

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO**

ANNA CAROLINA PAIVA DINIZ

**A CICERONE LUSO-BRASILEIRA NA AMÉRICA
O nacional e o regional na performance de Carmen Miranda**

João Pessoa

2013

ANNA CAROLINA PAIVA DINIZ

A CICERONE LUSO-BRASILEIRA NA AMÉRICA

O nacional e o regional na performance de Carmen Miranda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGC do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA da Pró-Reitoria de Graduação, Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, como requisito para a obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa:
Culturas Midiáticas Audiovisuais

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares

João Pessoa

2013

D585c Diniz, Anna Carolina Paiva.
 A cicerone luso-brasileira na América: o nacional e o regional na performance de Carmen Miranda / Anna Carolina Paiva Diniz.-- João Pessoa, 2013.
 123f.
 Orientador: Thiago Soares
 Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
 1. Miranda, Carmen - crítica e interpretação. 2. Cinema.
 3. Mídia. 4. Gêneros musicais. 5. Indústria fonográfica.
 6. Performance.

UFPB/BC

CDU: 791.43(043)

ANNA CAROLINA PAIVA DINIZ

**A CICERONE LUSO-BRASILEIRA NA AMÉRICA:
O nacional e o regional na performance de Carmen Miranda**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGC do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA da Pró-Reitoria de Graduação, Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, como requisito para a obtenção do título de mestre.

Aprovado em ____/____/2013

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Thiago Soares – PPGC/UFPB (orientador)

Professora Dr^a. Olga Tavares – PPGC/UFPB (Examinador)

Professor Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior – PPGCOM/UFPE (Examinador)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana Paula e Joel, por estarem sempre ao meu lado, principalmente enquanto estive distante, o que está longe de ser contraditório. Aos meus irmãos, Magda e Joel Filho. A minha tia-madrinha, Madalena, minha segunda mãe.

Agradeço e dedico esse trabalho às minhas avós que nasceram no comecinho do século passado. Mesmo preferindo Emilinha Borba a Carmen Miranda, vó Laíde, essa é para a senhora!

Ao meu orientador e oráculo, Thiago Soares, pela atenção, gentileza e carinho. Thikos, I love you like a love song, baby.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da UFPB. Aos professores Olga Tavares e Jeder Janotti pela presença e pelas considerações no exame de qualificação.

À Capes pela bolsa e apoio a esta pesquisa.

Ao Alan Manga por ter sido a melhor coisa que me aconteceu em Jampa.

À Mari, Seco, Babel, Sam e Mirian pour la vie en biscaté.

Ao Davi e Amandica pour la vie en tche tche rere tche tchê.

Aos grandes amigos de turma, Felipe, Renata, Dani e Taty, pelos enriquecedores momentos de terapia acadêmica coletiva. À Andréa e Carol Cevada pelas preocupações quase maternas. Ao Rennan por ter me ajudado com as questões imobiliárias. Ao Pedro pela fofura e calor manauara.

Ao Rafa, Lella, Lari, Vítor, Hugo, Paty e agregados. Só tenho a agradecer o calor carnavalesco em toda vez que passei por Recife.

A Deus por ter colocado todas essas pessoas em minha vida.

*Cantei em São Paulo, cantei no Pará
Tomei chimarrão e comi vatapá
Eu sou brasileira, meu 'it' revela
que a minha bandeira é verde e amarela*

“Diz que tem” de Vicente Paiva e Aníbal Cruz.
Interpretada por Carmen Miranda em 1940.

