

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

Victor Hugo Castro Oliveira

**A EXPRESSÃO DA POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA NO  
SAMBA DE 1946**

São Paulo

2025

Victor Hugo Castro Oliveira

**A EXPRESSÃO DA POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA NO  
SAMBA DE 1946**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto de Artes  
da Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho” como  
parte dos requisitos para obtenção  
do grau de licenciado em música.  
Orientador: Prof. Dr. Paulo  
Augusto Castagna.

São Paulo  
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

---

O48e Oliveira, Victor Hugo Castro, 1999-  
A expressão da Política da Boa Vizinhança no samba de 1946 / Victor Hugo Castro Oliveira. – São Paulo, 2025.  
48 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) –  
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Música - História e crítica 2. Samba - Rio de Janeiro (RJ) - 1946. 3. Brasil - Civilização - Influências americanas. 4. Estados Unidos - Relações exteriores - América Latina - 1933-1945. I. Castagna, Paulo. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 780.420981

---

Bibliotecária responsável: Luciana Cortes Mendes - CRB/8 10531

Victor Hugo Castro Oliveira

**A EXPRESSÃO DA POLÍTICA DA BOA VIZINHANÇA NO  
SAMBA DE 1946**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto de Artes  
da Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho” como  
parte dos requisitos para obtenção  
do grau de licenciado em música.  
Orientador: Prof. Dr. Paulo  
Augusto Castagna.

Dissertação aprovada em: 22/10/2025.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Orientador

---

Prof. Dr. Rafael Y Castro

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Dedico este trabalho a minha irmã Heloísa, a minha amiga do coração Manuelle, minha mãe, meu pai, meus avôs, avós, meus primos, tios e amigos que participaram e participam da minha vida, mas principalmente ao povo brasileiro, quem construiu, constrói e continuará construindo a história deste país.

“O Brasil pouco a pouco, perde sua precária independência. Durante anos esteve subordinado ao imperialismo inglês. Atualmente, é uma nação dependente dos Estados Unidos. Essa situação aparece camuflada. Os governantes são brasileiros e a nação goza de soberania formal. Na realidade, são os monopolistas estadunidenses e os círculos dirigentes de Washington que exercem o controle efetivo, direto ou indireto, sobre a economia e as finanças, influem de forma decisiva na política interna e externa do país.” (Pomar, Pedro. 1972).

## RESUMO

Este trabalho visa investigar o samba de 1946, da Cidade do Rio de Janeiro, expressão da política da Boa Vizinhança promovida pelo governo norte-americano em toda América Latina. Para observar este fenômeno, foi necessário analisar documentos oficiais do governo dos Estados Unidos, do Brasil e fontes primárias disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil; a Biblioteca Digital Hathi Trust; e a Biblioteca Nacional do Congresso dos Estados Unidos. Através deste arcabouço histórico foi possível averiguar diversos modos que a cultura norte-americana se infiltrou no Brasil, importou e lucrou com suas mercadorias, propagandas político-ideológicas e gerou o contexto que infiltrou o jazz no samba, resultando em uma nova etapa de comercialização e desnacionalização deste gênero nacional popular urbano.

**Palavras-chave:** samba de 1946; política da boa vizinhança; cultura norte-americana; nova etapa de comercialização e desnacionalização.

## ABSTRACT

This work aims to investigate the samba of 1946, from the City of Rio de Janeiro, an expression of the Good Neighbor Policy promoted by the U.S. government throughout Latin America. To examine this phenomenon, it was necessary to analyze official documents from the governments of the United States and Brazil, as well as primary sources available at the Digital Hemeroteca of the Brazilian National Library, the HathiTrust Digital Library, and the Library of Congress of the United States. Through this historical framework, it was possible to identify various ways in which U.S. culture infiltrated Brazil, exported and profited from its goods, political-ideological propaganda, and created the context in which jazz was incorporated into samba, resulting in a new stage of commercialization and denationalization of this popular urban national genre.

**Keywords:** samba of 1946; good neighbor policy; U.S. culture; new stage of commercialization and denationalization.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Centros Culturais dos Estados Unidos nas outras Repúblicas Americanas	26
Figura 2 - Principais temáticas dos filmes produzidos através do Gabinete	32
Figura 3 - Cartaz de lançamento de “Alô Amigos”	35
Figura 4 - Walt Disney e Lourival Fontes no Gabinete do diretor geral do DIP	35
Figura 5 - Heitor dos Prazeres, Ismael Silva e Bide	41
Figura 6 - Dick Farney e o regente Ray Bloch nos Estados Unidos	46

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CIAA	Office of the Coordinator Inter-American Affairs
INEP	Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2 Histórico resumido das relações econômicas, políticas e militares entre Brasil e Estados Unidos</b>	<b>13</b>
<b>3 Feira Mundial de Nova York de 1939</b>	<b>21</b>
<b>4 A difusão da cultura norte-americana na América-Latina através do Comitê Interdepartamental de Cooperação Cultural e Científica</b>	<b>24</b>
<b>5 O Papel do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos na América Latina</b>	<b>28</b>
<b>5.1 O Cinema e a Música foram algumas das ferramentas do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos</b>	<b>30</b>
<b>6 A Expressão da Política da Boa Vizinhança no Samba de 1946</b>	<b>37</b>
<b>7 CONCLUSÃO</b>	<b>48</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>50</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A pesquisa deste Trabalho de Conclusão de Curso visa compreender como o samba de 1946 da Cidade do Rio de Janeiro foi impactado pela Política da Boa Vizinhança e como ele foi fruto de um projeto econômico e político do governo dos Estados Unidos. Para tanto, foram analisados documentos oficiais dos governos norte-americano e brasileiro, estabelecendo relações entre economia, política e cultura - questão central abordada neste trabalho.

A dominação imperialista sobre a economia e a política dos países dependentes da América Latina é o ponto norteador deste trabalho, que avaliará a imposição - através de pressões políticas - da cultura norte-americana - especificamente do jazz - no samba, culminando no samba de 1946. Diferentemente de uma análise puramente composicional ou estética, investigar-se-á e argumentar-se-á que esse fenômeno foi resultado de um projeto político e econômico encabeçado pelo governo norte-americano, que dominou o mercado e a propaganda cultural brasileira por meio da imposição de soluções que atendiam aos interesses dos Estados Unidos. Assim, a consequência foi uma “conquista dupla: econômica e ideológica” (Tinhorão, 2015, p. 58). Tal conquista impactou os artistas da pequena burguesia de gosto musical alienado (Tinhorão, 1997, p. 57), que consumiam a “moderna” cultura estadunidense e propagavam suas ideias, resultando no samba de 1946.

Para investigar essa hipótese, serão apresentados alguns fatos históricos, projetos políticos, econômicos, militares e culturais que fizeram parte da realidade que o samba de 1946 foi produzido. Isso implica averiguar o cenário histórico vivido pela sociedade brasileira do início do século XX até 1946, sobretudo as relações diplomáticas, econômicas, políticas e militares entre o Brasil e os Estados Unidos; o papel da Feira Mundial de York de 1939, que abriu um período de oportunidades para artistas das Américas iniciarem carreira internacional nos Estados Unidos, consumirem sua cultura e atuarem como intermediários na atração das populações latino-americanas ao consumo das produções artísticas do país do Norte; o projeto político, econômico e cultural empreendido pelo Escritório do Coordenador de Interesses Interamericanos, que, por meio de sua Divisão Cinematográfica e da música, uniu a indústria estatal e a privada com o objetivo de monopolizar a cultura dos países da América Latina; e, por fim, o resultado de todo esse projeto imperialista na música popular brasileira: o samba de 1946.

A compreensão e a análise política desse episódio da música popular brasileira constituem uma tentativa de revisitar um tema já tratado por renomados estudiosos, como José Ramos Tinhorão. Estudar os elementos que impactaram o samba de 1946 é uma proposta de desmistificar análises que tratam a música como um fenômeno unilateral, puramente artístico e acima da sociedade de classes. Muito pelo contrário, a música (e, neste caso, o samba) é a obra final de um artista que pertence a uma determinada classe social e que, de acordo com a sociedade e a época em que vive, expressa as ideias de seu tempo histórico. Assim, será demonstrado que a “arte pela arte” é uma farsa em uma sociedade organizada em um Estado nacional e dividida em diferentes classes sociais e econômicas, pois “o artista e, em particular, o romancista nunca deixaram de servir a uma classe”, já que “fora da humanidade, fora dos anseios, dos desejos, das lutas dos homens não pode existir, porque a literatura existe em função da humanidade” (Amado, 1935). É possível acrescentar que também o artista da música - popular ou música de concerto tradicional europeia<sup>1</sup>- serve a uma classe e não existe fora dela.

---

<sup>1</sup> Este trabalho compreenderá a música popular e de concerto tradicional europeia pelo seu sentido sociológico, considerando a posição social das classes às quais pertenciam seus produtores, bem como as classes que essas manifestações musicais buscavam beneficiar e representar.

## **2 Histórico resumido das relações econômicas, políticas e militares entre Brasil e Estados Unidos**

Para compreender as relações econômicas e políticas entre o Brasil e os Estados Unidos, é necessário investigar o modelo econômico e político mundial em que esses países estavam inseridos e de que forma tal contexto os afetava.

No cenário internacional, com o fim da Primeira Guerra Mundial, consolidaram-se as estruturas que inauguraram uma nova etapa no regime político e econômico global. Essa etapa corresponde à continuidade do capitalismo, mas com novos aspectos: o Imperialismo, sucessor da fase de livre concorrência.

O Imperialismo surgiu no final do século XIX, resultante da fusão do capital industrial com o capital bancário, o que deu origem ao capital financeiro e, conseqüentemente, à oligarquia financeira. Entre suas principais características destacam-se: o elevado nível de acumulação de capital alcançado pelas potências mundiais; a concentração crescente da produção; o predomínio da grande indústria em detrimento da pequena; a supremacia dos monopólios financeiros, expressos principalmente por meio dos cartéis e trustes; a necessidade das potências em conquistar novos mercados, já que os seus haviam sido dominados; e, por fim, a partilha do mundo entre países imperialistas e países dependentes.

Nelson Werneck Sodré caracteriza este fenômeno desta forma:

As características do imperialismo alteram em substância os termos do problema de capitais estrangeiros. Na referida etapa, realmente, surge a concentração da produção e do capital, levando à formação dos monopólios com papel decisivo na vida econômica; funde-se o capital bancário com o capital industrial, formando o capital financeiro e a oligarquia financeira; a exportação de capitais, diversa da exportação de mercadorias, assume significação destacada; aparecem as uniões monopolistas internacionais, repartindo o mundo; as nações imperialistas, finalmente, dividem o mundo entre si e, daí por diante, a expansão de uma se fará sempre em prejuízo de outra. Na essência, substitui-se a livre concorrência pela dominação dos monopólios e estes adquirem enorme poder na vida política e utilizam o Estado para atingir os seus fins. As contradições sociais se aprofundam e são acompanhadas pelas contradições entre as nações imperialistas e entre estas e os países coloniais ou dependentes. (Sodré, 1962, p. 345)

Sendo este fenômeno a base de toda a estrutura social, econômica, política e cultural da sociedade, foi por meio dele que o mundo se dividiu em um pequeno grupo de países detentores da maior parte da riqueza mundial e uma grande maioria explorada por esses

primeiros. Trata-se da continuidade da política colonial, porém em novas condições, condicionadas ao nível de desenvolvimento alcançado pela humanidade. Isso demonstra que, para dominar um território, já não era mais necessário invadi-lo diretamente, como ocorria nas colonizações do século XVI; bastava controlar indiretamente o poder político de um país dependente por meio da hegemonia exercida por uma potência, além de dominar sua economia pela conquista de mercados, sobretudo por meio de investimentos e empréstimos que beneficiavam apenas quem investia. Assim, a intervenção direta dos países imperialistas em nações de desenvolvimento econômico frágil ocorreria apenas quando não houvesse outra alternativa. Um exemplo dessa mudança na forma de atuação pode ser observado na política externa dos Estados Unidos em relação aos países do continente americano após a Primeira Guerra Mundial, período em que se consolidaram como a principal potência internacional. Leôncio Basbaum (Basbaum, 1968, p. 248 - 249) confirma a forma que o país norte-americano se diferenciou da Inglaterra e aplicou seu imperialismo:

A maior diferença entre o imperialismo inglês e o americano se encontra nos métodos de ação. Pela força das armas conquistaram os ingleses muitas de suas colônias, que vieram a perder sucessivamente.

Ao contrário, os Estados Unidos jamais pensaram em colônias. Aliás, isso seria mesmo muito difícil, pois quando o capitalismo norte-americano ingressou na competição imperialista, o mundo já se achava dividido entre meia dúzia de países europeus, particularmente a Inglaterra, França, Itália, Portugal, Holanda, Alemanha e Bélgica. (Basbaum, 1968, p. 248 - 249).

