À caça. (GOOGLE TRADUTOR, 2016)

sendo os nomes das músicas, de seus compositores e a descrição delas; depois o relato do jornalista Oscar de Andrade; e, por último, a foto e os nomes dos que compunham o conjunto.

EXPEDICIONÁRIOS EM RITMOS

ACELERADO (de S. J. Oliveira) - Depois do bom-dia do Cel. Do Regimento, a tropa desfilava em acelerado para os Alojamentos dos Cios, onde lhe era servido um suculento mingau.

TEDESCO EU QUERO VER (S. J. Oliveira) - Assim que os pracinhas³² pisaram em Território Italiano, desafiaram o inimigo para a luta – o TEDESCO – título que davam aos Alemães³³.

NO BRASIL TEM (S. J. Oliveira) -Retrato de Uma Alma nostálgica do soldado que recorda tudo, cantando, para que a lágrima não lhe chegue aos olhos.

CAPITÃO IEDO COMANDOU (S. J. Oliveira) - O cume do Monte Castelo foi tomado a baioneta³⁴ pela 3ª Companhia, comandada pelo Capitão Iedo do Regimento Sampaio.

TEDESCO LEVANTE OS BRAÇOS (Pieri Junior) – O espírito humano dos pracinhas [...] matar os inimigos, [...] os braços, pois, a [...]

HERÓIS DA RETAGUARDA³⁵. (Pieri Junior) -Os da linha de frente [...] os da retaguarda que não sentem de perto o metralhar da Lourdinha.

SORRINDO E CANTANDO (Pieri Junior) - O pracinha anima os seus companheiros para o avanço.

MINHA HOMENGAEM (Pieri Junior) - O soldado Pieri Junior descreveu em versos, os feitos gloriosos do Regimento Sampaio.

PRESENTE (Guttemberg) - Era Natal, o mês dos presentes. Por isso, Guttemberg intitulou o seu primeiro Samba composto na Itália. – Presente.

PARABÉNS À FEB (Guttemberg) -Êsse samba foi a expansão da alma brasileira, ansiosa de regressar à Pátria para dizer a todos que a FEB comportou-se à altura e o Brasil está de parabéns, pois, seus filhos cumpriram o seu dever.

ONDE EU VI MUITO TEDESCO (Natalino Cândido) - Depois da grande vitória todos cantaram a embolada em comemoração ao glorioso feito.

A LOURDINHA ESTÁ CANTANDO (Natalino Cândido) - A infernal metralhadora Alemã que o pracinha comparou à uma certa noiva tagarela do Brasil.

Nessa primeira parte, percebe-se que os nomes das músicas são colocados juntamente com os nomes de seus compositores entre parênteses e à frente há uma

³² O termo *pracinha* foi o nome dado aos expedicionários; dar nomes genéricos faz parte da tradição dos exércitos; segundo relatos algumas pessoas já os chamavam por esse nome e assim se popularizou; para a imprensa parecia ser um termo carinhoso, mas para alguns soldados o apelido era ruim, dando a ideia de inferioridade. (FERRAZ, 2012, p.78).

³³ Está escrito dessa maneira no documento original.

³⁴“Arma que consiste numa lâmina pontiaguda que se adapta à extremidade docano da espingarda, p ara o combate corpo a corpo”. (DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA COM ACORDO ORTOGRÁFICO, 2003-2016)

³⁵ Refere-se “à última fila, esquadrão ou companhia, das unidades de uma força armada ou do exército.” (DICIO, 2016b).

breve descrição de cada uma ou o que inspirou o soldado a criá-la. Os temas são variados: o cotidiano na guerra, a metralhadora alemã (*Lurdinha*³⁶), as vitórias alcançadas, a saudade do Brasil, intimidação do inimigo³⁷, exaltação do soldado brasileiro, tomada do Monte Castelo, conquista de La Serra, Regimento Sampaio³⁸, cotidiano nos campos de batalha, soldados da retaguarda.

Quatro delas são de autoria do Cabo Seraphim José de Oliveira; quatro do soldado Pieri Junior; duas de Guttemberg e duas de Natalino Cândido. Destes, apenas Seraphim José de Oliveira e Pieri Júnior participaram da nova gravação em 1965 para compor “Expedicionários em ritmos”. As músicas serão analisadas melhor no último tópico intitulado “As músicas do LP”.

Acompanhando a imagem, ao lado da descrição das canções há uma narrativa acerca do Regimento Sampaio, de seus soldados e suas criações:

1943 – Iniciou-se a convocação para selecionar os que deveriam integrar a FEB, que iria atuar nos campos de batalha. O então Cabo Seraphim José de Oliveira, que pertencia à 1ª Cia do Regimento Sampaio, feliz por ter sido escolhido compreendeu que para melhor congregar os seus camaradas dentro de uma convicção firme de partir para a Guerra, havia necessidade de exortar os seus companheiros com atrativos capazes de superar o temor. O referido Cabo já naquela época gostava de cantar, compor músicas e tinha o dom de congregar os seus companheiros através das melodias do seu violão. Notando que o seu Regimento vivia num costumeiro regime de permanência nos campos de instrução e no Quartel, e que, alguns dos seus camaradas tinham pendores artísticos, resolveu organizar um conjunto vocal para animar os bravos companheiros do seu Regimento ao combate, com a firme convicção de que a vida nada valia, quando mais alto falasse o compromisso da Pátria. Depois de alguns ensaios, o conjunto se apresentou num show realizado no Regimento, tendo se constituído num verdadeiro sucesso. O Cabo Oliveira estava feliz, pois havia conseguido através da arte, prender corações num só sentido – não esmorecer diante do fogo nos campos de batalha quando tivessem de enfrentar aquele inimigo que era chamado até de super-homem.

Em pouco tempo, aqueles bravos militares do conjunto eram os soldados do momento, pois, além da instrução militar ensinavam aos corações quererem mais a sua Pátria através da música. Assim partira em 1944 para os campos de batalha da Itália.

Finalmente, em terras estrangeiras, ordens severas foram dadas; os instrumentos foram substituídos por fuzis, metralhadoras e facas de trincheira, pois havia chegado a hora da “COBRA FUMAR”. No entanto, apesar das condições climatéricas³⁹ completamente adversas, apesar das balas e granadas que lhes eram atiradas por um inimigo astuto, corajoso e lunático, o Cabo Oliveira, seguido por outros companheiros também poetas – Sargento Roldão Alves Guttemberg, soldados Pieri Júnior e Natalino Cândido da Silva, nos seus abrigos, em pleno combate, aproveitando as motivações que lhes iam surgindo, compuseram várias músicas, tôdas⁴⁰ versando sôbre fatos e feitos da tropa brasileira na campanha da Itália, traduzidos em sambas, batucadas e até canções românticas que expressavam a saudade da Pátria e da família. O Cabo Oliveira e os bravos rapazes do conjunto, ou seja, Sargento Ary de Carvalho Vasconcelos, Cabo Arodi Lourenço da Silva, Sargento Quidaldo De Azevedo Lemos, Cabo Walter Gomes, Cabo José Augusto Nogueira, Cabo Newton Ventrack Fraga, Cabo Nelson Barros, soldados Pieri Júnior e Raimundo Oliveira da Silva, nos raros momentos de trégua, reuniam-se e

³⁶ Nome dado à metralhadora alemã.

³⁷ Quando fala do inimigo são sempre citados os alemães, pois foi contra esses que a FEB lutou.

³⁸ Os soldados que criaram as músicas desse LP pertenceram a esse RI.

³⁹ Relativo ao clima; nesse caso, o “clima” era adverso por causa das condições da guerra, das balas e granadas que sempre eram atiradas.

⁴⁰ Algumas palavras como “tôdas” e “sôbre” estão com acento circunflexo no texto original, devido à ortografia da época, na qual uma das regras era que as vogais com som “fechado” levassem o acento.

cantavam suas músicas, improvisando com as armas de guerra seus instrumentos musicais. Os soldados, ao ouvi-las, ficavam entusiasmados com a oportunidade das mesmas. Dêsse modo, o Cabo Oliveira comandou seus companheiros para o avanço, despertando em outros o espírito de bravura pessoal. Em plena campanha foi merecidamente promovido a sargento. Certa feita, ou seja quatro dias após havermos conquistado Monte Castelo, quando o Regimento Sampaio se reuniu na sua encosta, o Sargento Oliveira e seus companheiros de conjunto começaram a cantar aqueles sambas feitos em combate. Os soldados, sentados, não se cansavam de aplaudi-los.