RESUMO

Este texto pretende discutir as questões que dizem respeito à construção da imagem do Brasil no âmbito internacional, abordagem que se faz necessária uma vez que o País está, hoje em dia, retomando um espaço de destaque no cenário internacional. Para isso, analisamos de que forma a performance de Carmen Miranda constrói a memória nacional a ser legada a partir de retóricas holísticas – mosaico de regionalidades – e como a indústria da música e do cinema as reelaboram embalando sob o título de identidade brasileira/latina. Para isso, destacamos a difusão da canção popular massiva através do rádio no início do século 20; abordamos o cenário do samba no Rio de Janeiro do mesmo período com base na visão de autores da época; destacamos também as discussões acerca das dicções atribuídas ao gênero samba nesse período; trabalhamos o caminho do samba desde a roda até o momento em que ele chega às rádios e gravadoras; vemos um panorama dos primeiros passos do cinema nacional e a ligação deste com a indústria fonográfica e tentamos perceber como essa ligação beneficiou as duas indústrias no Brasil. Destacaremos também o processo político, econômico e midiático da construção das retóricas holísticas lançando mão de clássicos da historiografia deste assunto, quais sejam: Gilberto Freyre (1998), Sérgio Buarque de Holanda (1995) e Roberto DaMatta (1986 e 2004) para percebermos os indícios de regionalidades na performance de Carmen Miranda que nos dêem pistas da construção da nacionalidade midiaticamente.

Palavras-chave: Cinema. Carmen Miranda. Gêneros musicais. Identidade. Indústria fonográfica. Memória. Performance.

RÉSUMÉ

Le présent document examine les questions qui concernent la construction de l'image du Brésil sur la scène internationale, cette approche est nécessaire car le pays est aujourd'hui, en reprenant une zone de choix sur la scène internationale.. Pour ce faire, nous avons analysé comment la représentation de Carmen Miranda construit la mémoire nationale à être hérités de la rhétorique holistiques - regionalidades mosaïque - et comment l'industrie de la musique et du cinéma repenser l'emballage sous le titre de l'identité brésilienne/latin. Pour ce faire, mettez en surbrillance la diffusion massive de la chanson populaire à la radio dans le début du XXe siècle; approché la scène de la samba à Rio de Janeiro pour la même période sur la base de la vision des auteurs de l'époque, soulignent les discussions sur les dictions attribuées au genre samba cette période; travailler comme samba depuis la roue jusqu'au moment où il frappe la radio et les maisons de disques, voir un aperçu des premières étapes de ce cinéma national et la connexion avec l'industrie de la musique et essayer de comprendre comment cette liaison bénéficié à la fois des industries au Brésil. Mettent également en évidence le processus politique, économique et médiatique de la construction de rhétorique holistiques recours à l'historiographie classique de ce sujet, à savoir: Gilberto Freyre (1998), Sérgio Buarque de Holanda (1995) et Roberto Da Matta (1986 et 2004) pour réaliser la preuves regionalidades représentation de Carmen Miranda nous donner des indices à la construction de midiaticamente nationalité.