Neste contexto histórico, evidenciam-se os fatores que marcaram a sociedade das décadas de 1930 e 1940, que serviram de base para compreender como os Estados Unidos estabeleceram relações com o Brasil e de qual maneira elas se desenvolveram. Com a nova partilha de países em algumas partes do globo após a Primeira Guerra Mundial, a contradição entre o Brasil e os Estados Unidos também se revelou uma das consequências dessa divisão. O Brasil havia se tornado independente em 1822 - pouco mais de cem anos antes do período analisado -, mas permaneceu na condição de exportador de matérias-primas. Isso ocorreu devido aos resquícios coloniais, que deixaram profundas marcas no país, sobretudo pela ausência de um processo de industrialização, não ter eliminado a concentração de terras<sup>2</sup> e

---

<sup>2</sup> Sodré (Sodré, 1962, p. 354) aponta para “A tendência histórica, entretanto, fundamentada na demanda externa dos nossos produtos, levou à concentração da propriedade, característica marcante do quadro agrário brasileiro” (Sodré, 1962, p. 353) e demonstra o fato da expansão dessa concentração através do Censo Agrícola Brasileiro, de 1920, 1940 e 1950: “É fenômeno verificado a relação entre o fracionamento da propriedade e a expansão da área agrícola: o incremento nesta, entre 1920 e 1940, fase em que a área média baixou de 270 para 104 hectares, foi da ordem de 183,6%; o reagrupamento ocorrido entre 1940 e 1950 reduziu aquele incremento a 1,4%”.

relações de trabalho arcaicas que travavam o desenvolvimento capitalista da economia. Além disso, o Brasil permaneceu dependente dos empréstimos ingleses, principalmente após a independência. Ora, se o capitalismo era o regime social vigente, era de se esperar que os meios de produção, as relações de produção e a técnica acompanhassem o ritmo da história. No entanto, esse não foi o caso em diversos países dependentes, como o Brasil, foram desenvolvidas forças produtivas capitalistas em combinação com antigas estruturas que não haviam sido superadas. Esse processo, porém, ocorreu de forma distinta em países como os Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra, França e outras nações já industrializadas.

Deste modo, as vastas riquezas naturais que o Brasil possuía despertavam interesses das potências imperialistas. Em discurso oficial do governo norte-americano, o Conselheiro Político da Secretaria do Estado dos Estados Unidos da América, Laurence Duggan afirmou que "o solo, o clima e outros fatores físicos nas outras Repúblicas Americanas, prestam-se admiravelmente à produção de matérias primas" (Duggan, 1940. p. 7). Esse amplo mercado de commodities na América Latina coexistiu com o interesse estadunidense em importar matérias-primas para desenvolver sua indústria e competir com o mercado europeu. Duggan chegou a citar a disputa do país do norte com a Inglaterra pelo estanho da Bolívia e declarou:

Se bem que a Bolívia produza anualmente um terço do minério equivalente ao nosso consumo total de estanho beneficiado, esse minério boliviano era enviado à Inglaterra, para ser beneficiado e depois reexportado aos Estados Unidos. Assim, antes de chegar aos Estados Unidos, cruzava o Atlântico duas vezes esse estanho boliviano (Duggan, 1940. p. 10).

Estes fatores prejudicavam os negócios dos Estados Unidos, que buscava extinguir a dependência de importar a mercadoria manufaturada pela Inglaterra, produzindo-as em sua própria indústria e direcionando as importações da América Latina para as produções norte-americanas.

No caso do Brasil, país rico em produtos primários, o mesmo documento oficial do governo norte-americano apontava que experimentos com árvores em vastas áreas do país geraram três vezes mais produção do que no Extremo Oriente. Além disso, o solo brasileiro era favorável à borracha e, devido às pequenas flutuações dos cartéis, os custos das importações para os Estados Unidos poderiam ser baixos (Duggan, 1940. p. 7). A exploração da borracha extraída em solo brasileiro favorecia tanto o imperialismo estadunidense que o

presidente do Brasil na época sugeriu a realização de uma conferência com os países amazônicos para discutir a exploração desses insumos (Duggan, 1940, p. 8). Essas ações demonstram que os acordos econômicos bilaterais eram, na prática, unilaterais e beneficiavam apenas o imperialismo estadunidense, já que os preços baixos da borracha importada em seu estado bruto favoreciam exclusivamente o comprador. Além disso, havia risco de exploração abusiva dos trabalhadores brasileiros, mesmo que fosse afirmado que "a produção de borracha, neste Hemisfério, é mais dispendiosa que no Extremo Oriente, em razão da mão de obra barata nas possessões holandesas de lá", pois "o objetivo interamericano de levantar o padrão de vida não se poderia, por certo, conformar com os ordenados reduzidos do Extremo Oriente; antes acarretaria condições de vida ainda mais precárias em localidades onde já são de sobejo" (Duggan, 1940. p. 6, 7). Essas afirmações não alteram o fato de que a mão de obra barata poderia continuar sendo explorada no Brasil, seguindo o exemplo do Oriente. O documento não apresenta uma solução eficaz para evitar essa situação, prejudicando duplamente a nação brasileira: além de suas riquezas naturais serem vendidas a preços baixos para outro país, os trabalhadores também seriam afetados, recebendo salários reduzidos.

Nessa conjuntura, o governo norte-americano, na década de 1930, avançou com sua política externa para o continente americano, fundamentada nos princípios da Doutrina Monroe<sup>3</sup>. O Presidente Roosevelt deu continuidade a essa doutrina através da Política da Boa-Vizinhança, assentada nos princípios do "sentimento da boa vizinhança e fundamentada nos princípios da liberdade, igualdade, justiça, moralidade e direito" como "meio mais eficaz de promover e salvaguardar o bem-estar político, econômico, social e cultural da nossa nação, assim como o de todas as outras"<sup>4</sup>. Tal política, criada durante a ascensão do fascismo em escala mundial<sup>5</sup> e diante da percepção de que uma Segunda Guerra Mundial se aproximava, foi utilizada pelo governo norte-americano para ampliar sua prática imperialista no continente americano, expandindo sua tute sobre as economias, políticas e questões militares desses países. Moniz Bandeira aponta que os laços da Política da Boa Vizinhança, por meio da Conferência de Lima (1938), "aprofundaram ainda mais o comprometimento do Brasil com o imperialismo norte-americano" (Bandeira, 1978, p. 264), e Franklin Roosevelt também ressaltou a "amizade" com as Repúblicas Americanas, intensificada pela conferência

---

<sup>3</sup> Doutrina fundamentada em 1823, através de declaração do presidente dos Estados Unidos daquele período, James Monroe (Basbaum, 1968. p. 241).

<sup>4</sup> Excerto retirado de declaração de Cordell Hull, Secretário de Estado dos Estados Unidos, em 1944, de documento intitulado "Bases da Política Exterior dos Estados Unidos", na página 1 do documento.

<sup>5</sup> Este ponto é tratado em declaração de Franklin Roosevelt, em 1940, página 3.

(Roosevelt, 1940, p. 8). Esse movimento ocorreu principalmente pelo cenário de pugna e guerra comercial entre os Estados Unidos e as potências imperialistas do Eixo nazi-fascista, que passavam a exercer poder político e ideológico, e estabelecer acordos econômicos na América Latina. A influência nazi-fascista no Brasil se manifestava, em diversos casos, nas forças armadas: generais e coronéis frequentavam o Clube Germânia acompanhados de diplomatas nazistas; oficiais da Força Aérea Brasileira visitaram a indústria aeronáutica alemã; e o General Góis Monteiro aceitou convite de Hitler para conhecer a Alemanha e comandar manobras de uma divisão da Wehrmacht (Bandeira, 1978, p. 265). No plano comercial, o Brasil mantinha acordos econômicos com Alemanha e Japão. O país exportava algodão à Alemanha, enquanto as empresas norte-americanas Sanbra e Clayton & Cia tentavam monopolizar a comercialização para sufocar os investimentos alemães (Bandeira, 1978, p. 255). Em 1937, as colônias japonesas no Brasil possuíam um terço dos algodoeiros paulistas, e colônias japonesas, italianas e alemãs estavam estabelecidas em regiões do Rio Grande do Sul e de São Paulo, representando a presença do Eixo nazi-fascista (Bandeira, 1978, p. 255). Toda essa presença do Eixo na América Latina preocupava os Estados Unidos, que poderiam perder o controle de seu “quintal”. Nesse contexto, a Política da Boa Vizinhança tornou-se uma ferramenta eficaz para expandir os planos imperialistas norte-americanos: eliminar a presença nazi-fascista no continente, assegurar matérias-primas e consolidar os Estados Unidos como principal credor desses países.

Ainda sobre a situação do Brasil, “as atenções do governo de Washington concentravam-se nas questões nas questões de segurança, preocupado que estava com o desenvolvimento da propaganda nazista no Continente” e o “Subsecretário de Estado, Sumner Welles, propunha ao Embaixador Carlos Martins, a fim de salientar a necessidade de um intercâmbio direto entre as autoridades militares do Brasil e dos Estados Unidos” (Bandeira, 1978, p. 269). Nesta pressão norte-americana, que buscava gerar unidade com as Forças Armadas brasileiras, levar o governo local a assumir a defesa dos Estados Unidos diante da guerra e a romper as relações com o Eixo nazi-fascista, “Martins disse a Welles que o propósito do Brasil era o de colaborar na defesa do Continente, mas os Estados Unidos precisavam compreender as suas necessidades e seus anseios” (Bandeira, 1978, p. 269). Assim, o primeiro-ministro brasileiro expôs a necessidade de apoio financeiro para desenvolver uma indústria siderúrgica nacional, e o governo norte-americano tinha conhecimento de que a Krupp (empresa industrial alemã) também fora consultada para apoiar a construção da siderúrgica e:

Roosevelt estava consciente da situação. Se o Brasil aceitasse o oferecimento da Krupp para fornecimento da usina siderúrgica, observou Welles, a Alemanha predominaria, por muitos anos, sobre a sua vida econômica e militar. E não estaria bem que, dificilmente, poderia manter o Brasil neutro, muito menos favorável ao Eixo, caso os Estados Unidos participassem do conflito. Se o Brasil não entrasse na guerra, a guerra entraria no Brasil. (Bandeira, 1978, p. 270)

Contudo, Vargas achou que seria possível conciliar diplomaticamente com a Alemanha e os Estados Unidos, se colocando de forma neutra perante a Guerra - posição que, mais a frente, se mostraria insustentável, levando o governo brasileiro a ceder às pressões estadunidenses com o passar do tempo.

As relações econômicas entre Brasil e Estados Unidos também ocorreram em larga escala por meio de empréstimos, a partir de 1921, quando o governo brasileiro contraiu o primeiro empréstimo junto aos Estados Unidos, no valor de US\$50.000.000. A partir de então, a dívida externa brasileira passou para as mãos dos americanos e, como garantia, o Brasil ofereceu “em primeira hipoteca, as rendas dos impostos de consumo e do selo e, em segunda, as rendas aduaneiras” (Bandeira, 1978, p. 204). Em resumo, as finanças brasileiras passaram a depender dos novos credores mundiais, o governo norte-americano. Além dos empréstimos, os investimentos do país do norte também se expandiram na América do Sul, saltando de US\$ 173.000.000 em 1913 para US\$ 2.294.000.000 em 1929 - um aumento de 15 vezes em apenas 16 anos (Basbaum, 1968, p. 244). Assim, os investimentos estadunidenses no Brasil prejudicavam a economia nacional, pois, além de o próprio país arcar com suas finanças e com os investimentos estrangeiros, a maior parte do lucro era sugada pelo país investidor. Isso se reflete no período de 1939 a 1952, quando “entraram no Brasil capitais particulares, para fins de investimento, num total de 97 milhões de dólares; e saíram capitais, na forma de liquidação de investimentos estrangeiros, no valor de 83,8 milhões, deixando-nos um saldo de 13,3 milhões” (Sodré, 1962, p. 348). Nesse contexto de avanço do capital estadunidense no Brasil, instalaram-se no território companhias como a empresa de energia *Light and Power*, que controlava 90% do serviço de luz do país (Basbaum, 1968, p. 246). Mantendo a lógica de domínio quase total da economia e da política brasileira, esse processo só foi possível devido à amálgama de acontecimentos que mantiveram o Brasil na posição de exportador de commodities, dentro de uma política claramente colonial. Esse quadro pode ser observado no avanço da indústria brasileira, ocorrido entre 1930 e 1940, quando houve um aumento de 8% em comparação ao período de 1928 a 1930 (Sodré, 1962, p. 350). Porém, com o passar dos anos a indústria nacional incipiente enfrentou dificuldades: a dependência de bens de produção importados e seus altos preços debilitaram o desenvolvimento industrial

brasileiro (uma vez que o país não tinha domínio sobre seu controle cambial). Assim, o Brasil manteve uma indústria pouco desenvolvida, sem os altos lucros de exportação dos países imperialistas, e permaneceu obrigado a sustentar-se na exportação de produtos primários e gêneros alimentícios, vendidos principalmente aos Estados Unidos, para onde destinava 99% de suas exportações. No caso do café - principal commodity exportada pelo Brasil na época -, 47% de seu valor era absorvido por aquele país (Bandeira, 1978, p. 248-249).

Além do predomínio norte-americano sobre a economia brasileira, simultaneamente ocorriam pressões para que o Brasil cedesse parte de seu território à instalação de bases militares das Forças Armadas dos Estados Unidos. Todo esse cenário foi possível graças à conciliação e à aliança de determinados setores do governo brasileiro nas décadas de 1930 e 1940, bem como à conivência de Getúlio Vargas. Apesar de o presidente brasileiro ter mantido relações econômicas com a Alemanha nazista, a ponto de “o intercâmbio entre os dois países chegou a representar, entre 1934 e 1938, a quarta parte do comércio exterior brasileiro” e de manter “o mais cordial entendimento com Mussolini, através do Embaixador Luis Sparano, fascista declarado” (Bandeira, 1978, p. 283), a revista da Aeronáutica norte-americana declarou que Getúlio “conduziu seu país a uma aliança com os Estados Unidos” (Air & Space Power, 2003, p. 24). Esse conjunto de fatos delineava o esforço do presidente brasileiro em atender, ao mesmo tempo, aos interesses do imperialismo norte-americano e do alemão, numa tentativa de equilíbrio momentâneo. Tanto que “os diplomatas nazistas esperavam que o Brasil tomasse uma atitude semelhante à da Espanha, que solidarizara com o Eixo, mas não rompera as relações com Inglaterra e os Estados Unidos” (Bandeira, 1978, p. 283). Assim, “o Governo de Vargas ainda mantinha, publicamente, uma atitude de neutralidade e escondia do povo a cooperação com os Estados Unidos, nos preparativos para a guerra” (Bandeira, 1978, p. 281), até que chegou o momento em que Vargas rompeu com o discurso de neutralidade, revelando-se fiel aliado dos ianques e transformando o Brasil em uma “agência do imperialismo norte-americano, ao Sul do Continente” (Bandeira, 1978, p. 288). Nesse contexto, além de declarar guerra à Alemanha e à Itália em 1942, o governo brasileiro cedeu áreas do território nacional para a criação de bases militares dos Estados Unidos (Air & Space Power, 2003, p. 24) e “pretendia mandar tropas ao campo de batalha, para armar o Exército e fortalecer a posição do país nas conferências de paz” (Bandeira, 1978, p. 288). Fica nítido que Getúlio aceitou a aliança com o governo norte-americano, extinguindo o Banco Germânico da América do Sul, o Banco Francês e Italiano e o Banco Transatlântico. Nesse mesmo período, estudantes da UNE (União Nacional

dos Estudantes) ocuparam o Clube Germânia e instalaram sua sede no local, de modo que “a popularidade dos Estados Unidos cresceu com o sentimento antifascista e facilitou sua penetração econômica e militar no Brasil” (Bandeira, 1978, p. 287).