Os Norte Americanos ficaram surpresos e admirados com a nossa alegria, conta o Sargento Oliveira, e passaram a comentar aquele acontecimento. Os correspondentes estrangeiros também se interessaram em seus noticiários. Era a consagração daqueles bravos que tanto influíram na vitória da FEB. Terminada a guerra, o Sargento Oliveira e aqueles heróis do conjunto que haviam escapado ilesos daqueles cruentos combates, com grande alegria, relembra o sargento Oliveira, que “reencontramos os nossos instrumentos, alguns dos quais traziam marcas de estilhaços de granadas”. O saudoso Coronel Calado de Castro, comandante do Regimento Sampaio, vibrando de entusiasmo com os gloriosos feitos da FEB, resolveu fazer o show da vitória, em Francolise, na Itália, causando a participação do conjunto, verdadeiro sucesso, grande emoção, principalmente quando foram recordados os maiores feitos de nossos pracinhas na referida campanha. A BBC gravou aquele memorável show, que foi uma autêntica apoteose⁴¹ vivida por bravos que em breve regressariam à Pátria cobertos de glórias.

VINTE ANOS DEPOIS: * Aquele ex-sargento, hoje é merecidamente capitão do exército Brasileiro. A grande e gloriosa campanha é até hoje lembrada por todos nós brasileiros. Porém, para os homens que dela participaram, ficaram com lembranças que jamais se apagarão, pois, foram marcadas a fogo. Assim sendo, foi com grande alegria que, após sua promoção, o Capitão Oliveira recebeu, do Chefe do Serviço de Relações Públicas do Exército Sr. Ministro da Guerra, a incumbência de reunir seus companheiros de conjunto para fazer uma reconstituição histórica do show realizado na Itália, para êle a maior riqueza, pois só êle soube o destemor, o heroísmo daqueles rapazes que, com êle, improvisando instrumentos, cantavam sambas para fazer cumprir a missão “Morrer pela Pátria”. Foi uma epopéia agrupar o antigo conjunto, espalhado pelos mais diferentes recôndidos dêste Brasil enorme. Enfim, a reconstituição foi feita no Clube Municipal do Estado da Guanabara e, os homens que cantavam ouvindo o zumbido das balas, desta vez ouviram calorosos aplausos. Como tudo que é bom teu seu valor reconhecido, o conjunto foi convidado pelo jovem João Roberto Kelly a comparecerem em seu programa de T.V., o que aconteceu em 2/7/65 e logo, a Chantecler interessou-se, não só pelo valôr artístico, mas também pela história vibrante do punhado de heróis anônimos que mantiveram um atrativo permanente, sustentando o alento de nossos homens durante a guerra. O interesse da Chantecler perpetuou em disco as músicas compostas e cantadas em plena Guerra. Muitas delas são autênticos hinos guerreiros e outras, nostálgicas lembranças da Pátria distante. Tôdas elas, porém, trazem a marca de sua origem “A COBRA ESTÁ FUMANDO” – resposta dos pracinhas aos pessimistas e malisdicentes⁴² que afirmavam, quando a FEB preparava-se para cumprir seu destino de glórias nos campos de batalha que: “...era mais fácil uma cobra fumar do que a FEB embarcar.” De fato, não só a cobra fumou, como também dançou as músicas dos nossos soldados.

OSCAR DE ANDRADE (jornalista)

O jornalista inicia falando do ano de 1943, quando começam as convocações. O cabo Seraphim José de Oliveira, pertencente ao Regimento Sampaio, é colocado como o responsável, por causa de seu gosto por música, em criar um conjunto vocal. No relato é possível perceber que, naquele período, lembrando que acabara de ter ocorrido o golpe militar, a guerra era vista como importante para se defender a nação, "a vida nada valia, quando mais alto falasse o compromisso da Pátria". Considerava a música como encorajadora para se enfrentar o inimigo "astuto, corajoso e lunático".

⁴¹ Glorificação, homenagem grandiosa. (PRIBERAM, 2008b)

⁴² Que falavam mal de pessoas ou algo.

São citados, além do Cabo Oliveira, também os sargentos Roldão Alves Guttemberg, Ary de Carvalho Vasconcelos, soldados Pieri Júnior, Natalino Cândido da Silva e Raimundo Oliveira da Silva e os cabos Arodi Lourenço da Silva, Walter Gomes, José Augusto Nogueira, Newton Ventrück Fraga e Nelson Barros, que faziam parte desse grupo. Pela narrativa, é possível perceber que há uma exaltação do Cabo Oliveira, que "comandou seus companheiros para o avanço, despertando em outros o espírito de bravura pessoal". Os norte-americanos e outros teriam ficado surpresos com o grupo. Fala também do show da vitória feito em Francolise, na Itália após o fim do conflito.

No tópico "Vinte anos depois", é considerado o aumento da patente de Seraphim José de Oliveira, que passa a ser capitão e este recebe um convite do Sr. Ministro da Guerra, Chefe do Serviço de Relações Públicas do Estado, para reconstituir o show que fora realizado na Itália. O encontro se deu no Clube Municipal do Estado da Guanabara. Após o encontro, o grupo foi chamado pelo pianista e compositor João Roberto Kelly a comparecerem à TV, o que ocorreu em 1965. Isso trouxe o interesse da gravadora Chantecler, segundo o jornalista. Assim, na descrição é possível perceber que o correspondente procura exaltar a importância que havia na guerra em "morrer pela pátria"⁴³ e a música como um elemento que traz força aos expedicionários. Também é possível perceber que há uma supervalorização dos ex-combatentes, porém sabe-se que na prática não foi assim, já que houve uma dificuldade de reintegração dos soldados à sociedade. Mas, é importante considerar que a música, com certeza, era um meio de diversão dos soldados, importante para "deixarem o medo de lado", se é que era possível, nos intervalos entre os combates.

Figura 6: Recorte da parte inferior da contracapa do LP "Expedicionários em Ritmos"



Fonte: Mercado Livre (2012)

⁴³ Porém, nem todos os soldados iam para a guerra com a intenção de "morrer pela pátria", alguns dos convocados nem sabiam o porquê de estar indo lutar; eram muito poucos os voluntários, além do número considerável de pedidos de revogação para não ir à guerra.

NOMES DOS ATUAIS COMPONENTES DO CONJUNTO

Seraphim José de Oliveira – Crooner⁴⁴ e violinista

Raimundo Oliveira da Silva – Violinista

Arodi Lourenço da Silva – Violinista tenor

Pieri Júnior- Tan tan

Nelson Barros – Pandeiro

Newton Ventruck Braga – Cabaça

José Augusto Nogueira – Réco-réco

Ary de Carvalho Vasconcelos – Ganzás

Nessa última imagem, na parte inferior, é possível perceber que os nomes colocados à direita estão representados na foto ao lado, que provavelmente foi tirada em 1965, quando realizada a gravação das músicas. Cada um com seu respectivo instrumento. Na foto, da esquerda para a direita, o instrumento parece ser um *tan tan*, portanto, é provável que seja Pieri Júnior; logo após Newton Ventruck Braga, com a cabaça; depois, Nelson Barros com o pandeiro; o instrumento do quarto componente é de difícil identificação, mas talvez seja Ary de Carvalho Vasconcelos com o ganzás. O último parece portar um réco-réco, José Augusto Nogueira; e os outros três são os violinistas que, pela foto, tocam violão ou instrumento parecido e não um violino, como o nome parece supor de início.

3.2.2. As músicas do LP

As canções serão analisadas conforme a ordem em que estão dispostas no LP (ver ANEXO H) A proposta de análise indicada por Napolitano será levada em conta na medida do possível, porém os itens não serão colocados na mesma ordem em que foram listados na Introdução, mas estarão diluídos na análise, pois são várias canções e, algumas características se repetem em mais de uma. Portanto, os tópicos que se aplicam a grande parte das músicas serão colocados no final das considerações sobre as mesmas, e os específicos, na análise de cada uma em particular.

⁴⁴ “*Crooner* é um epíteto dado a um cantor masculino de um certo estilo de canções populares, apelidado de pop tradicional.” (WIKIPÉDIA, 2013).

A primeira canção, *Presente*, de Guttemberg, segundo a descrição da contracapa: “era Natal, o mês dos presentes. Por isso, Guttemberg intitulou o seu primeiro Samba composto na Itália. - Presente”. Segue a letra:

Ó meu Brasil!
 Recebas este samba de presente,
 Teu filho, teu PC⁴⁵ uniu
 Aos seus irmãos combatentes
 Que defende o teu direito
 Ó Brasil, para grandeza da nossa gente

Haveremos sempre de lutar,
 Por tua liberdade,
 É nosso dever
 Teu povo jamais suportará
 Que alguém te ofenda
 Sem castigo merecer

Assim defenderemos a tua bandeira
 Hoje e amanhã
 Sempre com prazer.
 Hoje e amanhã
 Sempre com prazer
 Ó meu Brasil!

Essa canção é caracterizada como uma marcha, embora o próprio autor da letra coloca-a como um samba (“Recebas esse samba de presente”), talvez pelo fato de possuírem características semelhantes. Os versos possuem a rima cruzada⁴⁶, ou seja, alternadas. Na primeira estrofe diz o soldado que oferece a canção ao seu país, talvez como um presente de Natal. O PC, posto de comando, uniu o próprio soldado aos seus “irmãos combatentes” (os Aliados ou os outros soldados brasileiros?), assim todos lutariam pelo direito do país e pela “grandeza da nossa gente”.