Os Estados Unidos passaram a exercer grande controle militar e econômico no Brasil, e um breve histórico demonstrou que Getúlio Vargas teve papel ativo para que esse contexto se consolidasse. Ele apoiou o Acordo de Reciprocidade entre Brasil e Estados Unidos, aprovado na Câmara dos Deputados em 1935, o qual reduzia as tarifas para produtos americanos e retardava o desenvolvimento da indústria brasileira (Bandeira, 1978, p. 241); também autorizou o uso de bases militares estadunidenses no Nordeste brasileiro em 1943, em claro apoio ao imperialismo norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial (Bandeira, 1978, p. 287); e, por fim, promoveu a criação de empresas como a Companhia Vale do Rio Doce e a Companhia Siderúrgica Nacional, controladas por acionistas brasileiros em “cooperação” com acionistas estadunidenses (Faoro, 2001, p. 859).

Este cenário representa o conjunto de ações que tornou o Brasil um país completamente dominado pela oligarquia financeira, sobretudo a estadunidense; caracterizado pela manutenção de um desenvolvimento econômico débil; pelo saqueio das riquezas nacionais pelas potências mundiais; e por uma política colonial que o mantém na condição de exportador de produtos primários, demonstrando que o controle estadunidense sobre os campos econômico, político e militar do Brasil é um fato, e não um fenômeno isolado. Como consequência desses fatores, essa realidade também se refletiu na cultura brasileira, estendendo os laços da política da Boa-Vizinhança a essa esfera. Para consolidar o saqueio das riquezas do Brasil, os Estados Unidos precisaram controlar todos os setores da sociedade brasileira e implantaram as premissas do “american way of life”, sobretudo nas camadas sociais altas e médias urbanas. Com base nisso, intensificou-se a propaganda das idéias norte-americanas no Brasil, difundindo mercadorias e a cultura dos Estados Unidos.

### 3 Feira Mundial de Nova York de 1939

A Feira Mundial de Nova York de 1939 foi um grande evento promovido pelo governo estadunidense para “apresentar os pilares da democracia”<sup>6</sup> (tradução nossa) a alguns países da América Latina, que formaram pavilhões para exibir a cultura de seus países, através da arquitetura, tecnologia, música e outros temas diversos. Com o fator da Segunda Guerra Mundial e a necessidade dos Estados Unidos de fortalecer suas relações imperialistas na América Latina, visando minar mercados e ideologias em ascensão na Europa — como o fascismo e o nazismo —, a Feira Mundial de Nova York serviu como um instrumento de expansão da política da Boa Vizinhança. Essa doutrina foi desenvolvida para as “repúblicas Americanas que estavam ‘contra a guerra’” (tradução nossa), como afirmou Roosevelt, segundo o jornal *The Waterbury Democrat* (*The Waterbury Democrat*, 1938, p. 11).

O Comissário-Geral do Brasil relatou, em documento oficial do governo brasileiro, que “a Feira de Nova York constituiu para o Brasil, uma oportunidade excepcional de propaganda” (Vidal, 1942, p. 455). Nesse sentido, a música popular foi uma das áreas utilizadas pela administração do Estado Brasileiro, e a figura da cantora Carmen Miranda desempenhou papel crucial, fazendo com que o efeito da propaganda fosse diferente do planejado, como será abordado mais adiante. A música popular na Feira contou com diversos artistas; além de Carmen Miranda, participaram o Bando da Lua - que acompanhou a artista durante seu período nos Estados Unidos - a orquestra de Romeu Silva e os cantores Elsie Houston, Candido Botelho e Fernando Alvares (Vidal, 1942, p. 463-464). A participação desses profissionais brasileiros na Feira de Nova York foi uma das ocasiões em que os Estados Unidos permitiram a entrada de artistas das demais nações americanas em seu território, possibilitando a ampliação de suas carreiras e a projeção internacional. Uma das oportunidades de abertura do mercado cultural norte-americano para o Brasil ocorreu com a realização de seis concertos de música de concerto brasileira, apresentando obras de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Mignone, Guarnieri, Frutuoso Viana, Ernesto Nazareth e outros, no Auditório do Museu de Arte Moderna de Nova York. Longe de ser uma coincidência, os concertos foram planejados pelo diretor do Museu na época, Nelson Rockefeller — o Coordenador do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos — em acordo com o Comissariado do Brasil (Vidal, 1942, p. 464-467). Esses concertos realizados por compositores e regentes da música de concerto brasileira na Feira Mundial “fez

---

<sup>6</sup> The Sunday Star. 26 de março de 1939.

com que Burle Marx aparecesse dirigindo a Philharmonica de Nova York em dois concertos” (Carvalho, 1939), exemplo claro da abertura do mercado cultural norte-americano para artistas latino-americanos.

Deste modo, o rádio foi um dos veículos de informação que ampliaram a promoção da Feira como uma porta para a carreira internacional (Tinhorão, 2015, p. 57-58). No caso da música popular brasileira, Carmen Miranda foi utilizada “como fator de propaganda” (Carvalho, 1939), fato que, em maio de 1939, levou o *Diário Carioca* a comunicar que a viagem da cantora, acompanhada pelo conjunto Bando da Lua, ocorreu a convite do Departamento Nacional de Propaganda, em parceria com o comissariado da Feira de Nova York, para divulgar a música popular brasileira (*Diário Carioca*, 1939, p. 4). Carmen anunciou que pretendia “dar lições de samba aos ‘yankees’” (*A Tribuna*, 1939, p. 4) e partiu em direção aos Estados Unidos, pois poderia ser “essa viagem o ponto culminante de sua carreira” (Tinhorão, 2015, p. 59). No entanto, toda a propaganda organizada pelo governo de Getúlio Vargas mostrou-se ineficaz. Apesar da expectativa de conquistar espaço no mercado norte-americano, o país continuou como mero exportador de matéria-prima, desenvolveu pouco sua indústria e não obteve lucros significativos por meio das relações comerciais com os Estados Unidos. Na cultura, o incentivo aos artistas latino-americanos nos Estados Unidos e a possibilidade de divulgar o patrimônio cultural do Brasil tiveram impacto limitado, ocorrendo devido

A necessidade política, para os Estados Unidos, de um intercâmbio cultural e artístico com os países das Américas acentuava-se naquela época como uma condição para a remoção das dificuldades de relações que resultavam de “some of the mutual suspicions and especially the Latin-American suspicion of yankee imperialism” (“algumas suspeitas mútuas e especialmente a suspeita latino-americana do imperialismo yanque”), como escrevia o jornal *Gazette*, de Schenectady, estado de Nova York, de 14 de novembro de 1940 (Tinhorão, 2015, p. 62).

A tentativa de propaganda da música popular no país do norte, por meio da Feira Mundial, e a utilização de Carmen Miranda favoreceram principalmente os interesses dos mercados norte-americanos, que pouco proporcionaram à cantora a chance de interpretar seu repertório. Ela percebeu que seu empresário, Lee Shubert - empresário e produtor teatral da Broadway - “achou interessante a minha maneira, e julga que eu resultarei interessante cantando foxes como lhe pareci cantando sambas”, mas Carmen disse que gostaria de “tirar partido disso, lançando de verdade a música popular brasileira nos Estados Unidos, como já fiz nas repúblicas platinas” (Tinhorão, 2015, p. 64). Apesar da boa intenção, Carmen iniciou

seus trabalhos nos Estados Unidos consagrando a rumba “South American Way”, cantada em inglês (Tinhorão, 2015, p. 64-66). Em poucos meses, passou a “cantar em inglês a composição para seu número na revista *Streets of Paris* pelo compositor americano Jimmy McHugh”, em transmissão para o Brasil através da Rádio Mayrink Veiga, que retransmitia via NBC (Tinhorão, 2015, p. 70). No Pavilhão brasileiro da Feira de Nova York, Carmen e o Bando da Lua apresentavam músicas que faziam sucesso entre o público norte-americano, como “South American Way”, enquanto o ritmo popular nacional era alterado, como no samba “O que é que a baiana tem?”, que o colunista Caribé Rocha denunciou: “o ritmo do primeiro [samba ‘O que é que a baiana tem?'] é completamente diferente daquilo que nós chamamos de samba” (Tinhorão, 2015, p. 70). Aqui já surgiam as primeiras barreiras para propagandear a autêntica música popular brasileira, que, longe de vencer nos Estados Unidos, passou a ser desnacionalizada. O sucesso e a popularidade, porém, eram vividos pessoalmente por Carmen Miranda, que em 1940 já ocupava o 6º lugar na lista das sete mulheres mais famosas dos Estados Unidos, segundo o *New York Journal* (Tinhorão, 2015, p. 75).

Dessa forma, “a máquina de propaganda oficial do governo norte-americano funcionava eficientemente, em estreita colaboração com os interesses comerciais do cinema, do disco e do teatro” (Tinhorão, 2015, p. 75), e Carmen não ficaria distante dos planos econômicos do governo norte-americano para o cinema. Ela foi negociada por seu empresário para aparecer em filmes inspirados pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos, tornando-se uma ponte para a maior propaganda da Política da Boa Vizinhança na indústria cinematográfica estadunidense no Brasil, por um lado, e para os interesses comerciais de Hollywood, por outro (Tinhorão, 2015, p. 71-72). Esse último ponto é provado pela fala do representante da RKO Pictures no Brasil, Bruno Cheli, que, durante a euforia das encenações de Carmen em filmes de Hollywood, afirmou: “o nosso país é o maior mercado importador sul-americano dos produtos de Hollywood [...] pelo menos por parte da minha companhia, pelo Brasil” (Tinhorão, 2015, p. 72). Por fim, pode-se concluir que a Feira Mundial de Nova York de 1939 demonstrou que a abertura do mercado cultural norte-americano para artistas brasileiros não ocorreu por pura cooperação ou laços de amizade entre os dois países.

#### **4 A difusão da cultura norte-americana na América-Latina através do Comitê Interdepartamental de Cooperação Cultural e Científica**

A finalidade deste programa tem sido, e continuará a ser... o desenvolvimento de meios para a utilização do povo deste país e dos povos das outras 20 Repúblicas americanas na realização de uma mais íntima e completa compreensão da vida, da língua e da cultura de uns e de outros. A despeito deste programa, diferente do programa do Coordenador de Assuntos Interamericanos naqueles países, requerer um longo prazo para a sua execução, muitas das operações que se estão realizando dentro dos objetivos desta verba estão diretamente ligados com o esforço de guerra, e os resultados conseguidos não só têm contribuído consideravelmente para um melhor entendimento social e político, tão importante neste momento, mas também ajudado diretamente na prossecução da guerra. (Rabaut, 1944).

---

A difusão da cultura norte-americana na América Latina, nas décadas de 1930 e 1940, longe de ser uma atitude isolada, desprovida de fins políticos e econômicos ou praticada apenas por indivíduos ou empresas isoladas, representava, na realidade, a aplicação do imperialismo estadunidense, dirigido pelo governo dos Estados Unidos. Esse processo estava enraizado na ideologia da Política da Boa Vizinhança e na criação de órgãos institucionais oficiais destinados a aplicar essa doutrina no restante das Américas, motivado pelo risco de expansão do imperialismo europeu sobre seu “quintal”, em função dos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial.

Diversos documentos oficiais corroboram essa tese, e o Comitê Interdepartamental de Cooperação Cultural e Científica a colocou em prática nos países latino-americanos. Esse tipo de atividade impactou diretamente a população das nações receptoras, de modo que os aprendizados sobre cultura e política dos Estados Unidos passaram a ser reproduzidos localmente. Tal situação mantinha esses países alinhados às imposições estrangeiras, tornando-os incapazes de seguir seus próprios caminhos e subordinados à tutela externa.

O Comitê Interdepartamental de Cooperação Cultural e Científica dos Estados Unidos foi criado com base na lei de 9 de agosto de 1939, alinhando-se às Políticas da Boa Vizinhança, sobretudo pelo estreitamento dos laços com as 21 Repúblicas das Américas que assinaram tratados referentes à Conferência Interamericana para a Manutenção da Paz, realizada na Argentina em 1936, e à Oitava Conferência Internacional dos Estados

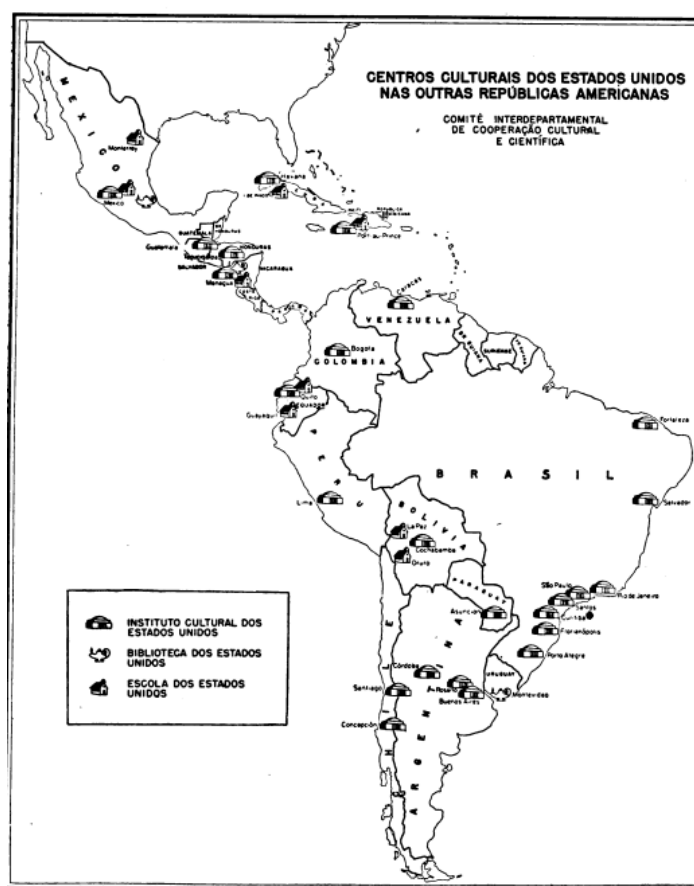
Americanos, ocorrida no Peru em 1938. O Comitê contava com 30 membros, representando 22 agências do governo norte-americano, que, por meio dos recursos de Washington, mantinham esse programa (Washington, 1945, p. 1-3).

A atuação desse órgão ocorria em diversas frentes. Entre elas destacam-se os Programas de Cooperação Técnica e Científica, que incluíam o Desenvolvimento de Produtos Agrícolas Complementares e o Desenvolvimento da Produção de Borracha no Hemisfério, entre outros. Dentre esses programas, o que se mostra transversal ao objeto de estudo refere-se aos Projetos Correntes para o Intercâmbio de Informações, que contavam com a Repartição de Cooperação Cultural, especialmente nos trechos sobre Auxílio a Institutos de Cooperação Cultural e Intercâmbio Artístico e Cultural (Washington, 1945, p. 1-3).

A demonstração inicial da aplicação do projeto de difusão cultural norte-americana nos países da América Central e do Sul se deu por meio da criação de diversos Institutos Culturais nesses países, que visavam a “ajuda a de Institutos Culturais das outras Repúblicas, prestada por nacionais e por cidadãos americanos ali residentes”. Nesses institutos, era ministrado o ensino da língua inglesa e mantidas bibliotecas que circulavam livros e revistas produzidos nos Estados Unidos. No Brasil, havia oito Institutos distribuídos por diferentes estados (Washington, 1945, p. 7-12). Com a circulação de material norte-americano no país, o ensino de língua estrangeira e a ampla distribuição de livros produzidos nos Estados Unidos, estava claro que a cultura estadunidense se instalaria no Brasil - assim como em outras nações americanas - impactando diretamente aqueles que tivessem contato com os Institutos. Esses indivíduos, por sua vez, repassariam os conhecimentos adquiridos em seu ambiente social, contribuindo para a difusão da cultura norte-americana no país. Além do aspecto cultural como ferramenta de imposição política, o Comitê Interdepartamental também promoveu intercâmbios para estudantes e profissionais liberais, visando uma melhor compreensão dos problemas norte-americanos. Essas pessoas retornariam aos seus países de origem e assumiriam “posições de responsabilidade” no governo ou em instituições públicas, disseminando os métodos e técnicas aprendidas nos Estados Unidos, prestando um “serviço útil aos governos que os recebem” e contribuindo para “a continuação do esforço comum em vencer a guerra” (Washington, 1945, p. 5-6). Aqui está um dos meios do tamanho esforço que o governo estadunidense fez para difundir a cultura deles nos países da América Latina, com claras intenções políticas e de tutela, pois como foi exposto, latinos americanos eram selecionados para aplicarem em seus países de origem o que foi estudado nos Estados Unidos.

Especificamente no caso das artes, o Comitê, por meio da Galeria Nacional de Arte, em Washington, também realizou “empréstimos de materiais a bibliotecas de arte, de música e organizações particulares no estrangeiro; intercâmbio de métodos e de materiais de instrução musical” (Washington, 1945, p. 12). Além disso, eram promovidos concertos nos centros culturais; cada centro possuía mais de 100 álbuns de música clássica e moderna, com

Figura 1 - Centros Culturais dos Estados Unidos nas outras Repúblicas Americanas.



Fonte: Comitê Interdepartamental De Cooperação Cultural E Científica (1945. p. 3).

obras de diversos compositores norte-americanos, e os estudantes podiam consultar e fazer empréstimos de partituras, discos e obras sobre gêneros musicais e músicos dos Estados Unidos. A difusão da música estadunidense seguiu a mesma lógica de disseminação daquela cultura nos países latino-americanos, e os Centros Culturais ampliaram significativamente seu número de alunos, que passou de 7.000 em 1943 para 60.000 em 1946, além de triplicar o público presente nos concertos e exposições de artes (Washington. Imprensa do Governo dos Estados Unidos, 1946, p. 88-86). Dessa forma, o Centro Interdepartamental constituiu uma

das frentes encarregadas de promover a cultura estadunidense no Brasil, assim como o Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos, além de outros setores financeiros e de imprensa que também favoreciam esse cenário. Esse processo foi bem aceito pela pequena burguesia<sup>7</sup> brasileira, que passou a admirar os costumes e o estilo de vida de sua classe social equivalente nos Estados Unidos, um espelhamento incentivado pela ampla disponibilidade de recursos culturais e educativos norte-americanos, assim como Tinhorão abordou:

amplo material através da propaganda de guerra (revista *Em Guarda*), cultural (tabloide *Pensamento da América* encartado pelo jornal *A Manhã* e cursos de língua inglesa), de diversão (filmes de Hollywood e histórias em quadrinhos) e musical, aqui através do duplo bombardeamento do cinema e dos discos, que então invadiram o mercado brasileiro impondo o estilo cool dos seus cantores sussurrantes. (Tinhorão, 1997. p. 57).

---

<sup>7</sup> A pequena burguesia diz respeito a uma “parcela complementar da sociedade burguesa, que paira entre o proletariado e a burguesia esse reconstitui sempre” (Marx; Engels, 2008. p. 48).

## **5 O Papel do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos na América Latina**

O Escritório do Coordenador dos Interesses Interamericanos foi criado em 1940 como resultado das condições concretas impostas pela guerra mundial, marcada pela ameaça do Eixo nazi-fascista, que obteve êxitos nas áreas econômicas e políticas no continente americano. Esse espaço tornou-se um campo de disputa, no qual o governo dos Estados Unidos empenhou-se em conquistar matérias-primas e sustentar o desenvolvimento e a produção de sua “máquina militar” e de sua indústria pesada, ao mesmo tempo em que buscava estreitar os laços de Boa Vizinhança com as nações americanas, dentro de sua lógica de guerra interimperialista (Washington, 1947, p. 3-4).

Compreendendo-se que o principal objetivo norte-americano em conquistar os países da América Central e do Sul estava relacionado a interesses econômicos e à preocupação de Roosevelt com suas “relações econômicas com a América Latina” (tradução nossa), o período de guerra abriu espaço para uma nova partilha dos territórios do globo, liderada pelos países desenvolvidos. Nesse contexto, em junho de 1940, o presidente norte-americano redigiu um documento intitulado “Política Econômica do Hemisfério” (tradução nossa), no qual ressaltava a importância de conservar o posicionamento internacional dos Estados Unidos enquanto potência financeira e destacava que seriam aplicadas medidas econômicas “competitivamente eficazes contra as técnicas totalitárias” (tradução nossa), conforme exposto em documento oficial do governo norte-americano (Washington, 1947, p. 4-5).

O documento referido acima, embora tivesse a economia e a política como objetivos principais, também incluía um parágrafo que indicava a necessidade de se desenvolver um programa cultural e educacional, simultaneamente ao programa econômico. Assim, nascia o Escritório do Coordenador de Interesses Interamericanos (Washington, 1947, p. 5). Nelson Aldrich Rockefeller foi designado como “Coordenador” do Escritório. Filho de John Rockefeller, grande monopolista do petróleo, que entre 1879 e 1911 manteve um acordo secreto com as estradas de ferro, pagando tarifas menores pelo transporte do petróleo para suas refinarias, o que levou muitos concorrentes à falência, possibilitando-lhe a compra dessas empresas e a formação de um dos maiores monopólios de petróleo do planeta (Kucinski, 1981, p. 28). Ou seja, o Coordenador do Escritório pertencia a uma família da grande burguesia norte-americana, o que fazia com que seus interesses econômicos particulares

também se refletissem no programa. Vale lembrar que a Standard Oil controlava 90% das refinarias nos Estados Unidos desde 1880 (Burclaff, 2020) e já obtinha lucros em países da América Latina - como o Brasil - desde 1912 (EXXONMOBIL).

O interesse de Nelson Rockefeller pela América Latina aumentou em 1935, quando viajou à Venezuela para examinar o Museu de Arte Moderna. Em sua segunda visita, agora vinculada aos interesses particulares da Standard Oil, percorreu dez países do continente e ficou impressionado com os problemas sociais e econômicos daquelas nações, o que resultaria, em 1937, na fixação da Standard Oil na Venezuela. Após retornar da viagem, o diretor do Federal Reserve Bank de Nova York aconselhou Nelson a procurar os assessores de Roosevelt para a criação de um programa interamericano em aliança com o governo e com os negócios privados. Assim, em agosto de 1940, Rockefeller foi empossado no cargo de Coordenador do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos, dando continuidade à política da Boa Vizinhaça com a América Latina (Washington, 1947, p. 6-8).

O Escritório foi um dos programas do governo norte-americano, articulado também com interesses de empresas privadas, que utilizaram as artes, as ciências, a educação, o rádio, a imprensa e o cinema como instrumentos de defesa dos interesses econômicos dos Estados Unidos e de intensificação dos laços com o hemisfério ocidental. Além disso, desempenhou um papel central na disseminação da propaganda das idéias norte-americanas contra o Eixo nazi-fascista (Washington, 1947, p. 8-9). Esta é apenas uma breve explanação dos interesses que sustentaram as ações de um dos programas implementados pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, cujo objetivo era controlar a economia latino-americana. Paralelamente, também foi estabelecido um amplo programa cultural que impactou diretamente o continente. O cinema e a música popular constituíram-se em meios privilegiados para a conclusão dos interesses econômicos e da propaganda cultural norte-americana na América Latina, e no caso deste estudo, avaliaremos o caso do Brasil.

### **5.1 O Cinema e a Música foram algumas das ferramentas do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos**

No que se refere ao cinema e à música, ambos desempenharam papel essencial na guerra comercial entre os Estados Unidos e as forças do Eixo nazi-fascista — sobretudo a Alemanha — no continente americano. Essa disputa pelo mercado cultural nas Américas, no caso do cinema, tinha como objetivo a propaganda político-ideológica de ambos os governos e, no caso dos Estados Unidos, a promoção da Política de Boa Vizinhança por meio de filmes que correspondessem aos interesses das nações latino-americanas, da divulgação do *american way of life*, e em defesa da guerra. O cinema configurou-se como um dos três principais programas de informação do governo norte-americano, pois, ao abordar diretamente esses temas, conseguia atingir uma ampla audiência, especialmente devido ao elevado índice de analfabetismo presente nas Américas naquele período (Washington 1947, p. 67-68).

As duas principais Divisões Cinematográficas deste programa estavam em Washington e em Nova York. Em Washington, eram definidos o conteúdo político do programa, a coordenação com outras agências governamentais, a obtenção de autorizações do Departamento de Estado e a organização de arquivos informativos para a execução das operações. Já a divisão de Nova York era responsável pela Produção e Adaptação, encarregando-se da seleção de filmes adequados produzidos por agências governamentais, bem como da participação da indústria cinematográfica e do setor privado na adaptação de trilhas sonoras em português e espanhol, além da distribuição dessas produções em todo o continente americano (Washington, 1947, p. 67-68).

Essas informações já permitem compreender que a invasão da cultura norte-americana no Brasil e no restante das Américas — por meio do cinema — ocorreu, sobretudo, por interesses imperialistas dos Estados Unidos. O objetivo principal era o domínio econômico dos países latino-americanos e, no caso específico do cinema, isso se deu pela derrubada da exportação de produções com propaganda nazista, substituídas pelos filmes norte-americanos. Assim, os Estados Unidos passaram a controlar o mercado cinematográfico do Hemisfério em uma aliança entre o governo e a indústria privada de cinema, que incorporavam as idéias e a propaganda da Política de Boa Vizinhança em suas produções, seguindo a orientação do Escritório, órgão governamental a serviço direto de Washington. Desse modo, entende-se que não foi mera coincidência a intensa produção e exportação de filmes norte-americanos para as

Américas na década de 1940, mas sim parte de um plano político e econômico que utilizava a cultura como ferramenta de dominação do continente.