Na segunda estrofe, fala-se sobre o dever de lutar pela liberdade. A que liberdade ele se refere, se no Brasil havia um regime parecido com o dos nazifascistas? Há uma discussão historiográfica quanto a isso, pois talvez a ida de brasileiros à luta contra um regime ditatorial fora pode ter sido um dos motivos que enfraqueceu o Estado Novo. Ou o autor estaria ironizando a liberdade que havia no Brasil? Ou senão, apenas exaltando a sua pátria, saudosismo?

“Teu povo jamais suportará que alguém te ofenda sem castigo merecer”, a ofensa pode estar ligada, por exemplo, ao bombardeamento de navios brasileiros, por parte dos alemães. E nas duas últimas estrofes, que são repetidas por quatro vezes,

⁴⁵ Posto de comando.

⁴⁶ Sobre os tipos de rima nos baseamos no blog Sinitortxt de João Mota (2010).

“Hoje e amanhã, sempre com prazer”, mostra a ‘alegria’ do soldado em lutar pela pátria. Assim, é possível perceber uma ênfase na exaltação do Brasil e a obrigação do seu “filho” de lutar por ela.

A segunda marcha, *Heróis da Retaguarda*, do soldado Pieri Junior:

Anda bonito
Com roupa recortada
É lá
Os heróis da retaguarda

Você que é combatente,
Mas não conhece a linha de frente
Só anda bonito e usando
O distintivo da cobra fumando

Arranje um P.O.⁴⁷avançado
Vem ver o tedesco⁴⁸ ser bombardeado
Pra vê se você se apruma
Pois na retaguarda a cobra não fuma!

Como sugere a descrição da contracapa, é uma crítica aos soldados que não estavam lutando na linha de frente, mas na retaguarda, na última fila. A rima é emparelhada, pois os versos rimam consecutivamente. O soldado diz que estes “heróis” andam com a roupa bonita, pois não estão no combate “cara a cara” e, mesmo usando o distintivo da FEB, não veem a “cobra fumar”, ou seja, lutar. O autor convida estes a encontrar um P.O. avançado, ou melhor, uma posição avançada no campo de batalha. Há repetição do verso “É lá os heróis da retaguarda”, parece aqui ironizar o “herói”.

Segundo o historiador Francisco César Ferraz,

Entre os brasileiros foi desenvolvida na Itália também uma diferenciação informal, em que a hierarquia do respeito era concedida indistintamente a praças e oficiais, desde que fossem efetivamente combatentes na frente de combate [...]. Sua contrapartida era o pessoal da retaguarda e dos depósitos [...]. Para aqueles que puderam “olhar no branco dos olhos do inimigo” e correram os riscos de serem atingidos por estes, a distinção da vida na frente era a marca indelével de uma superioridade pessoal, em que divisas ou galões estrelados contavam menos do que o respeito e consideração dos companheiros. (FERRAZ, 2012, p. 71)

Na marcha de Pieri Júnior, *Tedesco levante os braços*:

⁴⁷ Não encontramos uma definição para PO, mas pelo contexto da música parece estar se referindo a uma posição, na linha de frente, no campo de batalha.

⁴⁸ Nome dado pelos italianos aos alemães.

Tedesco levante os braços
 E peça a paz
 Tedesco levante os braços
 Que já é tarde demais
 Resolva logo a sua situação
 Que lá vai tiro de metralha
 De bazuca e de canhão

Se você ainda não sabe
 Quem está lutando nessa frente
 Abaixa as armas tedesco
 E se apresente
 Porque eu vou dar um tiro
 De inquietação
 Pois quem luta nesta frente
 É o famoso leão

O soldado intimida o inimigo dizendo para ele pedir a paz, pois já era tarde demais, se não levantasse os braços levaria tiro de metralha, bazuca⁴⁹ e canhão. A rima utilizada também é a emparelhada. Nessa canção, assim como em outras desse LP, tem por característica o aumento da altura das notas, ou seja, começam em som grave e terminam a música ou a estrofe em som mais agudo.

Segundo o jornalista Franklin Martins (2016),

Nas proximidades de Bombiana, perto de Monte Castelo, a 8a companhia mantinha um posto avançado que os alemães, certa noite, tentaram tomar. Mas foram rechaçados, deixando quatro prisioneiros, que, atendendo aos gritos de “levanta o braço”, renderam-se aos nossos pracinhas. Pieri Junior, enfermeiro da 8a companhia, acompanhou o combate e compôs em seguida a marchinha. O Leão é o símbolo do Regimento Sampaio.

A desqualificação do inimigo era um dos temas predominante no *front* interno, ou melhor, das músicas criadas no Brasil, sendo a maioria delas marchinhas de carnaval. Ridicularizava-se a aparência física e as atitudes morais ou corporais (BARROS, 2010, p. 89). Nessa marcha e em outras canções que serão analisadas a seguir é possível perceber um deboche do alemão, principalmente de atitudes morais, considerando-o, por exemplo, como medroso, covarde.

Outra marchinha, agora do soldado Natalino Cândido da Silva, intitulada *A lurdinha está cantando*:

⁴⁹ “Bazuca é um instrumento de guerra [...], o dispositivo utiliza um projétil com formato especial capaz de provocar grandes rombos em veículos blindados, fazendo com que eles se tornem completamente inutilizáveis.” (GUGELMIN, 2012)

Você já viu, iáíá⁵⁰?
 Você já viu, iáíá?
 No front a Lurdinha cantar?
 A turma tem que ficar
 Atenta para escutar
 É a metralha
 Vamos atacar.

A voz de comando
 É firme e segura
 A turma avança
 Ninguém tem paúra
 Naquele corre-corre deixa até a roupa
 Pro brasileiro, alemão é sopa!
 Pro brasileiro, alemão é sopa!

Lurdinha se refere à uma metralhadora MG 42 alemã e pode também ser uma comparação à noiva tagarela de um soldado⁵¹. Ao fundo, quando é mencionada a *Lurdinha*, há um barulho parecido com o de uma metralhadora. Os versos possuem rimas interpoladas, ou seja, três versos consecutivos com rima e outros sem ou com rimas diferentes.

Em um depoimento gravado do soldado Natalino Cândido da Silva (2010b), disponível no *YouTube* por Mr51phoenix, explica como surgiu a marchinha:

Uma lenda do alemão que o negro brasileiro manchava os brancos, que o cabelo do preto brasileiro espetava os brancos, e que todo o [...] preto brasileiro é sífilítico. Então aquilo ali foi uma coisa que ficou armazenado na minha mente, eu digo eu tenho que arrumar um meio de [...] desmoralizar essa gente. Quando foi numa tarde de La Serra [...] eles contrataram três vezes, todos esses contrataques eles deixaram as armas, aquela coisa toda, e se arretiraram, muitos se entregaram, muitos se entregaram mas muito se retiraram, aí eu digo “aaah tá na hora de o Natalino botá a mente pra funcionar”, aí eu fiz uma marchinha, eu fiz uma marchinha dizendo “eles corre corre deixa até a roupa, para o brasileiro, alemão é sopa”[...]

No *site* Defesa BR (2016), há uma análise interessante dessa canção:

As primeiras frases relatam a atenção dos soldados para as vozes do comando e das metralhadoras alemãs (*lurdinhas*), e nos mostram a tensão dos momentos iniciais do combate. A narração ganha uma dinâmica especial quando a melodia sobe de tonalidade a cada uma das frases “a voz do comando, é firme e segura, a turma avança, ninguém tem paúra”. Ao mesmo tempo em que se propõe ao ouvinte uma presentificação da ação, onde a história é narrada no presente (recurso constante das marchas carnavalescas e dos sambas de breque) [...]. É um perfeito casamento entre letra e melodia

⁵⁰ Segundo o historiador Orlando de Barros, as expressões *laíá* e *loiô* “eram personagens constantes da canção brasileira, inventados ou reinventados por Luís Peixoto e Henrique Vogeler [...] eram personagens sentimentais, mas agora teriam oportunidade de terçar armas no caldo da cultura da guerra em curso” (BARROS, 2010, p.84)

⁵¹ Depoimento do soldado Natalino Cândido sobre a metralhadora alemã (SILVA, 2010a).

que aumenta a sensação de se estar participando da cena, de onde percebemos o barulho das metralhadoras, os gritos de comando, a correria e a paúra, e até o caos que representa a guerra: “naquele corre-corre deixa até a roupa”. Depois disso, a música conclui alegremente, invertendo de repente o clima opressivo: “Pro brasileiro, o alemão é sopa!”. A brincadeira carnavalesca, na definição bem brasileira de um inimigo “... é sopa”, servindo pra exortar os colegas a aceitarem a cruel rotina a que deveriam encarar.