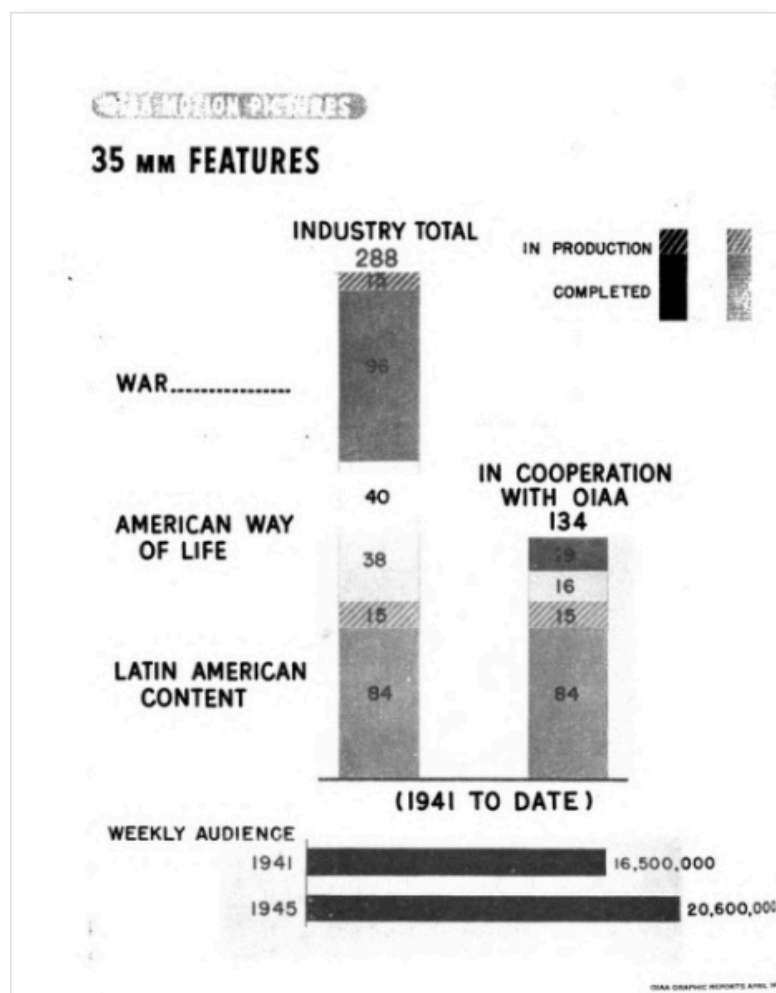
Compreendendo os planos norte-americanos através das Divisões Cinematográficas, os principais objetivos deles eram:

1. Aumentar a produção nos Estados Unidos de longas-metragens, curtas-metragens e cinejornais sobre os Estados Unidos e as outras Américas para distribuição em todo o hemisfério;
2. Produzir e estimular a produção de filmes nas outras Américas, particularmente curtas-metragens e cinejornais, que possam ser exibidos com eficácia nos Estados Unidos;
3. Eliminar filmes patrocinados e produzidos pelo Eixo da exibição em todo o hemisfério;
4. Induzir a indústria cinematográfica a se abster voluntariamente de produzir e/ou distribuir nas outras Américas filmes que sejam questionáveis no todo ou em parte; e
5. Persuadir os produtores de que não é sensato distribuir nas outras Américas filmes que criem uma má impressão dos Estados Unidos e do nosso modo de vida (Washington, 1947. p. 71. tradução nossa).

No 4º objetivo, observa-se a preocupação da Divisão em evitar a produção de filmes que pudessem “ser questionáveis”, já que casos de obras ofensivas às populações das Américas haviam ocorrido anteriormente. Um exemplo foi em 1939, com o filme “Rio”, exibido no Brasil sob o título “Torturas de uma alma”. A obra, que fazia referência ao Rio de Janeiro, foi duramente criticada e considerada “na verdade uma tortura para muitas almas, que não compreenderam como pudéssemos ser tratados de forma tão injusta”, conforme repudiou Celestino Silveira (Tinhorão, 2015, p. 71-72). Para evitar a circulação de produções que soassem ofensivas, o CIAA adaptava determinados filmes e, a fim de prevenir erros políticos, as agências governamentais sempre deveriam ser consultadas, sobretudo o Departamento de Estado (Washington, 1947, p. 71)

Tomando os devidos cuidados e buscando administrar o mercado cultural do continente americano, o Gabinete financiou viagens de grandes empresas privadas da indústria cinematográfica que já faziam sucesso na América Latina, como foi o caso de Walt Disney. Em 1941, a CIAA patrocinou a viagem de Disney a diversos países do continente, com o objetivo de coletar informações sobre aquelas nações e, futuramente, transformá-las em produções cinematográficas. Nos anos seguintes, foram firmados contratos adicionais com a Walt Disney Inc. para a realização de pesquisas, produções educacionais e filmes de

Figura 2 - Principais temáticas dos filmes produzidos através do Gabinete.



Fonte: United States (1947. p. 68).

propaganda, destinados à ampla distribuição no hemisfério. Essa estratégia de atração do público latino-americano para a indústria de filmes norte-americana mostrou-se vitoriosa, como exemplifica a criação do filme *Alô, amigos*, que deu origem a diversos personagens

estereotipados de países da América Latina, entre eles o Zé Carioca. A produção foi considerada uma das criações mais “bem-sucedidas” durante o contrato entre o Escritório e Disney (Washington, 1947, p. 79). A trilha sonora do filme contou, inclusive, com o samba *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso (Lua, 1942, p. 4). Pouco tempo depois, o compositor foi escolhido por Disney para compor músicas para o filme *Você já foi à Bahia?*, obra que lhe rendeu o prêmio da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas (Vasconcellos, 1964, p. 25). Esse processo demonstrava a proximidade entre o produtor norte-americano e artistas de outros países da América Latina, fator que favoreceu a penetração dessas obras culturais no continente.

Obviamente, Walt Disney não conseguiu introduzir suas animações e filmes de propaganda norte-americana no Brasil apenas por mérito pessoal. Os interesses econômicos e políticos do governo dos Estados Unidos encontraram aliados nos governos latino-americanos, o que possibilitou essa penetração cultural. Um exemplo foi o encontro do produtor cinematográfico com Lourival Fontes, então Ministro da Propaganda e Cultura Popular do Brasil, no gabinete do diretor-geral do Departamento de Inteligência e Propaganda (DIP). O jornal *Diário da Noite* relatou que a reunião tinha como objetivo discutir “problemas que se relacionam com a aproximação artístico-intelectual americana” (*Diário da Noite*, 1941, p. 1). Esse encontro ocorreu poucos meses antes de Lourival Fontes viajar aos Estados Unidos, em outubro de 1941, para apresentar a alguns responsáveis pela Divisão Cinematográfica da CIAA propostas relacionadas ao desenvolvimento de filmes norte-americanos coloridos no Brasil (Washington, 1947, p. 77-79).

Para complementar a atuação da indústria cinematográfica norte-americana sob a direção do Escritório Interamericano - que produziu ampla propaganda governamental e consolidou o predomínio econômico da indústria cultural dos Estados Unidos sobre as nações latino-americanas - o setor musical também desempenhou papel fundamental. A Victor Records, mais conhecida como RCA Victor, contribuiu para a criação de trilhas sonoras dos filmes produzidos pela CIAA, e a Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores cooperou ao ceder ao órgão governamental os direitos autorais de músicas de sua propriedade, permitindo que fossem utilizadas nas produções cinematográficas (Washington, 1947, p. 72). A disposição da RCA colaborar com o Gabinete, claramente eram por intuítos comerciais particulares, pois a gravadora passou a constituir um grande monopólio de produção de discos no Brasil desde 1929, disputando esse mercado com gravadoras ligadas ao Eixo nazi-fascista,

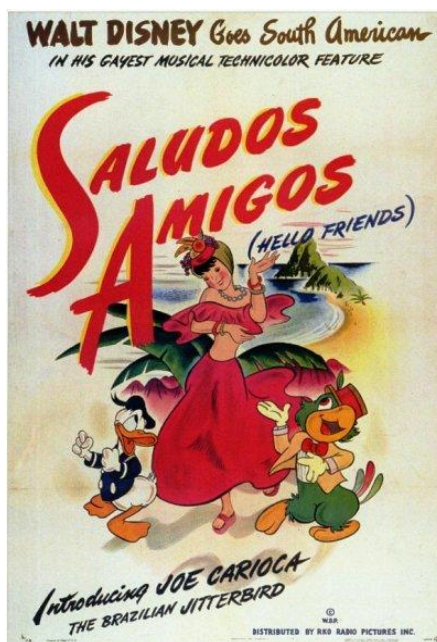
representadas pela alemã Odeon Records (Museu Principal de Caxias do Sul). O sucesso da música estadunidense no Brasil ocorreu principalmente por meio de filmes musicais e gravadoras de discos, sobretudo a RCA Victor, que inundava o mercado cultural brasileiro com produtos dos Estados Unidos (Tinhorão, 2015, p. 56). Correa da Silva alertou, em 1949, que a RCA Victor havia gravado 51 discos de músicas estrangeiras em seu suplemento, enquanto apenas 10 eram brasileiras, evidenciando a força alcançada pelo monopólio das empresas de produção musical norte-americanas no Brasil (Silva, 1949, p. 24).

O Escritório afirmou em seu documento que a música talvez tenha sido “o meio cultural mais espontâneo e universal” e que “contribuiu grandemente para as relações amigáveis entre os povos da América” (tradução nossa). Mais do que a música em geral, foi especificamente o jazz que se tornou amplamente comercializado nos países das Américas. Mesmo que o samba, o tango e a rumba tenham sido ouvidos nos Estados Unidos (Washington, p. 28-30), quem obteve extremo êxito financeiro foram as gravadoras norte-americanas, graças ao jazz e a outros ritmos populares de seu país, tocados e comercializados em todo o continente por meio de seus empreendimentos, gerando lucros exclusivamente para elas, e não para os países das Américas. A vantagem desses gêneros musicais foi comentada por Migueis, na *Revista da Semana*, que afirmou que “a música popular brasileira parece ter praga de mãe” e que “nos Estados Unidos, seu ritmo é modificado. No Brasil sua execução jamais gozou de privilégios. Compete com a música estrangeira em condições desfavoráveis”, acrescentando que “se não fosse o ardor patriótico de nosso povo, talvez já estivéssemos cantando em ritmo de ‘boogie-woogie’, ou de rumba, para fazer a política da boa vizinhança” (Migueis, 1948, p. 47). Assim, o jazz e outros ritmos dos Estados Unidos faziam parte de um plano político, arquitetado e incentivado pelo governo norte-americano e por empresas privadas. O documento da CIAA reforça essa estratégia, na qual a RCA Victor teve papel fundamental nos filmes produzidos para conquistar o mercado cinematográfico das Américas e, no caso do Brasil, tornou-se uma das três maiores gravadoras monopolistas do país entre 1932 e 1943, sufocando a concorrência brasileira e aplicou sua guerra comercial contra outra monopolista, a Odeon (Freire, 2021. p. 2).

Pela lógica, se os empreendimentos musicais que dominavam o mercado brasileiro na década de 1940 eram gravadoras norte-americanas, a produção e a venda de discos predominantes no país correspondiam, majoritariamente, às músicas mais consumidas nos Estados Unidos. Dessa forma, ritmos da música popular americana, como fox, blues e jazz,

passaram a dominar o mercado brasileiro de discos. A disseminação da cultura norte-americana e do *american way of life*, refletida nas músicas e nos filmes, tornou-se

Figura 3 - Cartaz de lançamento de “Alô Amigos”.



Fonte: Saludos, 1942.

Figura 4 - Walt Disney e Lourival Fontes no gabinete do diretor geral do DIP.



Fonte: WALT, 1941.

cativante para diversos instrumentistas, cantores, compositores, letristas e intérpretes da música popular brasileira - especialmente do samba - que, em muitos casos, passaram a admirar e até preferir a cultura estrangeira. Assim, elementos da pequena burguesia tornaram-se grandes consumidores da música norte-americana e precursores da desnacionalização do samba, que passou a ser considerado “moderno”, negando suas raízes populares e humildes. Todo esse fenômeno ocorreu devido à penetração da cultura norte-americana no Brasil e nas Américas, impulsionada pela política da Boa Vizinhaça do Escritório do Coordenador de Interesses Interamericanos, em conluio com o Departamento de Estado e diversos empreendimentos monopolistas da cultura - sobretudo da indústria cinematográfica e musical - que, assim como dominariam as matérias-primas do Brasil, também passaram a controlar a produção cultural do país.

## 6 A Expressão da Política da Boa Vizinhança no Samba de 1946

Compreendidos alguns projetos políticos e econômicos que afetaram a realidade da sociedade brasileira entre as décadas de 1930 e 1940, esclarece-se que a ação norte-americana no Brasil se instalou em todas as áreas da vida humana - desde questões comerciais até aspectos culturais, de hábitos, costumes e consumo - devido ao bombardeio ideológico e de mercadorias promovido pelos Estados Unidos no território brasileiro. Chegando ao tema principal deste trabalho, o samba de 1946, compreende-se que, em fins de 1945, delineavam-se os caminhos impostos pela Política da Boa Vizinhança aos trabalhadores da cultura, que passaram a se tornar subservientes à ideologia do “Tio Sam”. Formou-se, assim, um grande número de músicos, cantores e compositores persuadidos pela música estadunidense, sobretudo o jazz, amplamente difundido nas rádios, discos e filmes no Brasil. Dessa forma, no período próximo ao pós-guerra, a sociedade brasileira viu seus hábitos e costumes modificados de maneira abrupta, pois a publicidade dos produtos norte-americanos se fixou no território brasileiro com suas multinacionais - como a Coca-Cola -, o bombardeio dos filmes de Hollywood e dos heróis dos quadrinhos - sendo a criação do Super-Homem um exemplo -, além da difusão do jazz pelos rádios e discos (Bandeira, 1978, p. 309-310). O pós-Segunda Guerra Mundial foi o momento em que os Estados Unidos se consolidaram como a principal superpotência mundial e, nessa altura, já haviam conquistado a economia, a política e a cultura brasileira. Nesse contexto, as potências europeias entraram em declínio no país, e a Política da Boa Vizinhança cumpria sua tarefa ao enraizar mercadorias, investimentos e cultura norte-americana no Brasil, transformando os hábitos e até a psicologia da população - principalmente das classes médias e altas urbanas - por meio dos veículos de comunicação implantados no país (Tinhorão, 1997, p. 56-57). Apresenta-se, portanto, o panorama geral e a fusão de fatos históricos que servirão de base para a análise do papel do samba de 1946.