Quando diz “Naquele corre-corre deixa até a roupa”, provavelmente o compositor não estava se referindo à roupa do corpo, mas sim aos armamentos e outros apetrechos de guerra. O expedicionário ainda exalta a coragem dos brasileiros dizendo que “ninguém tem paúra⁵²” e “Para o brasileiro, alemão é sopa!”

Outra canção de Natalino C. S., uma embolada, se refere à conquista do Monte Castelo: *Onde eu vi muito tedesco*:

Mas onde eu vi muito tedesco
Foi no monte Castelo
Onde eu vi muito tedesco
Foi no monte Castelo

Subindo ao monte encontrei Sinhá Lurdinha
Estava toda afobadinha
Querendo me pegar
Joguei-me ao solo
E comecei a rastejar
Farejava, farejava
Mas nada de me encontrar

Logo em seguida
Vinha um tal de 88
Que também todo afoito
Queria me acertar
Mas eu também que conduzia o meu 60
Fui metendo a mão na venta⁵³
E 88 eu fiz calar

O 105 atirava com afinco
E era quatro e era cinco
Nossa tropa avançava
A aviação que causou grande confusão
Pois cada vez que se abaixava
Era um ovo que soltava

Major Syzeno também fez a sua guerra
Com a conquista de La Serra com todo seu batalhão
E foi a quarta, foi a quinta e foi a sexta
E até mesmo a CPP⁵⁴ com a 81 em posição

O que valeu foi que a sexta tinha morteiro
Comandava o Carneiro com boa disposição

⁵² Palavra italiana, que significa medo, pavor. (DICIONÁRIO INFORMAL, 2016a)

⁵³ Meter a mão no nariz, nesse caso, provavelmente no nariz do adversário.

⁵⁴ Não encontramos o significado dessa sigla.

E cada vez que o morteiro⁵⁵ atirava
 A granada estourava,
 E era só pena que voava

Embora o ritmo seja semelhante às marchinhas, é possível perceber que há um “diálogo”, que contém a pergunta “Mas onde eu vi muito tedesco” e o outro responde “Foi no monte Castelo”, o que é uma das características da embolada. As rimas são interpoladas, pois há vários tipos delas na canção, além da emparelhada.

Conforme a descrição da contracapa, essa canção foi criada logo após a vitória em Monte Castelo. No *Correio da Manhã* (1966), diz que:

As rajadas das mortíferas Lourdinhas, dos tedescos, que ocasionavam muitas baixas e sérios estragos, eram a maior preocupação do soldado brasileiro. Depois da grande vitória em Monte Castelo, surgiu uma embolada muito significativa, citando coisas e fatos da guerra da Itália. Nessa embolada, o soldado Natalino fala em “oitenta e oito”, “sessenta”, “oitenta e um”, “Lourdinha” e “pena que voava”, assim como os dois oficiais: o major Syzeno Sarmiento e o 1º tenente Hélio Viana Carneiro, atualmente general e capitão, respectivamente, os números referem-se ao calibre dos morteiros empregados pelos alemães e brasileiros durante os combates. E sobre a expressão “pena que voava”, faz alusão à neve e blocos de gelo que se deslocavam pelo ar com as explosões das granadas durante os bombardeios.

Segundo Franklin Martins (2016):

A 4a, a 5a e a 6a citadas na música foram as companhias do 2o Batalhão do Regimento Sampaio que tomaram de assalto as posições inimigas em La Serra, dias depois da batalha de Monte Castelo. O 2o Batalhão era comandado pelo major Syzeno Sarmiento. O tenente Carneiro, também mencionado, chefiava os morteiros da 6a companhia.

A aviação também é lembrada, “a aviação que causou grande confusão/Pois cada vez que se abaixava/ era um ovo que soltava”. Refere-se, possivelmente à FAB e o ovo pode ser uma metáfora a uma granada, por exemplo.

Cita também a conquista de *La Serra*, na qual a FEB atuou em 23 e 24 de fevereiro de 1945, em apoio à 10ª Divisão de Montanha americana. (MONTEIRO, 2015)

Em “*Tedesco eu quero ver*”, uma marcha de Seraphim José de Oliveira, “assim que os pracinhas pisaram em Território Italiano, desafiaram o inimigo para a luta”:

Tedesco eu quero ver
 Se você é de briga

⁵⁵ Morteiro é um “canhão curto mas de largo diâmetro, através do qual são lançadas pequenas bombas.” (GOOGLE, 2016a).

Ou se é de correr
 Tedesco eu quero ver
 Se você é de briga
 Ou se é de correr

Se você é de briga
 Terá que me enfrentar
 Pois aqui cheguei
 Para contas ajustar
 Por todos os seus crimes
 Você terá que pagar
 Quando o Regimento Sampaio
 Puser a cobra pra fumar

Dizem por aí
 Que a todos você castiga
 Por isso eu quero ver
 Se você é mesmo de briga
 Mas esteja certo
 E eu lhe afirmo sim
 Vou lhe botar pra correr
 Da Itália até Berlim

Percebe-se que o soldado diz que o Regimento Sampaio está pronto para pôr o alemão a correr, há uma demonstração de coragem para o inimigo, que “por todos os seus crimes” terá que pagar. De acordo com o *Correio da Manhã*, segundo caderno, edição de 20 de novembro de 1968, a canção teria sido criada antes do primeiro ataque ao Monte Castelo, em 29 de novembro de 1944.

O ritmo é rápido e, durante a música, há uma segunda voz que completa o verso ou o repete e diz “vai estourar”, referência talvez à destruição do inimigo, seu “estouro” ou ao barulho das armas. Na letra inteira as rimas são emparelhadas. A repetição por várias vezes da frase “mas eu quero ver” supõe uma intimidação do inimigo.

Outra música é a do cabo Seraphim José de Oliveira, *Capitão Yedo comandou*:

Capitão Yedo comandou
 A minha 3ª atacou
 Escalamos com nossas baionetas
 Foi só pena que voou

Sob o comando do bravo capitão
 Aproximei-me do buraco onde estava o alemão
 Quando ele viu o fio do meu facão
 O bicho ficou tremendo e caiu pelo chão

O brasileiro com bravura e devoção
 Conquistou Monte Castelo que era do alemão
 No corpo a corpo, houve muita confusão

Houve até rabo-de-arraia⁵⁶
Pauladas e pescoção⁵⁷

Segundo a definição da contracapa “O cume do Monte Castelo foi tomado à baioneta pela 3ª Companhia, comandada pelo Capitão Yedo do Regimento”, este “era o Comandante da 3ª Companhia, do 1º Batalhão do Regimento Sampaio. Durante o ataque vitorioso ao Monte Castello, em 21 de fevereiro de 1945, sua companhia foi atingida por um bombardeio alemão, sendo ele gravemente ferido [...]” (O LAPA AZUL, 2011)

Nessa, há uma homenagem ao Capitão Yedo, que já estava morto quando a música foi composta, e por isso se tornou um herói. Além disso, percebe-se também uma glorificação da coragem do brasileiro em contraste com o medo do alemão.

A letra é descritiva, como se estivesse narrando: na primeira estrofe fala dos soldados escalando o Monte Castelo, com as baionetas; logo em seguida, o soldado recebe ordem do capitão para se aproximar do buraco onde estava o alemão; conquistam o monte no corpo-a-corpo, com a ajuda da baioneta, “rabo-de-arraia, pauladas e pescoção”. As rimas também são interpoladas.

É provável que a música se refira a um momento específico, principalmente para exaltação do Capitão Yedo, pois é possível que a conquista não se desse apenas com baioneta, no corpo-a-corpo, inclusive outras canções falam do uso de outras armas na conquista de Monte Castelo, como na embolada *Onde eu vi muito tedesco*.

O ritmo é rápido, mas as palavras são ditas paulatinamente. Na segunda estrofe há, em segunda voz, como se fosse um coral cantando, talvez para simbolizar um suspense da espionagem: “aproximei-me do buraco onde estava o alemão” ou como se fosse um hino ao capitão, o que condiz com o primeiro verso: “sob o comando do bravo capitão”.

Na marcha *Minha homenagem*, de Pieri Junior, no *Correio da Manhã*, de 10 de abril 1966, é descrito que “depois do ataque vitorioso em 21 de fevereiro de 1945, com grande apoio da artilharia e do 1º Grupo de Caça da FEB, [...] (Pieri Junior) traduzindo o pensamento de todos os soldados brasileiros, compôs a marcha *Minha Homenagem*”:

⁵⁶ “Golpe dado com as pernas junto ao chão, visando derrubar os oponentes. Aplica-se com um movimento de rotação, com a perna esticada, varrendo a horizontal e apoiando-se uma ou ambas as mãos no chão” (DICIONÁRIO INFORMAL, 2016c)

⁵⁷ “Mesmo que dar uns tapas”. (DICIONÁRIO INFORMAL, 2016b)

Meu Regimento Sampaio
 Nós conquistamos pra você mais uma glória
 Ficar na história do nosso querido Brasil
 O Monte Castelo, belo nome tão ardil

Honraremos o teu nome
 Com orgulho e satisfação
 Pois nós todos pertencemos ao destemido leão
 Tenha fé no teu soldado que é herói e ordeiro
 Veio mostrar a fibra do Exército brasileiro

É uma espécie de hino ao Regimento Sampaio, em que este é considerado um leão - símbolo desse regimento - e há a glorificação dos feitos dos seus soldados; a rima é emparelhada.

O nome do Monte Castelo está também presente, o que é pertinente para este RI, pois foi o responsável por tomá-lo. Porém, é importante lembrar que “a FEB, na sua totalidade, seria convocada para o último assalto a Castelo, mas coube aos três batalhões do 1º [...] RI a missão de avançar sobre Castelo, dominá-lo, e, de lá, expulsar os integrantes da 232ª Divisão de Infantaria alemã”, portanto a vitória sobre o Monte Castelo não foi uma exclusividade do Regimento Sampaio, embora este tenha desempenhado um papel importante (PITORESCO, 2016).

Percebe-se que o compositor considerou que a tomada de Monte Castelo foi uma honra ao Regimento ao qual pertenciam e o feito também ficaria para a história do Brasil. Na segunda estrofe, é colocado que o nome do regimento seria lembrado com orgulho, como sendo o leão. Nos últimos dois versos, o autor parece se dirigir ao próprio Regimento Sampaio, o leão, para que ele tenha fé no soldado brasileiro, porque ele é herói, segue ordens, iria cumprir o seu dever e estava ali para mostrar a força do Exército Brasileiro.

Na próxima marcha de Pieri Junior, *Sorrindo e Cantando*, “O pracinha anima os seus companheiros para o avanço”:

Sorrindo e cantando
 Podemos levar
 O nosso pelotão
 Ao apogeu
 Temos muita fé em Deus,
 Pois o maior adversário
 Ele não temeu

Não queremos
 Desfazer de ninguém
 Mas tem que ser
 O valor da sinhá quem tem

Cantemos com orgulho,
 Falemos sem paixão
 Somos todos da 8ª
 Do 1º Pelotão

P. Junior encoraja os companheiros a seguirem em frente, pensando sempre em levar o seu pelotão ao destaque, dizendo que os soldados tinham fé em Deus, já que do maior inimigo, o alemão, não tiveram medo. Os versos rimam emparelhados e, ao final, a repetição, por quatro vezes, de “Pois o maior adversário / Ele não temeu”, dá ênfase à coragem do pelotão, o que sugere uma forma de animar os soldados para continuar em frente. Sobre o ritmo mais lento podemos sugerir que a intenção era acalmar o soldado, trazer confiança.

Na segunda estrofe o soldado pode estar dizendo que não queria “desfazer de ninguém”, mas o valor deveria ser dado a quem merecia por isso todos deveriam cantar e exaltar a quem pertenciam, no caso à 8ª Companhia do 1º Pelotão. A alusão feita à sinhá, considerando que esta era uma forma como os escravos chamavam sua senhora, pode estar relacionada a uma figura que tem valor, usada na canção como uma metáfora.

Em *Acelerado*, de S. J. Oliveira, a narração no LP descreve que “depois do bom-dia do Cel⁵⁸. Do Regimento, a tropa desfilava em acelerado para os alojamentos dos Cios⁵⁹, onde lhe era servido um suculento mingau”:

O Brasil espera
 Que você saiba lutar
 O acelerado
 Resistência vai lhe dar

Sempre a correr
 Neste quartel
 Depois do bom dia
 Que nos dá o coronel

Corre corre
 Toca pro pau,
 Que a preguiça
 Só lhe faz mal

Corre corre
 Toca pro pau,
 Corre acelerado
 Pra comer mingau

⁵⁸ Coronel.

⁵⁹ Companhias.

Os versos rimam emparelhados, de início dá-nos a impressão que o compositor fala em acelerar para se fortalecer para o combate: “O Brasil espera que você saiba lutar / O acelerado resistência vai lhe dar/Sempre a correr neste quartel” e “Corre corre toca pro pau, que a preguiça só lhe faz mal”, mas no final diz “corre acelerado para comer mingau”. Afinal, o acelerado era pelos exercícios do quartel ou para comer o mingau? A reportagem do *Correio da Manhã*, de 1966, explica que “o cabo Seraphim José de Oliveira, aproveitando as brincadeiras dos companheiros sobre o mingau, que era servido depois dos exercícios, fez uma letra e um arranjo musical com base no acelerado que a banda de música do Regimento tocava diariamente.”

Sendo assim, o cabo se apropriou do ritmo do acelerado, como o nome sugere que era tocado diariamente no quartel para os exercícios, junto com uma brincadeira sobre o mingau, provavelmente a que se refere ao ato de correr para comer mingau.

A marcha de Guttemberg, *Parabéns à FEB* foi, segundo a escrita da contracapa, [...] “a expansão da alma brasileira, ansiosa de regressar à Pátria para dizer a todos que a FEB comportou-se à altura e o Brasil está de parabéns, pois, seus filhos cumpriram o seu dever”, foi composta pelo sargento possivelmente dias após a tomada de Monte Castelo, neste há novamente uma homenagem aos expedicionários, principalmente aos do Regimento Sampaio, pela vitória nessa missão:

Força Expedicionária Brasileira
Eu te dou meus parabéns
Seus soldados pertencem à terra alvissareira⁶⁰
O nosso Brasil que só pratica o bem

Os feitos do teu soldado tem mostrado
O valor de um combatente audaz
Porque ferir e matar não é pecado
Pra quem reprime a guerra e adora a paz

Na grande vitória em Monte Castelo
Cada soldado seu dever cumpriu
Pois o Regimento Sampaio mais um elo
Na FEB para a história do Brasil

Em “Porque ferir e matar não é pecado”, quiçá seja alusão à religião cristã, na qual matar é um ato de pecado mas, nesse caso, a justificativa é que “pra quem reprime a guerra e adora a paz” é permitido ferir e matar. Para a defesa da pátria, lutar era o dever do soldado convocado. Em segunda voz, também se percebe um coro

⁶⁰ “Que pede ou dá alvíssaras; portador de boas-novas”. (PRIBERAM, 2008a)

cantando um “ah”, o que sugere ser uma característica de um hino, no caso, de exaltação ao soldado, à FEB, ao Regimento Sampaio, à vitória em Monte Castelo, ao Brasil. Os versos possuem a rima consoante rica, ou seja, há a correspondência de sons finais geralmente com palavras de classes gramaticais diferentes.

Por fim, um samba, *No Brasil tem*, também de S. J. Oliveira é um “retrato de uma alma nostálgica do soldado que recorda tudo, cantando, para que a lágrima não lhe chegue aos olhos”:

No Brasil tem
 Tem tudo que a gente quer
 Tem morena e tem lourinha
 Tem ouro e tem café
 Pois é

Mulata e escurinha
 Tem a preta do Guiné
 Tem macumba e embolada
 Também tem o candomblé

Tem o lindo céu azul
 Tem o Cruzeiro do Sul
 Serestas ao luar
 Com poetas a cantar

Tem acorde de violão
 Que faz a gente chorar
 Tem samba que fala em amor
 Pois que meche com a gente e que é um horror.

Este mostra certa saudade da Pátria, colocando que no Brasil há tudo o que quiser, poderia escolher entre vários tipos de mulheres, de religiões, de riquezas, de músicas, uma miscigenação, terra onde todos vivem juntos sem preconceito, independente da religião ou etnia. Isso pode ser evidenciado pela repetição da palavra “tem” no final da maioria dos versos e pela rima que é interpolada: há versos sem rima, emparelhados e cruzados. É possível perceber que há também uma exaltação do país, mas não do soldado e nem de sua coragem. A matéria de 1966, do jornal que estamos utilizando pondera que:

Os soldados brasileiros estavam numa posição defensiva em um lugar chamado Jardim, mergulhados na neve ensagüentada. Os alemães que se encontravam no morro Pietra Colora, sempre bem abrigados e protegidos, inquietavam os pracinhas dia e noite com sua artilharia, com granadas do seu terrível morteiro 88mm e com as saudades dos familiares, inclusive esposas e filhos. Voltariam os brasileiros? A mesma pergunta de milhares de soldados.

A penúltima estrofe exalta o céu do Brasil e a constelação do Cruzeiro do Sul, característica esta que, segundo Orlando de Barros (2010, p.89), está presente em várias canções brasileiras dos anos 1930 e 1940. Também enaltece as serestas, ou seja, serenatas cantadas e tocadas à noite, “ao luar”, “o acorde de violão que faz a gente chorar” e o “samba que fala em amor”. É possível dizer que essa canção configura um samba mais sentimental e saudosista.