Mas, para compreender o que foi o samba de 1946, é necessário, primeiramente, entender quais são as origens do samba. O gênero tem suas raízes por volta de 1870, quando os ex-escravizados da região do Vale do Paraíba - liberados da escravidão em fins do século XIX - migraram para a região portuária do Rio de Janeiro em decorrência do declínio da exportação do café, passando a exercer trabalhos braçais na zona portuária da cidade. A partir dessa baixa camada social formaram-se os primeiros agrupamentos urbanos do Rio de Janeiro e, através deles, veio a contribuição para o nascimento do samba - um dos primeiros gêneros

musicais nacionais, autêntica criação das massas populares urbanas (Tinhorão, 1991, p. 120). Seu surgimento provém das mãos desses trabalhadores baianos que foram levados ao Rio de Janeiro para manter sua subsistência, trabalhando no carregamento de sacas de café. Esses proletários se fixaram na região da Saúde e ali favoreceram “uma síntese brasileira da cultura africana” (Tinhorão, 1997, p. 18-19), por meio da preservação e adaptação de práticas religiosas, musicais e culturais de matriz africana à realidade brasileira. Dessa forma, foi na Rua Visconde de Itaúna, nº 117, na casa de Tia Ciata - uma das baianas que formou os primeiros ranchos da região da Saúde - que um núcleo de compositores advindos das massas populares da Cidade do Rio de Janeiro elaborou um arranjo musical com temas urbanos e sertanejos. Quando essa composição foi executada no carnaval de 1917, representou uma imensa contribuição para a consolidação do samba carioca. Assim, o samba surgiu das mãos dos trabalhadores pobres e negros da zona portuária do Rio de Janeiro - antigos foliões baianos - em conjunto com a “moderna baixa classe média carioca”, representada principalmente por Donga e Sinhô (Tinhorão, 1991, p. 123).

Exposta a essência do samba, cabe ressaltar que todo gênero musical - assim como a cultura em geral - carrega um selo de classe. Esse selo é o que diferencia uma classe social da outra, pois cada grupo social impregna sua produção cultural com as particularidades de sua posição socioeconômica, fato comprovado pela divisão de classes inerente à formação do Estado nacional. Sendo assim, “toda produção artística, seja ela qual for, constitui uma projeção do nível cultural em que se situa o seu criador, chamado de artista”, pois “em uma sociedade de classes, esse nível de informação capaz de ser sintetizado numa obra artística depende da colocação pessoal do criador dentro da estrutura social” e, portanto, “toda obra de arte — e a música não foge à regra — exprime a cultura de uma classe, que é exatamente a do artista” (Tinhorão, 2001, p. 157). Dessa forma, cada gênero musical ocupa um lugar específico dentro da estratificação social e econômica. José Ramos Tinhorão classificou a síntese do tipo de cultura criada pelas classes sociais inerentes ao Estado brasileiro

1º) a cultura regional, quase sempre ligada à realidade do mundo rural, menos desenvolvido e, portanto, uma cultura não aprendida em livros, chamada de folclórica;

2º) a cultura popular dos pequenos centros urbanos ou das periferias das grandes cidades, a qual — pela origem rural recente da maior parte da população — se configura em subprodutos quer da cultura regional (música “sertaneja”, composta por profissionais do disco),

quer da cultura urbana de massa (pop rock, baladas românticas e pagodes comerciais);

3º) a cultura popular urbana não livresca, e eventualmente também impregnada de vestígios da cultura rural, particular dos grupos de trabalhadores não qualificados e da gente pobre da cidade em geral (a gente ligada às escolas de samba, por exemplo);

4º) a cultura popular urbana já impregnada, através da educação escolar, de informações escritas (revistas de artistas, fotonovelas, histórias em quadrinhos etc.) ou oral visual (rádio e televisão), mas ainda sem condições de entender a cultura superior;

5º) a cultura popular urbana da classe média emergente, com acesso à Universidade, e altamente influenciada pelos modelos estrangeiros, por sua ligação com a ideia de ascensão social (o que explica a obsessão pelo novo, o moderno, a onda, o quente etc.), e, finalmente,

6º) a cultura oficial, de elite, representada pelos padrões adotados institucionalmente nos salões, academias, cátedras universitárias, conselhos de cultura, tribunais, Congresso etc (Tinhorão, 2001. p. 157).

Entende-se que o samba do período analisado faz parte da “cultura popular urbana não livresca”, ou seja, fruto do povo pobre e preto da cidade do Rio de Janeiro, impregnado pelos resquícios da cultura do campo.

Além da parte principal - apontar que o samba é reflexo da posição de classe de seus criadores -, é relevante constatar que até o modo de compor samba refletia as condições sociais e econômicas de seus compositores. O ensaísta Prudente de Moraes Neto observou, em uma coluna do jornal *Tribuna Popular*, que na composição de um samba “o autor nunca sabe escrever música<sup>8</sup>. Para compô-lo tem como apoio único a parte de percussão: um pandeiro, uma cuíca, a mesa de café ou a caixa de fósforos... A linha melódica sai assim pura, independente de qualquer instrumental” (Cabral, 1945, p. 6). Essa observação evidencia que até a forma de produzir um samba se diferenciava da música de concerto - ou mesmo do jazz -, gêneros que apresentavam métodos formais de composição e pertenciam à cultura oficial (livros, materiais didáticos, instituições de ensino e outras diversas maneiras). Fica ainda mais claro que esse modo de criar era inerente às camadas populares da cidade. Quando os autores necessitavam publicar suas obras, “procura então um músico para escrevê-lo”; em seguida, era feita a orquestração, e “estes orquestradores é que vão arranjá-lo, dar-lhe uma afeição atraente com orquestração, efeitos de timbres a sua maneira” (Cabral, 1945, p. 6). Ou seja, para que suas composições pudessem gerar algum lucro, os sambistas precisavam contratar

---

<sup>8</sup> Aqui, compreende-se que essa afirmação refere-se a escrita da música formal, ou seja, criação de partituras e métodos eruditos de composição musical.

músicos e orquestradores profissionais - geralmente influenciados pelo jazz ou pela música de concerto - que imprimiam seu próprio estilo às obras. Esses fatos evidenciam tanto a autenticidade e a qualidade da forma popular de compor sambas - pois, mesmo os sambistas das camadas pobres e pretas, excluídos do processo de educação formal (inclusive do ensino formal de música), mantinham elevada criatividade e qualidade em suas obras, apesar das condições materiais e econômicas precárias - quanto a crescente imposição de elementos da música estrangeira no samba, promovida por diversos orquestradores daquele período. Com o aperfeiçoamento técnico dos discos e o avanço de sua comercialização, as gravadoras passaram a contratar músicos para dirigir seus setores artísticos - muitos deles formados pela Escola Nacional de Música -, que se tornaram orquestradores da indústria fonográfica. Esse processo possibilitou a fusão entre as orquestrações refinadas e as letras de temática sentimental do samba, originando uma de suas vertentes musicais: o samba-canção (Tinhorão, 2015, p. 52-53). A partir dela, a pequena burguesia começou a infiltrar-se no samba, inserindo nele o seu próprio selo de classe.

Antes de prosseguirmos com este fio histórico, cabe citar alguns exemplos de obras típicas das massas populares, como as dos sambistas do Estácio de Sá. Dentre eles, destacam-se: Ismael Silva, fundador da Escola de Samba do Estácio de Sá e compositor de diversos sambas, como “Me diga o teu nome” (1931) (Malta, s.d.); Marçal e Alcebiades Maia Barcelos - mais conhecido como Bide -, que compuseram “Barão das cabrochas” (1945). Bide trabalhou como sapateiro durante parte de sua vida e foi o criador do surdo de marcação e do tamborim (Malta, s.d.); e Heitor dos Prazeres, que, além de sambista, também foi pintor, tendo sido engraxate na infância e composto sambas como “Afine o cavaquinho” (1944) (Malta, s.d.). Esses sambistas pertenciam às massas populares urbanas cariocas e continuaram “sincopando ainda mais o samba da década de 30 nas caricaturas conhecidas por *samba de breque*, e alguns compositores isolados, como Néelson Cavaquinho, continuavam a cultivar o samba-canção, mais chegado às fontes populares” (Tinhorão, 1991, p. 131).

Retornando à influência da pequena burguesia no samba, um dos principais acontecimentos ocorreu com o nascimento do samba-canção, que foi uma criação de compositores “ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928”, justamente no período em que “na área dos compositores das camadas mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe” (Tinhorão, 1991, p. 151).

Em paralelo ao samba produzido pelos trabalhadores pobres e pretos, o samba-canção desenvolvido pelos orquestradores consumidores do jazz adaptaram o ritmo do samba, buscando uma “forma mais nobre de composição” para atender às necessidades de músicas destinadas ao divertimento da pequena burguesia, que frequentava os teatros São José, Cassino Beira-Mar e Recreio, locais onde se apresentavam cantores do agrado dessa classe, como Vicente Celestino, Araci Côrtes e Francisco

Figura 5 - Heitor dos Prazeres, Ismael Silva e Bide



Fonte: Não somos, 2016

Alves (Tinhorão, 1997, p. 53). Dessa maneira, essa ramificação do samba foi criado para atender aos gostos das camadas médias urbanas surgidas no Rio de Janeiro, e “reunia a música bonita e trabalhada”, letras sentimentais e rebuscadas, e a interpretação de cantores operísticos (Tinhorão, 1997, p. 54). Além das questões relacionadas ao gosto musical das camadas médias e às características estéticas dessa música, o samba-canção surgiu também para suprir as necessidades comerciais das vendas de discos no meio do ano, que ocorriam até setembro, momento em que os interesses voltavam para a música carnavalesca (Tinhorão, 1997, p. 54). Prosseguindo no desenvolvimento desse fenômeno musical, produzido por orquestradores profissionais das gravadoras - alguns formados pela Escola Nacional de

Música -, percebe-se a forte pressão política da propaganda norte-americana na década de 1940, que exportou suas músicas através da “interpretação política da polifonia do jazz” (Tinhorão, 1997, p. 60), amplamente comercializada pelas gravadoras estrangeiras no Brasil e propagandeada por rádios e cinemas. Após 1945, com a intensa difusão cultural estadunidense no Brasil — inclusive pelas jazz-bands —, os orquestradores desenvolveram o samba-canção “não mais assentada sobre a variedade e a malícia de ritmo dos instrumentos de percussão, e sim sobre o virtuosismo dos instrumentos de sopro, que passariam a comandar as ações, numa polifonia transplantada do jazz” (Tinhorão, 1997, p. 51).

Neste momento, houve um escancaramento maior da diferença entre os sambas produzidos pela pequena burguesia - composta por orquestradores ligados ao comércio de discos - e os compositores do autêntico samba, criados pelos trabalhadores pobres e pretos. Assim, o samba passou a ser consumido e produzido “nos morros e nos subúrbios, num apartamento do Catete ou de Copacabana, em um Café da Lapa ou em qualquer outro lugar” (Rangel, 1962, p. 63), intensificando a contradição entre o samba “moderno” e o tradicional, como apontaram Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello em *A Canção do Tempo* (Severiano; Mello, 2006, p. 239). Esse fenômeno já era objeto de debate, pelo menos desde 1940, principalmente na discussão sobre a defesa da música popular nacional autêntica das massas populares urbanas, que mantinham suas tradições em oposição à música popular brasileira afetada por ritmos estrangeiros, que transformaria de forma significativa as características da música proveniente das camadas sociais pobres (modernidade). O sambista Donga, em 1940, denunciou essa chamada “música moderna” proliferada nas rádios, baseada em orquestrações e fortemente influenciada por estilos estrangeiros, argumentando que deformava o ritmo autêntico popular brasileiro e, como consequência, o desnacionalizava (Jornal dos Sports, 1940, p. 2).

Para exemplificar que a pequena burguesia exercia os interesses de sua classe social no samba, analisaremos brevemente as origens e relações com a cultura norte-americana que três artistas que foram grandes atores da nova etapa de comercialização do samba e sua consequente desnacionalização.

Os dois primeiros são o letrista Alberto Ribeiro e o compositor Carlos Alberto Ferreira Braga, popularmente conhecido como João de Barro. Ambos fizeram parcerias em diversas composições, mas o que os conectava ainda mais eram suas ligações com a cultura norte-americana. Nascido na região do Estácio, no Rio de Janeiro, antes de o bairro se tornar o

berço do samba, Alberto formou-se em medicina em 1931 e, enquanto exercia a profissão de médico em seu consultório, também compunha sambas e marchas. Considerando o alto índice de analfabetismo (INEP, *Mapa do Analfabetismo no Brasil*) e a baixa escolaridade no país na década de 1930, possuir uma graduação - e, mais que isso, um curso de medicina - demonstra que o artista e médico não advinha das baixas classes urbanas. No entanto, sua relação com a cultura estadunidense se estreitou quando foi convidado para compor o *score* do filme musical “Alô, alô, Brasil”. Juntamente com João de Barro, tornou-se um dos pioneiros do cinema musical no Brasil (Vasconcelos, 1964, p. 43), com a particularidade de que a coordenação desses filmes ficava a cargo do norte-americano Wallace Downey. Downey ocupava cargo importante na Columbia Records - um dos monopólios de gravadoras musicais instaladas no Brasil - e já mantinha vínculos com artistas brasileiros, mesmo residindo nos Estados Unidos (Miranda 2015, p. 32). Ele também fundou seu negócio particular de filmes, a Waldow Films (Vasconcelos, 1964, p. 43). Dessa forma, a dupla de músicos estabeleceu seu primeiro contato com figuras norte-americanas que fixaram negócios privados em solo brasileiro.

João de Barro - carioca e filho de um dono de indústria (Vasconcelos, 1964, p. 39) - possuía ainda mais proximidade com a cultura ianque, tornando-se um grande colaborador na penetração da cultura dos Estados Unidos no Brasil. Ele foi um dos tradutores das canções do filme de Walt Disney “Branca de Neve e os Sete Anões” (O Jornal, 1938, p. 3) e adaptou ao português os foxes desse filme (Carioca, 1938), que foi o primeiro filme norte-americano a ser traduzido no Brasil, fato inédito até então (O Jornal, 1938, p. 3). Esse conjunto de informações evidencia os laços da Política da Boa Vizinhança que a grande indústria cinematográfica estabelecia no Brasil, consolidando seu mercado cultural, facilitando o acesso da população à cultura estadunidense e possibilitando que artistas brasileiros, como João de Barro, atuassem como cooperadores nesse processo.

Para além desses dois casos, o terceiro diz respeito ao cantor Farnésio Dutra, ou Dick Farney, seu nome artístico americanizado. Ele era um rapaz “descendente de família da nossa melhor sociedade” (Carioca, 1944, p. 8) e viveu a maior parte de sua vida em uma casa luxuosa comprada por seus pais, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro (Eliachar, 1945, p. 19). Farney veio de uma família de músicos: seu pai, Eduardo Dutra, foi pianista de música clássica e influenciou o filho a seguir o mesmo caminho, inscrevendo-o no curso de teoria musical do Instituto Nacional de Música (Carioca, 1949, p. 40). Seguindo o percurso da profissionalização musical, Dick tornou-se pianista e cantor, tendo aulas de canto com a cantora Riva Pasternack, irmã de Joe Pasternack, renomado produtor de filmes musicais de

Hollywood (A Manhã, 1949, p. 13). Diferentemente do pai, o cantor e pianista optou por não seguir o caminho da música erudita europeia - considerada, na época, uma cultura decadente e ultrapassada no Brasil -, mas pelo “ritmo que embriagava as multidões, que dava vida nos night-clubs e que lançava em discos os ‘big-hits’” (Eliachar, 1945, p. 20). Ou seja, escolheu a música comercialmente mais consumida pelo grande público de sua época: a música norte-americana, neste caso o jazz e o fox (Carioca, 1949, p. 40). A carreira musical do pianista ganhou destaque em 1938, quando ele levou um disco com gravações suas cantando à Rádio Mayrink Veiga, aguardando que o diretor da emissora ouvisse as faixas. O cantor deixou o disco com um dos radialistas, que deveria entregá-lo a César Ladeira, diretor da rádio. Ao ouvir as gravações, César acreditou que as músicas eram interpretadas por Bing Crosby - renomado cantor estadunidense de jazz e fox -, mas o radialista revelou que se tratava de Farney. Como resultado, o cantor foi contratado pela Mayrink naquele ano (Carioca, 1949, p. 40). Essa constatação é de grande importância para a análise do nosso objeto de estudo, pois demonstra que Farney estava tão inspirado pela música norte-americana daquele período que sua interpretação vocal se assemelhava à de Bing Crosby. Sua inspiração musical estava, portanto, distante do Brasil e pouco baseada nas músicas populares brasileiras, concentrando-se nas composições sonoras populares e comerciais desenvolvidas na América do Norte. Esse fato é corroborado pela própria *Revista Fon-Fon*, que, ao entrevistá-lo, registrou que seus cantores favoritos eram Bing Crosby e Frank Sinatra, e que possuía uma coleção de aproximadamente 600 discos dos “mais modernos cantores e das mais famosas orquestras de ‘jazz’” (Eliachar, 1945, p. 20).

Exposta a classe social a que pertenciam esses músicos e sua ligação com a cultura e figuras artísticas norte-americanas, chegamos ao ponto culminante deste trabalho. O samba passou a sofrer cada vez mais intervenções das orquestrações dos profissionais formados na época do bombardeamento cultural dos Estados Unidos no Brasil, incorporando elementos do jazz.

Em 1946, o estopim desse fenômeno ocorreu com o lançamento do samba-canção “Copacabana”, de João de Barro e Alberto Ribeiro (Continental) — suplemento de julho e agosto de 1946 — com Dick Farney cantando em português, porém com a entonação de um cantor americano (TINHORÃO, 1997, p. 58). Esse momento foi caracterizado pelo musicólogo Ari Vasconcelos e pelo jornalista Tinhorão como a nova fase de comercialização do samba e o “pior produto da política da boa-vizinhança” (Tinhorão, 1997, p. 56-58). A canção inicialmente foi encomendada por Wallace Downey - enviado para implementar a

filial da Columbia Records no Brasil - para identificar um “night club” de Nova York em 1944. Como a ação não ocorreu, alguns trechos de um fox da dupla foram reaproveitados, e João de Barro decidiu gravar a música com Dick Farney em 1946, tendo que convencê-lo a participar, já que o cantor alegava não saber cantar em português. A gravação contou com orquestração de Radamés Gnattali<sup>9</sup> (Severiano; Mello, 2006. p. 243 - 244). “Copacabana”, interpretada com a entonação americanizada de Farney, inaugurou uma nova etapa na comercialização do samba (Tinhorão, 1997, p. 58), tornando-se um dos sambas mais populares de 1946 e gerando “bons níqueis” (alto lucro) para seus compositores e intérprete (PINTO, 1946, p. 36). O sucesso da música influenciou diversos cantores e cantoras a seguirem um estilo semelhante ao de Farney (Neto, 1952, p. 15). A partir desse samba orquestrado, com fortes características da música norte-americana - especialmente na orquestração e na interpretação do cantor -, surgiram diversas composições na mesma linha, como “Aqueles Palavras”, “Ser ou Não Ser”, “O Barqueiro do São Francisco” e “Olhos Tentadores”, consolidando uma nova forma de venda e desnacionalização do samba (Tinhorão, 1997, p. 60). O impacto de “Copacabana” foi tão grande que, pouco tempo depois de sua gravação, o jornal *A Noite*, em dezembro de 1946, publicou a matéria intitulada “Dick Farney Venceu em Hollywood”, relatando o contrato do cantor com a National Broadcasting Company (Zarur, 1946, p. 19). Farney havia alcançado êxito profissional, mas o custo desse sucesso foi o aprofundamento da desnacionalização do samba, o avanço de sua comercialização, a proliferação da música norte-americana no Brasil e a ausência de contribuições para o progresso do samba e dos sambistas das baixas camadas sociais urbanas do Rio de Janeiro.

Para exemplificar esses fatos, cabe citar que a música estrangeira passava a “penetrar com maior facilidade em nosso mercado, com visível prejuízo dos compositores daqui, enquanto nosso gostoso samba vive relegado ao maior abandono pelas nossas emissoras” (Salles, 1952, p. 24). Em entrevista ao jornal *Diário da Noite* em 1948, Lauro Miller apontou que o setor de gravadoras sofria um abuso em decorrência do “desprestígio da música nacional”, provocado pela concorrência com a música estrangeira importada para o Brasil (*Diário da Noite*, 1948, p. 5). Além do prestígio crescente da música norte-americana no país, os sambistas - em sua maioria pobres e pretos - que produziam o samba autêntico enfrentavam dificuldades financeiras e competição no mercado musical, em nítido contraste com a situação de Dick Farney. O sambista Assis Valente relatou a difícil situação que ele vivia no samba, em entrevista a Max Gold, publicada na Revista *A Cena Muda*

---

<sup>9</sup> Radamés que fez parte dos orquestradores que implementaram que consumiram a música estadunidense fortemente e as implantaram no samba. Eurico Nogueira França, retratou no jornal *Correio da Manhã* em 1944, que o cantor possuía influência do jazz em certa fase de sua vida, o que representou aquisições para a “orquestra moderna” (França, 1949. p. 27). Além disso, assim como João de Barro, Gnattali também cooperou com os filmes norte-americanos, orquestrando o álbum de músicas de “Alice no País das Maravilhas”, obra cinematográfica adaptada por Walt Disney (Carioca, 1952. p. 52).

Meu velho, nem só de samba vive o homem. Na verdade, o samba não dá camisa à ninguém, pois se eu tivesse que viver de samba, acabaria pedindo esmolas na porta de uma igreja. As companhias gravadoras, como é sabido, preferem gravar música estrangeira, ficando o samba relegado a uma cota irrisória. Acontece que eu tenho uma profissão de que eu gosto e que além de tudo me dá bom dinheiro: a prótese. Por isso deixei de compor, mas o samba, para mim, um passatempo, e para me distrair, voltei a escrever samba. Porque o samba me dá cartaz e na profissão é que eu tenho valor. Como compositor não cheguei a ganhar 50 mil cruzeiros e as minhas músicas eram de sucesso (Gold, 1950. p. 11).

Figura 6 - Dick Farney e o regente Ray Bloch nos Estados Unidos.



Fonte: DICK, 1947.

Prosseguindo com a situação dos sambistas, Valente relatou que a maior parte de seus ganhos era absorvida pelas gravadoras - a maioria delas norte-americanas presentes no Brasil - e afirmou: “pois olhe, da música que mais se vendeu (cerca de 100 mil cruzeiros de lucro para a fábrica de discos), eu ganhei 1.200 cruzeiros” (Gold, 1950, p. 11). Essa situação se assemelha à economia brasileira da época, que pouco lucrava com os investimentos norte-americanos no país, como já foi citado no início deste trabalho.

O samba de 1946 marcou o início de uma fase em que os compositores já citados passaram a “produzir sambas à base de orquestrações americanizadas, em que Dick Farney - e logo seu imitador Lúcio Alves - entrava com seu sussurro sobre os acordes jazzísticos do piano” (Tinhorão, 1997, pp. 58-59). Essa tendência levou os orquestradores atraídos pelo *hot jazz*, a exercerem, na concepção artística, “a imposição do conceito musical alienado do

orquestrador sobre a criação popular original” (Tinhorão, 1997, p. 61), representando um dos primeiros passos para o declínio da originalidade do samba. Segundo Tinhorão, “a partir de 1957, a denominada bossa nova viria pôr fim à confusão, através da eliminação dos últimos toques de originalidade do samba tradicional”, e o samba de 1946 inaugurou “uma nova etapa do processo de alienação a que é submetida modernamente a classe média dos países subdesenvolvidos” (Tinhorão, 1997, pp. 61-62). Além desses fatos aprofundados por Tinhorão, é possível destacar que a imposição do jazz no samba não constitui apenas um fenômeno musical, composicional ou estético, mas sobretudo um fator antropológico, como apontou Prudente de Moraes Neto, em 1945 (Cabral, 1945, p. 6). Ademais, conforme evidenciado por documentos oficiais do governo dos Estados Unidos, existiu um projeto político e econômico de consolidação da música norte-americana — especialmente o jazz — no Brasil e na América Latina, visando o monopólio das gravadoras estadunidenses e a difusão do *American way of life* por meio de rádios e cinemas. Esse processo favoreceu a penetração da indústria musical privada dos Estados Unidos nas músicas populares brasileiras e gerou altas vendas de discos por gravadoras monopolistas, como RCA Victor e Columbia Records. As importações de filmes de Hollywood, inclusive os produzidos por Walt Disney, frequentemente usavam o jazz como trilha sonora, infiltrando-se no cotidiano brasileiro e moldando o gosto musical de artistas da pequena burguesia local, que passaram a se interessar pela música “moderna” produzida no país do norte. Dessa forma, a cultura brasileira não seguiu seu curso de maneira independente, mas foi progressivamente conduzida pela economia e pela política, sofrendo um processo de desnacionalização decorrente da prática imperialista dos Estados Unidos e da implementação da Política da Boa Vizinhança.

## 7 CONCLUSÃO

Conclui-se que o samba de 1946 foi a expressão da Política da Boa Vizinhança na música popular brasileira e que esse fenômeno musical representou uma das etapas de comercialização do samba, sua desnacionalização e a deformação do autêntico samba produzido pelos pobres e negros das áreas urbanas do Rio de Janeiro, incorporando orquestrações típicas da música norte-americana, por meio de orquestradores contratados pelas grandes gravadoras daquele período.

Mais do que isso, é possível compreender que o resultado final desse fenômeno - a obra musical - é apenas um reflexo de um projeto político e econômico conduzido pelo governo dos Estados Unidos, motivado pela busca de matérias-primas para desenvolver sua indústria pesada e militar, em meio à disputa interimperialista com o Eixo nazi-fascista, que concorria pela economia das Américas. Ou seja, a cultura brasileira seguiu os caminhos impostos pela economia e política do país, que mantinham o Brasil como exportador de matérias-primas, com uma indústria pouco desenvolvida, enquanto os investimentos estadunidenses geravam altos lucros para os Estados Unidos e prejudicava a economia nacional, configurando uma política de caráter colonial.

Dessa forma, a cultura brasileira experimentou uma difusão intensa da cultura norte-americana no país, por meio das rádios, das gravadoras monopolistas estadunidenses (como RCA Victor e Columbia Records) e da indústria cinematográfica (a exemplo de Hollywood e Disney), que utilizava filmes com conteúdo de guerra, temas sensíveis à população latino-americana e a exaltação do *American way of life*, além de empregar os ritmos norte-americanos mais difundidos em suas trilhas sonoras.