Deste modo, pode-se dizer que as músicas são, em sua maioria, de caráter nacionalista, que procura exaltar a pátria e o soldado e são originadas do samba. A ordem em que foram dispostas no disco de vinil possui uma lógica: a primeira canção parece convidar os ouvintes a ouvir o LP: “Ó meu Brasil / Recebas este samba de presente”, além de ser uma exaltação ao Brasil e fazer referência ao dever e ao prazer do soldado em lutar pela pátria, o que parece ser bem propício para aquele momento, período da Ditadura Militar, assunto que será abordado melhor mais adiante.

A segunda canção, sobre os heróis da retaguarda, desmoraliza aqueles que não lutam diretamente pela pátria. A terceira, quarta, quinta e sexta possuem um vocabulário parecido, falando do *tedesco*, da *Lurdinha*, das armas, enfim, do campo de batalha. A sétima exalta o capitão Yedo e os combatentes brasileiros; a oitava, o Regimento Sampaio; a nona é de encorajamento aos soldados, mas também os exalta.

A décima música se refere ao período em que os expedicionários ainda estavam no Brasil em treinamento, o que nos mostra que as canções não estão necessariamente em uma ordem cronológica, senão essa seria a primeira delas. A décima primeira também é de exaltação à FEB e, por fim, a última, apesar de ser saudosista também enaltece o Brasil.

Portanto, a maioria das canções exalta a capacidade do soldado brasileiro. O ritmo delas é, em sua maioria, rápido; quanto a isso, uma hipótese é a de que no campo de batalha era mais apropriado cantar/ tocar canções animadas⁶¹, já que o clima era “pesado”, algumas inclusive brincam com a ordem, como é o caso de *Acelerado* e *A Lurdinha está cantando*, o que é característico de marchinhas⁶², principalmente as carnavalescas. Em algumas delas há o uso de onomatopeias para

⁶¹ Porém, não se pode generalizar, pois podem ter sido criadas outros gêneros de canções: sabe-se que haviam paródias, que podem ter sido feitas de outros gêneros diferentes de samba ou marchinhas.

⁶² No caso do LP, apesar de serem gestadas no meio da milícia, geralmente marchas, podem ser consideradas também marchinhas de carnaval já que muitas procuram descontrair, brincar com a ordem.

representar, por exemplo, o barulho da metralhadora, o que dá ao ouvinte a sensação de estar presente na cena, outras, com o mesmo intuito, fazem uma descrição detalhada do que está acontecendo ou que já ocorreu. Outras características gerais se referem às vozes, grande parte delas tem uma ou mais vozes em segundo plano, repetindo palavras ou frases; além de sons como “La La La La”, “Ra Ru Ra Ru” ou “Ra Ra Ra Ra”.

As músicas são bem ritmadas, o que as fazem ter um tom mais alegre, além disso, as marchinhas e sambas eram predominantes naquele período, como já visto, principalmente no Rio de Janeiro, onde estava situado o Regimento Sampaio, embora não necessariamente todos eram dessa cidade, pois “independente de seu local de origem ou de serviço, os *praças de outras zonas* deveriam lotar-se provisoriamente em uma dessas unidades (RI) antes de embarcar.” (PEREIRA, 2009, p.57, grifos nossos)

O LP “Expedicionários em ritmos” além de ter sido criado por conta da efeméride do final da Segunda Guerra Mundial, que se deu em 1965, o momento era propício, pois ocorreu logo após a instituição do Regime Militar, como veremos a seguir.

3.3 O LP e a Ditadura Militar no Brasil

A derrubada do governo de João Goulart se deu em 1964, sendo o poder tomado por militares. O primeiro presidente do Exército a assumir o governo foi Humberto de Alencar Castelo Branco, que governou até 1967, o qual havia sido nos anos 1940, integrante da Seção de Planejamento e Operações da FEB (Arquivo Nacional, 2001, p.15). Essa informação ajuda-nos a entender a “simpatia” do governo pela FEB, pois como pode ser observado na notícia de 10 de abril de 1966, as músicas foram encaminhadas para o presidente antes de serem lançadas no mercado. Porém, a exaltação não se deu apenas no primeiro governo militar pois, no mesmo jornal, em uma edição de 20 novembro de 1968, na matéria “Além de lutar na Itália a FEB deu samba também” está escrito que o grupo “Expedicionários em ritmos” gravariam no

Museu da Imagem e do Som os “seus 12 sambinhas⁶³” e “aparecem de quando em quando em programas de rádio e televisão”.

Na mesma edição percebe-se uma exaltação do grupo que compôs as canções, pois fala das profissões dos mesmos, dando a entender que estavam todos em boa situação:

Hoje o cabo Oliveira é major reformado⁶⁴, o soldado Raimundo é funcionário público, o cabo Arodi é motorista de táxi, o soldado Pieri Júnior é funcionário público aposentado, o cabo Newton Ventrück Braga foi reformado do Exército por ferimentos, o cabo José Augusto Nogueira é comerciário aposentado, o sargento Ary de Carvalho Vasconcelos é comerciário, o sargento Roldão Gutemberg é tenente reformado, e o soldado Natalino espera reforma do Exército.

Contudo, é importante salientar que nem todos os soldados alcançaram benefícios, muitos deles não conseguiram se reintegrar à sociedade e outros tornaram-se indigentes (FERRAZ, 2012).

Naquele momento o governo ditatorial dizia defender uma “democracia” e procurava sempre legitimar o Exército como o responsável por trazer ao país os ideais de uma nação melhor. Como visto, a maioria das canções são condizentes com essa lógica, já que exaltam o soldado, a FEB, enfim, o Exército Brasileiro, como no verso da canção *Minha Homenagem*, “Veio mostrar a *fibra* do Exército Brasileiro” (grifo nosso).

É importante a discussão da socióloga Maria José de Rezende (2013, p. 80-85) sobre a legitimidade do poder pelo governo militar:

Havia um consenso entre eles (os militares), de que [...] eram os únicos capazes de sedimentar os valores de uma *suposta democracia* que convinha aos seus interesses [...]. A retomada do desenvolvimento e de uma suposta normalidade democrática era apresentada pelo governo como uma promessa que seria cumprida *se não fossem atropeladas as condições que se estabeleciam* [...]. Nessas condições, a busca de legitimidade centrada em uma pretensa normalidade democrática do novo regime ia assumindo uma feição cada vez mais inusitada à medida que as reformas (do Congresso, do Poder Judiciário, etc.) se encaminhavam no sentido de fortalecimento do poder central e de esvaziamento da participação política daqueles que davam sustentação ao regime instalado em 1964. Algumas das ambigüidades que acompanharão toda a ditadura militar ficavam evidentes: *a autodefinição do movimento de 1964 como democrático na sua essência e a normalidade democrática como uma meta e/ou promessa futura que o regime estaria*

⁶³ Embora fale em “sambinhas”, na mesma matéria, logo no início, está escrito “sambinhas, marchinhas e emboladas”; o que sugere que, por possuírem características parecidas, é generalizado o nome para todas as canções.

⁶⁴ Nesse caso, reforma é a “aposentadoria definitiva de militar”. (GOOGLE, 2016b)

incumbido de realizar. [...] O saneamento moral era um dos elementos definidores do suposto ideário de democracia da ditadura. O Ministro da Justiça dizia-se incumbido de formar os homens democráticos nos moldes do novo regime; o que significava banir da mentalidade dos brasileiros todo e qualquer espírito de oposição e/ou contestação. [...] A criação de valores sociais positivos e/ou favoráveis ao regime visava fundamentalmente alcançar adesão dentro e fora do grupo de poder. [...] Operava-se uma nítida separação entre o povo e a política. Eles se situavam, na fala dos militares, em um patamar diferente: o povo não tinha relação com a esfera política, mas sim com os condutores de um regime que estava buscando, segundo eles, disciplinar aquela esfera que nunca havia servido aos interesses da população. Isto era, sem dúvida, um elemento importante, por captar a subjetividade daqueles que sempre se sentiram excluídos do processo político. O regime excluía e tentava reverter a exclusão que sempre foi a tônica do sistema político brasileiro a favor de sua legitimação. Nessas condições, [...] Aqueles que não aderiam ao regime militar eram considerados fora dos parâmetros democráticos, portanto, expostos a todos os males que isto acarretava. A repressão e a violência contra o movimento operário, a desestruturação dos sindicatos, a limitação da lei de greve, etc., eram garantidas pelos atos institucionais; os quais eram apresentados como uma exigência da democracia que a ditadura estaria criando. [...] O Ministro da Justiça, Juracy Magalhães, afirmava que a “missão fundamental do sucessor do Presidente Castello Branco ser(ia) a de garantir a completa normalização da vida democrática do País. [...] será preciso assegurar ao Brasil condições que lhe permitam prosseguir na marcha tranqüila e firme, no caminho da completa democratização.” [...] (Grifos nossos)

Destarte, as marchinhas “no caminho da completa democratização”, a exaltação principalmente ao Exército e à FEB, mas também o enaltecimento do Brasil eram elementos que condisseram com aquele momento, em que se procurava legitimar a ditadura como o melhor caminho para a redemocratização do Brasil.