Assim, fica evidente que os sambas orquestrados, com harmonias inspiradas no jazz e interpretados por cantores que consumiam e reproduziam a música norte-americana - como Dick Farney -, além de inserir intervenções externas no samba, foram produto direto do imperialismo norte-americano. Esse processo, conduzido pela Política da Boa Vizinhança, contou com a atuação do Gabinete do Coordenador de Interesses Interamericanos como difusor da cultura estadunidense no Brasil e em toda a América, gerando grandes investimentos lucrativos para a indústria cultural estatal e privada dos Estados Unidos, tanto pela importação de filmes, quanto pela comercialização de discos de música norte-americana,

que bombardearam o mercado brasileiro, promovendo a desnacionalização e inaugurando uma nova etapa de comercialização do samba.

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. A Farsa da Arte pela Arte. **O Estado de Sergipe**, Aracaju: Ano III, 22 nov. 1935.
- FAMÍLIA de artistas - a de Dick Farney. **A Manhã**, Rio de Janeiro: Ano VII, n. 2.348, 3 abr. 1949. Disponível em:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=116408&pesq=%22Copa%20cabana%22%20%22Alberto%20Ribeiro%22%20%22Jo%20C3%A3o%20de%20Barro%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=42283>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- BANDEIRA, Moniz. **Presença dos Estados Unidos no Brasil**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- BASBAUM, Leôncio. **História sincera da República**. 3ª edição. São Paulo: Editora Fulgor, 1968.
- BURCLAFF, Natalie. **Standard Oil Established**. Library of Congress, 2020. Disponível em:  
<https://guides.loc.gov/this-month-in-business-history/january/standard-oil-established>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- CABRAL, M. O samba e a influência do "jazz". **Tribuna Popular**, Rio de Janeiro: 6 nov. 1945. Disponível em:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=154547&pesq=%22infl%C3%Aancia%20do%20jazz%22%20%22samba%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=1208>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- CARIOCA. N. 151, 10 set. 1938. Disponível em:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830259&pesq=%22Jo%20C3%A3o%20de%20Barro%22%20%22Walt%20Disney%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=9121>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- CARMEN miranda chegará, hoje, em Nova York. **O Imparcial**, Rio de Janeiro: ano 5, N. 1.234, 17 mai. 1939. Disponível em:  
[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=107670\\_03&pesq=%22feira%20mundial%20de%20Nova%20York%22%20%22Carmen%20Miranda%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=17765](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=107670_03&pesq=%22feira%20mundial%20de%20Nova%20York%22%20%22Carmen%20Miranda%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=17765). Acesso em: 29 nov. 2025.
- CARMEN Miranda vae ensinar o samba em Hollywood. **A Tribuna**, Santos: ano XLV, 23, N. 308 mar. 1939. Disponível em:  
[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=153931\\_01&pesq=%22feira%20mundial%20de%20Nova%20York%22%20%22Carmen%20Miranda%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=48069](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=153931_01&pesq=%22feira%20mundial%20de%20Nova%20York%22%20%22Carmen%20Miranda%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=48069). Acesso em: 29 nov. 2025.
- DICK Farney. **Carioca**, N. 455, 6 jun. 1944. Disponível em:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=830259&PagFis=27300&Pesq=%22Dick%20Farney%22>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- CARVALHO, Victor de. Cartas de Nova York. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: ano XXXIX, N. 13811, 12 nov. 1939. Disponível em:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=089842\\_04&pagfis=54981](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=089842_04&pagfis=54981). Acesso em: 29 nov. 2025.

COMITÊ INTERDEPARTAMENTAL DE COOPERAÇÃO CIENTÍFICA E CULTURAL. **Imprensa do Governo dos Estados Unidos**. Washington, D.C.: 1 jun. 1945. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015074582241&seq=1>. Acesso em: 29 nov. 2025.

COMITÊ INTERDEPARTAMENTAL DE COOPERAÇÃO CIENTÍFICA E CULTURAL. **Cooperação nas Américas**. Washington, D.C.: jul. 1946, Secretaria de Estado dos Estados Unidos. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015077176587&seq=98>. Acesso em: 29 nov. 2025.

COMO Branca de Neve e os sete Anões Nasceram e Como Aprenderam a Falar Brasileiro. **O Jornal**, Rio de Janeiro: ano XX, N. 5.895, 1 set. 1938. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_03&pesq=%22Jo%C3%A3o%20de%20Barro%22%20%22Walt%20Disney%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=46737](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_03&pesq=%22Jo%C3%A3o%20de%20Barro%22%20%22Walt%20Disney%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=46737). Acesso em: 29 nov. 2025.

CURI, Miguel. A vida e a carreira de Dick Farney. **Revista Carioca**, Rio de Janeiro: N. 716, 23 jun. 1949. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=830259&pesq=%22Dick%20Farney%22%20%22Farn%C3%A9sio%20Dutra%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=43511>. Acesso em: 29 nov. 2025.

O Brasil na Feira Mundial de Nova York. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro: ano XII, N.3.343, 5 mai. 1939. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_02&pesq=%22feira%20mundial%20de%20Nova%20York%22%20%22Carmen%20Miranda%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=38628](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=%22feira%20mundial%20de%20Nova%20York%22%20%22Carmen%20Miranda%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=38628). Acesso em: 29 nov. 2025.

DICK Farney na National Broadcasting. **Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfusiante**, Rio de Janeiro: 24 mai. 1947. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=%22Dick%20Farney%22&pagfis=123083>. Acesso em: 29 nov. 2025.

DUGGAN, Laurence. **A Solidariedade Política e Econômica das Américas**. Nova York, 2 nov. de 1940. disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015077190869&seq=1>. Acesso em: 29 nov. 2025.

ELIACHAR, Leon. Objetivo: América. **Revista Fon Fon**, Rio de Janeiro: 10 nov. 1945. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=%22Dick%20Farney%22%20%22Farn%C3%A9sio%20Dutra%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=117897>. Acesso em: 29 nov. 2025.

ESTADOS UNIDOS. **Comitê Interdepartamental de Cooperação Cultural e Científica**. Washington: 1 jun. 1945. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015074582241>. Acesso em: 29 nov. 2025.

EXXONMOBIL. **Nossa história**. Brasil, 2025. Disponível em: <https://corporate.exxonmobil.com/Locations/Brazil/Our-history-in-Brazil?content-lang=pt>. Acesso em: 06 nov. 2025.

FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder: Formação do patronato político brasileiro**. 3ª Edição. São Paulo: Editora Globo, 2001.

FREIRE, Guilherme Araújo. Crescimento de mercado e de competitividade na indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1940 a 1960. **Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM**, João Pessoa, 2021. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/419/256>. Acesso em: 29 nov. 2025.

GOLD, Max. Nem só de samba vive o homem. **A Cena Muda**, N. 24, 13 jun. 1950. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&pesq=%22m%C3%BAAsica%20estrangeira%22%20%22samba%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=52795>. Acesso em: 29 nov. 2025.

GRANDEZA e decadência da música popular. **Diário da Noite**, São Paulo: ano XX, N. 7.282, 31 ago. 1948. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22musica%20estrangeira%22%20%22samba%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=1274>. Acesso em: 29 nov. 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS (INEP). **Mapa do Analfabetismo no Brasil**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 1997. Disponível em: [https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas\\_e\\_indicadores/mapa\\_do\\_analfabetismo\\_do\\_brasil.pdf](https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/mapa_do_analfabetismo_do_brasil.pdf). Acesso em: 29 nov. 2025.

KUCINSKI, Bernardo. **O que são as multinacionais**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

LUA, B. da. Outro brasileiro em Hollywood. **O Jornal**, Rio de Janeiro: ano XXIV, N. 7.112, 16 de ago. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_04&pesq=%22Ary%20Barroso%22%20%22Al%C3%B4,%20Amigos%22%20%22Disney%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=12736](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pesq=%22Ary%20Barroso%22%20%22Al%C3%B4,%20Amigos%22%20%22Disney%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=12736). Acesso em: 29 nov. 2025.

MALTA, Pedro Paulo. **Evoé, Mano Heitor: dos Prazeres, dos sambas, das pinturas e da Pequena África**. Discografia Brasileira. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/246942/evoe-mano-heitor-dos-prazeres-dos-sambas-das-pinturas-e-da-pequena-africa>. Acesso em: 29 nov. 2025.

MALTA, Pedro Paulo. **Ismael Silva, 120 anos: memórias da malandragem, do samba e da fundação da ‘primeira escola’**. Discografia Brasileira, 14 set. 2025. Disponível em:

<https://discografiabrasileira.com.br/posts/249050/ismael-silva-120-anos-memorias-da-malandragem-do-samba-e-da-fundacao-da-primeira-escola>. Acesso em: 29 nov. 2025.

MALTA, Pedro Paulo. **Os 120 anos de um dos ‘inventores’ do samba: Bide, o criador do surdo de marcação**. Discografia Brasileira: Instituto Moreira Salles, 2019. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/245488/os-120-anos-de-um-dos-inventores-do-samba-bide-o-criador-do-surdo-de-marcacao>. Acesso em: 29 nov. 2025.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. 1ª Edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

MIGUEIS, A. Apreensão e Milagre. **Revista da Semana**, n. 34, 21 ago. 1948. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=025909\\_04&pesq=%22m%C3%BAAsica%20estrangeira%22%20%22samba%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=25471](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=025909_04&pesq=%22m%C3%BAAsica%20estrangeira%22%20%22samba%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=25471). Acesso em: 29 nov. 2025.

MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início Coisas Nossas. **Significação, Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, vol. 42, n. 44, p. 29 - 44, 10 nov. 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609765819003.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2025.

MUSEU MUNICIPAL DE CAXIAS DO SUL. *Discografia Museal*. Disponível em: <https://sites.google.com/view/museumunicipaldecaxiasdosul/discografia>. Acesso em: 29 nov. 2025.

NÃO SOMOS invisíveis. **Nessa foto estão 3 gigantes do nosso samba**. 12 set. 2016. Facebook: NÃO SOMOS Invisíveis. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/enedylsoncarimo.kindalaassis/posts/nessa-foto-est%C3%A3o-3-gigantes-do-nosso-sambaheitor-dos-prazeres-conhecido-tamb%C3%A9m-c/1126410776185237/>. Acesso em: 29 nov. 2025.

NETO, Ramalho. Dick Farney cantor internacional. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro: N. 18, 1 mai. 1952. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=084859&pesq=%22Copacabana%22%20%22Alberto%20Ribeiro%22%20%22Jo%C3%A3o%20de%20Barro%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=56380>. Acesso em: 29 nov. 2025.

O Brasil e a Cooperação Militar. **Air & Space Power, Journal em Português**, USA, 4. Trimestre de 2003. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=rul.39030032018220&seq=305&q1=%22doutrina+monroe%22>. Acesso em: 29 nov. 2025.

PAN AMERICAN UNION. **The Inter-American system**. Washington. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89095922928>. Acesso em: 29 nov. 2025.

PINTO, Ariosto. Arací de Almeida reviveu seus melhores dias - o choro de Jorge Veiga - e Dick Farney lançou em boa hora o samba “Copacabana”. **Carioca**. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830259&pasta=ano%20194&pesq=%22Dick%20Farney%22&pagfis=35420>. Acesso em: 29 nov. 2025.

POMAR, Pedro. O povo conquistará a verdadeira independência. **A Classe Operária**, N. 68, set. 1972.

RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões**. *Volume 6*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962.

SALLES, Milton. O samba em segundo plano. **A Cena Muda**, N. 28, 11 jul. 1952.

Disponível

em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&pesq=%22m%C3%BAica%20estrangeira%22%20%22samba%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=56749>. Acesso em: 29 nov. 2025.

SALUDOS amigos. 1942. 1 cartaz, color. Acesso em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Saludo\\_Amigos.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Saludo_Amigos.jpg). Acesso em: 29 nov. 2025.

SILVA, F. Corrêa da. Notas & comentários. **A CENA Muda**, n.28, 12 jul. 1949. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=084859&pesq=%22m%C3%BAica%20estrangeira%22%20%22samba%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=51067>. Acesso em: 29 nov. 2025.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação Histórica do Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: Um Tema em Debate**. 3ª Edição. São Paulo: Editora 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. 6ª Edição. São Paulo: Art Editora LTDA, 1991.

VASCONCELLOS, Ari. **Panorama da música popular brasileira**. Volume II. *São Paulo*: Livraria Martins, 1964.

UNITED STATES. **History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs**. Washington, 1947. Disponível em:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015014125036&seq=10&q1=Brazil+>. Acesso em: 29 nov. 2025.

VIDAL, Armando. **O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940**. 2ª parte. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro: 1942. Disponível em: [http://memoria.org.br/ia\\_visualiza\\_bd/ia\\_vdados.php?cd=meb000000414&m=3264&n=obrasilnafeira1940vol2](http://memoria.org.br/ia_visualiza_bd/ia_vdados.php?cd=meb000000414&m=3264&n=obrasilnafeira1940vol2). Acesso em: 29 nov. 2025.

*WALT Disney no D.I.P. Diário da Noite*, ano XIII, N. 4.342, 21 ago. 1941. N. 4.342, ano XIII. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=221961\\_02&pesq=%22disney%22%20%22Lourival%20Fontes%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=8867](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=221961_02&pesq=%22disney%22%20%22Lourival%20Fontes%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=8867). Acesso em: 29 nov. 2025.

ZARUR, Alziro. Dick Farney venceu em Hollywood. **A Noite**, Rio de Janeiro: dez. 1946. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=348970\\_04&pesq=%22Copacabana%22%20%22Alberto%20Ribeiro%22%20%22Jo%C3%A3o%20de%20Barro%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=43832](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=348970_04&pesq=%22Copacabana%22%20%22Alberto%20Ribeiro%22%20%22Jo%C3%A3o%20de%20Barro%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=43832). Acesso em: 29 nov. 2025.