4. CONCLUSÃO

Portanto, é possível concluir que o LP “Expedicionários em ritmos” é uma pequena amostra do que os expedicionários brasileiros cantavam durante a Segunda Guerra Mundial, lembrando que as composições se restringem a um pequeno número de soldados do Regimento Sampaio, o que não significa que foram as únicas que esse grupo criou, já que muitas canções da FEB, no geral, se perderam.

O LP possivelmente é uma releitura de algumas canções, senão todas, que foram gravadas por Francis Hallwell, da BBC, em 1945, em Francolise, na Itália, embora nem todos os compositores das mesmas estivessem presentes, como os soldados Natalino Cândido da Silva e Guttemberg. Considerando que originalmente as canções foram improvisadas durante as batalhas, utilizando as armas como instrumentos – com exceção da *Acelerado* que foi criada ainda no Brasil – elas sofreram alterações tanto na letra quanto na melodia, levando em conta que na criação do LP foram utilizados instrumentos musicais, algumas foram cantadas por soldados que não são os mesmos que as criaram, também alguns *sites* da Internet transcreveram algumas das canções, cujas letras possuem alterações tanto de palavras quanto de versos, a mais ou a menos. Além disso, os contextos são diferentes: a primeira composição e a gravação em Francolise se deram em período de guerra, e a última vinte anos depois.

Os gêneros das músicas podem refletir o cotidiano musical dos combatentes antes de partirem para a guerra. Como foi visto, o samba e as marchas ou marchinhas eram predominantes na década de 40, principalmente no Distrito Federal, na época Rio de Janeiro, onde bem se desenvolveu o Carnaval, além de muitas composições de exaltação.

Além disso, no clima de guerra fazia mais sentido compor canções animadas e que traziam palavras que os fortaleciam, do que uma música crítica ou sentimental, por exemplo. É importante a reflexão do historiador Orlando de Barros, que se baseando em Mário Lago, compositor de sambas na década de 40 e 50, acredita que

O compositor popular, o instrumentista, o arranjador e o intérprete não estavam conscientemente muito ligados a um nenhum projeto ideológico específico, não se interessavam por filiação partidária, nem cogitavam em ser porta-vozes permanente do Estado. [...] Mario Lago deu a entender que a

produção musical popular atendia muito mais ao espírito do tempo, sempre na conformidade das possibilidades reais do mercado [...]. Mas, reconhece [...] que o DIP operava uma pressão considerável sobre a canção, sobretudo através da censura. E também parte da imprensa estimulou o DIP a apoiar determinados gêneros de canção: “[...] hoje, os motivos para uma determinada música são de caráter mais elevado, verificando-se que a maioria dos nossos compositores está produzindo obras de caráter patriótico e de uma grande e comovedora brasilidade [...] afirmando por intermédio de suas melodias mais características o elevado espírito do povo brasileiro, os imperativos de sua preponderância, o trabalho eficiente e construtor do Brasil novo!” (BARROS, 2010, p. 80-81)

Por outro lado, isso não significa que todas as canções tiveram características patrióticas e nem que todos os soldados queriam “morrer pela pátria”. Como confirma Ferraz (2012, p.49-50), segundo o relato do veterano Boris Schnaiderman (1985):

Mesmo no seio da tropa expedicionária ninguém se empolgava com o discurso padrão de “vontade de lutar pela liberdade”, ódio ao inimigo”, “cumprir o dever”. Muito pelo contrário, o que mais se via era uma passividade contagiante, uma aceitação conformada do que o destino reservara àqueles homens. [...] Mesmo uma difusa oposição a Vargas e ao Estado Novo deve ser colocada em xeque: a figura paternalista e benevolente de Vargas expressava uma lógica própria, naqueles que foram convocados para “defender a democracia e combater o totalitarismo.”

No período da Ditadura Militar, essas canções parecem ter caído como uma luva para o governo, pois elas reproduziam o que eles queriam colocar para a população: legitimar o seu regime, enaltecendo o Exército como o responsável pela democracia, assim como a FEB – da qual fizeram parte alguns dos militares presidentes, como Castelo Branco – supostamente teria ido aos campos de batalha para que pudessem trazer de volta a liberdade.

Este trabalho não esgotou todas as possibilidades de análise do LP “Expedicionários em ritmos”, por isso novas hipóteses poderão ser levantadas se for considerada uma análise mais aprofundada dessa fonte e se for intercalada com outros documentos, tanto do período da criação do LP, na Ditadura Militar, quanto da criação das músicas, como por exemplo, a gravação feita pela BBC na Itália, intitulada “Sambas nascidos na campanha”.

5. REFERÊNCIAS

À LA CHASSE. In: GOOGLE TRADUTOR. Disponível em: <
<https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR#auto/pt/%C3%A1%20la%20chasse>>
 Acesso em 24 jan. 2016.

ALÉM de lutar na Itália a FEB deu samba também. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1968. Segundo Caderno. Disponível em:
 <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=97476&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader> Acesso em 27 jan. 2016.

ALMEIDA, G. **Canção do Expedicionário**. Disponível em: <
<http://www.vagalume.com.br/exercito-brasileiro/cancao-do-expedicionario.html>>
 Acesso em 23 out 2015.

ALVES, Vágner Camilo. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**: história de um envolvimento forçado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002. 207 p.

ALVISSAREIRO. In: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa, 2008a. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/alvissareiro/>> Acesso em: 27 jan. 2016.

APOTEOSE. In: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa, 2008b. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/apoteose> > Acesso em 22 jan. 2016.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. 295 p.

BABO, L. **O V da Vitória**. Por Francisco Alves. Disponível em: <
http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=o-v-da-vitoria>
 Acesso em 18 jan. 2016.)

BAIONETA. In: DICIONÁRIO da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível em: <
<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/baioneta> > Acesso em 27 jan. 2016.

BARROS, Orlando de. **A guerra dos artistas**: dois episódios da história brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. 171 p.

BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**. Por Francisco Alves. Disponível em: <
<https://www.letras.mus.br/ary-barroso/163032/>> Acesso em 30 jan. 2016.

BATISTA, W.; ALVES, A. **O bonde de São Januário**. Disponível em: <
<https://www.letras.mus.br/wilson-batista/259906/> > Acesso em 31 jan. 2016.

BBC. In: iSignificado. Disponível em: <<http://isignificado.com/significado/BBC>>
 Acesso em 16 nov. 2015.

BRASIL. Arquivo Nacional. Humberto de Alencar Castelo Branco marechal. In: _____. **Os presidentes e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Praça da República, 2001. Disponível em: <<http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/Os%20presidentes%20e%20a%20ditadura%20militar.pdf>> Acesso em 26 jan. 2016, p. 21-25.

CABURÉ. **Canção Proibida do Expedicionário**. 2008. Disponível em: <<https://poemia.wordpress.com/2008/05/06/cancao-proibida-do-expedicionario-raridade/>> Acesso em 22 out 2015.

CAETANO P.; CRUZ, C. **Haja Carnaval ou não**. Por Francisco Alves. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MpBZZhQGgDE>> Acesso em 15 jan 2016.

CALADO, C. **Choro**. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/choro>> Acesso em 30 jan. 2016.

CANHÃO. In: Dicio. Disponível em: <www.dicio.com.br/canhao/> Acesso em 21 jan. 2016a.

COELHO, M. L. G. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. In: **Estudos semióticos**. v. 05, n. 1, p. 35-42, 2009. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe51/2009esse51-mlgcoelho.pdf>> Acesso em: 25 jan. 2016.

CONTIER, A. Música e história. **Revista de História**. São Paulo, n. 119, p.69-89, 1988. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18572/20635>> Acesso em 11 fev 2016.

CPDOC. "**Hora do Brasil**". Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/HoraDoBrasil>> Acesso em 23 out 2015a.

_____. **Luís Simões Lopes**. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/luis_simoes_lopes> Acesso em 23 out 2015b.

_____. **Política de boa vizinhança**. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RelacoesInternacionais/BoaVizinhanca>> Acesso em 24 jan. 2016c.

CROONER. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2013. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Crooner>> Acesso em 18 nov. 2015.

CUCHE, Denys. Hierarquias sociais e hierarquias culturais. In: **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999, p. 143-174.

CYTRYNOWICZ, Roney. O violão e o fuzil: Sambar ou Marchar? In: **Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 179-198.

DEFESA BR. **Músicas**. Disponível em: <http://www.defesabr.com/Musicas/samba_alemao_eh_sopa.htm> Acesso em 29 jan. 2016.

DEPARTAMENTO GERAL DE PESSOAL. **Franklin de Carvalho Júnior**. Disponível em: <<http://portal.dgp.eb.mil.br/almq1/dcem/almanaqueonline/pracas/musico/franklin.html>> Acesso em 16 nov. 2015.

DISCO DE VINIL. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Disco_de_vinil&oldid=44787825>. Acesso em: 13 fev. 2016.

EMBOLADA. In: ENCICLOPÉDIA Nordeste. Disponível em: < <http://goo.gl/f3cngg>> Acesso em 25 jan. 2016.

ESQUENAZI, Rosemary. **O rádio na Segunda Guerra: no ar**, Francis Hallawell, o Chico da BBC. Florianópolis: Insular, 2014.

FERRAZ, F. C. A. A formação da Força Expedicionária Brasileira e sua atuação na campanha da Itália. In: _____. **A guerra que não acabou: a reintegração social dos veteranos da Força Expedicionária Brasileira (1945-2000)**. Londrina: Eduel, 2012, p. 43-84.

_____. **Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 65p.

FONSECA, M. M. Aparelho de fundear e suspender: âncoras. In: _____. **Arte Naval**. [S.l.: s.n., 19--]. v. 2, p. 519. Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAgAEEAF/volume-ii-arte-naval-2-arte-naval-cap-10#>> Acesso em: 24 jan. 2016.

FORTUNA, J.; PITANGUEIRA. **Selo de sangue**. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/ze-fortuna-e-pitangueira/1036560/>> Acesso em 31 jan. 2016.

GUGELMIN, F. **Como funciona uma bazuca?** 2012. Disponível em: < <http://www.tecmundo.com.br/armas-de-fogo/34600-como-funciona-uma-bazuca-ilustracao-.htm>> Acesso em 26 jan. 2016.

GUTEMBERG, J. S. José Fortuna e Pitangueira: quando trajetória musical e vida se entrecruzam. In: _____. **Entre modas e guarânias: a produção musical de José Fortuna e seu tempo (1959-1980)**. 258f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013, p. 12-105.

KLÖCKNER, Luciano. O noticiário radiofônico como política de guerra e a edição brasileira de *O Repórter Esso*. In: GOLIN, C.; ABREU J. B. (orgs.) **Batalha sonora: o rádio e a Segunda Guerra Mundial**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 49-72.

MACHADO, Lindolfo. Disco vai fazer de novo a cobra fumar. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1966. 1º Caderno, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=70560&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#> Acesso em 21 jan. 2016.

MALHANGA. **Teoria Musical**: compassos. Disponível em: <http://www.malhanga.com/musica/Teoria%20Musical_pag5.html> Acesso em 25 jan. 2016.

MARTINS, Franklin. **Tedesco levante os braços**. Disponível em: <<http://goo.gl/hL6kjZ>> Acesso em 26 jan. 2016.

_____. **Músicas em homenagem à FEB**. Disponível em: <http://www.anvfeb.com.br/siteantigo/musicas_da_feb.htm> Acesso em 25 jul. 2015.

MERCADO LIVRE. **Lp Expedicionários Em Ritmos (FEB)**. 2012. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=lp+expedicion%C3%A1rios+em+ritmos&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj4ebMqO3KAhVJk5AKHai_DB4Q_AUICSgD&biw=1280&bih=935#imgrc=x5Vxc8za43WYSM%3A> Acesso em 10 fev. 2016.

MONTEIRO, S. P. **A tomada de La Serra: 70 anos**. 2015. Disponível em: <http://www.exalunosporrecife.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=297:a-tomada-de-la-serra-70-anos&catid=1:ultimas-noticias&Itemid=1> Acesso em 26 jan. 2016.

MORAIS, F. et al. **Significados dos símbolos da FEB e da FAB**. 2015. Disponível em: <Disponível em: <<http://goo.gl/BiV6j1>> Acesso em 17 nov. 2015.

MORTEIRO. In: GOOGLE. Disponível em: <<https://goo.gl/phbG0z>> Acesso em 31 jan. 2016a.

MOTA, João. **Tipos de rima**: Língua portuguesa. 2010. Disponível em: <<http://sinitortxt.blogspot.com.br/2010/12/tipos-de-rima-lingua-portuguesa.html>> Acesso em 29 jan. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 113p. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Napolitano-historia_musica.pdf> Acesso em 10 fev. 2016.

_____. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B.(org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Sonhando com a modernidade: a cultura brasileira nos anos 1950. In: _____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2014, p. 7-36.

NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20. N° 39, p. 167-189. 2000.

NAUI SERVICE CENTER MERCOSUL. Palestra NAUI: Marinha do Brasil, Ações de fiscalização em atividades de mergulho amador. **Divemag: International Dive Magazine**, São Paulo, 25 jul. 2013. Disponível em: < <http://divemag.org/palestra-naui-marinha-do-brasil-aco-es-de-fiscalizacao-em-atividades-de-mergulho-amador/> > Acesso em 24 jan. 2016.

O LAPA AZUL. **Capitão Yedo Comandou: As relações internacionais na FEB**. 2011. Disponível em: <<http://olapaazul.com/2011/10/06/capitao-yedo-comandou-as-relacoes-interpessoais-na-feb/>> Acesso em 25 jul. 15.

PASCHOAL, F. J. **Getúlio Vargas e o DIP: a consolidação do “marketing político” e da propaganda no Brasil**. Juiz de Fora: UFJF, 2007, p. 7-14. Disponível em <<http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a14.pdf>> Acesso em 27 jan. 2016.

PAÚRA. In: DICIONÁRIO Informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/pa%C3%BAra/>> Acesso em 10 fev. 2016a.

PEDAGOGIA & COMUNICAÇÃO. **Joseph Paul Goebbels**. 2011. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/joseph-paul-goebbels.htm> > Acesso em 12 fev 2016.

PEREIRA, M. E. **Você sabe de onde eu venho? O Brasil nos tempos de guerra (1942-1945)**. 2009. 148f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2009.

PESCOÇÃO. In: DICIONÁRIO Informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/pesco%C3%A7%C3%A3o/>> Acesso em 27 jan. 2016b.

PITORESCO. **O Brasil na 2ª Guerra Mundial**. Disponível em: < <http://www.pitoresco.com/historia/guerra/guerra04.htm>> Acesso em 28 jan. 2016

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO. **Correio da Manhã: Compromisso com a verdade**. 2002. Disponível em: <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/cadernos_comunicacao/memoria/memoria1.pdf > Aceso em 21 jan. 2016.

RABO DE ARRAIA. In: DICIONÁRIO Informal. Disponível em: < <http://www.dicionarioinformal.com.br/rabo+de+arraia/> > Acesso em 27 jan. 2016c.

REFORMA. In: GOOGLE. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=reforma%20significado&rct=j>> Acesso em 29 jan. 2016b.

RETAGUARDA. In: DICIO. Disponível em: <www.dicio.com.br/retaguarda/> Acesso em 21 jan. 2016b.

REZENDE, M. J. 1964 a 1973: As estratégias políticas, econômicas e psicossociais revelando os elementos centrais da pretensão de legitimidade da ditadura. In: _____. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984**. Londrina: Eduel, 2013, p. 65-88. Disponível em: <<http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/ditadura%20militar.pdf>> Acesso em 26 jan. 2016.

RITMOS DO NORDESTE. **Embolada**. 2012. Disponível em: <<http://nordesteritmos.blogspot.com.br/2012/03/embolada-e-um-genero-musical-de-origem.html>> Acesso em 20 jan. 2016.

RODRIGUES, L. **Loucura**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/lupcinio-rodrigues/579469/>> Acesso em 14 fev 2016.

SALVADORI, M. A. B. Malandras canções brasileiras. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.7 n°13, pp. 103-124, set. 86/ fev.87.

SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 223p.

SCHWARCZ, L. M. Apresentação à edição brasileira: Por uma historiografia da reflexão. In: BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Tradução de André Telles. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 7-12. Tradução de: Apologie pour l'histoire, ou Métier d'historien.

SILVA, Natalino C. **Lourdinha**. 2010a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lv30YPix6QE>> Acesso em 26 jan. 2016.

_____. **Natalino Cândido**. 2010b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H4-iVqfVwxQ>> Acesso em 26 jan. 2015.
SOARES, L.C.; VAINFAS, R. Nova história militar. In: CARDOSO, C. & VAINFAS, R (orgs). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012, p.113-132.

SOUZA, Cláudio. **Quais as diferenças entre samba e marcha?** 2011. Disponível em: <<http://blogdovergete.blogspot.com.br/2011/12/quais-as-diferencas-entre-samba-e.html>> Acesso 25 jan. 2016.

TUPY, Dulce. **Carnavais de guerra: o nacionalismo no samba**. Rio de Janeiro: ASB, 1985. 131p.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. **Revista USP**. São Paulo, n. 87, p. 74-85, set/nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13831>> Acesso em 10 fev. 2016.

FONTE:

NASCIMENTO, Eloisio. **Expedicionários em ritmos**. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YPhrQCK5WhE>> Acesso em 18 nov. 2015.

6. ANEXOS

Ver pasta de Anexos.