Mots-clés: Cinéma. Carmen Miranda. Les genres musicaux. Identité. Industrie de la musique. Mémoire. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 – Carmen Miranda antes da baiana – página 31
- FIGURA 2 – Tipos brasileiros em *Rio* – página 45
- FIGURA 3 – Cenas iniciais de *Rio* e *Uma noite no Rio* – página 46
- FIGURA 4 – Simulação de coito em *The lady in the tutti frutti hat* – página 50
- FIGURA 5 – A cordialidade de Zé Carioca – página 52
- FIGURA 6 – Estação de metrô no Brasil em *Assassin's Creed III* – página 55
- FIGURA 7 – A tropical senhora do chapéu de frutas - página 61
- FIGURA 8 – Aquarela do Brasil (1943) – página 62
- FIGURA 9 – Carmen entre alegoria e fantasia – página 67
- FIGURA 10 – Indícios de pontuações na imagem – página 75
- FIGURA 11 – Cores – página 82
- FIGURA 12 – Psicodelia – página 83
- FIGURA 13 – Montagens – página 83
- FIGURA 14 – Bando da Lua – página 90
- FIGURA 15 – Movimentos – página 102
- FIGURA 16 – Baianas – página 104
- FIGURA 17 – As luzes de Berkeley – página 105
- FIGURA 18 – Paisagem na abertura de *O que é que a baiana tem* – página 108
- FIGURA 19 – A baiana indefesa e o militar – página 109
- FIGURA 20 – Mulher fruta tipo exportação – página 112
- FIGURA 21 – Chegada de Carmen Miranda – página 113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – OS PRIMEROS PASSOS DA INDÚSTRIA DA MÚSICA NO BRASIL	15
1.1 O rádio e a difusão da canção popular: a música popular massiva no Brasil no início do século 20.....	15
1.2. O samba no início do século 20.....	19
1.3. Da roda às rádios e gravadoras: as classificações e a embalagem do gênero samba	22
CAPÍTULO 2 – A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA	32
2.1 Os primeiros passos do cinema brasileiro: o negócio das elites.....	32
2.2 A propaganda política e os filmes educativos no paraíso das chanchadas	35
2.3 As relações entre os “bons vizinhos”	37
2.4 Carmen Miranda entre esquecimentos e memórias.....	41
CAPÍTULO 3 – AS RAÍZES DO BRASIL	45
3.1 Carmen Miranda e os limites do erotismo à brasileira	47
3.2 A lógica da cordialidade	50
3.2 “Jeitinho brasileiro” e malandragem: as faces do homem cordial.....	54
3.3 Nação e região: o que se mostra e o que se esconde	57
CAPÍTULO 4 – PERFORMANCE: OS INDÍCIOS DE “BRASILIDADE” NA CONSTRUÇÃO DO CICERONE	65
4.1 A “brasilidade” nas chanchadas carnavalescas e comédias americanas.....	65
CAPÍTULO 5 – HAVE YOU EVER DANCE IN THE TROPICS?	77
5.1 Os filmes e suas histórias.....	78
5.1.1 <i>Banana da Terra</i> : a baiana luso-brasileira	79
5.1.2 <i>Uma noite no Rio</i> : conexões entre Rio e Hollywood	80
5.1.3 <i>Entre a Loura e a Morena</i> : transbordamento de cores.....	82
5.2 Dos limites do samba-exaltação ao gênero pan-americano.....	84
5.3 A voz do cicerone: as memórias impressas no canto	95
5.4 Da alegoria à fantasia: a trajetória da baiana de Carmen Miranda.....	100
5.5 A memória impressa no corpo.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

Desde 2009, ano do centenário de nascimento de Carmen Miranda, seu nome vem sendo lembrado com mais frequência, não somente pela data marcante como também pela recente visibilidade que o Brasil ganhou no cenário internacional com seu crescimento econômico e desenvolvimento social num momento de crise na Europa e nos Estados Unidos. E qual a relação do atual momento do País com a imagem da cantora? Primeiramente, cabe esclarecer que nossa pesquisa tem como objeto três filmes produzidos entre o final dos anos 30 e início dos anos 40, quando, pela primeira vez na história, o Brasil ganhava destaque internacional nas produções cinematográficas norte-americanas que tinham Carmen Miranda no elenco. Os elementos da identidade nacional nos quais Carmen Miranda ancorava sua carreira, nos anos de 1930-40, ainda reverberam na atualidade. A prova disso foi o fato de, em novembro de 2011, a revista norte americana de economia *Forbes* rememorar a cantora luso-brasileira quando comparou o sucesso internacional do cantor sertanejo Michel Teló – interprete de maior destaque do *hit* “Ai se eu te pego” – ao que Carmen Miranda teve nos anos 40. O jornalista brasileiro que assina a matéria, Anderson Antunes, busca o ícone artístico nacional de maior destaque nos Estados Unidos para, por meio da comparação, medir o tamanho do impacto do sucesso momentâneo do sertanejo Teló.

A cantora Daniela Mercury havia usado a imagem de Carmen Miranda em suas performances, não somente se trajando com figurinos inspirados no estilo da luso-brasileira como também regravando músicas interpretadas por ela. Em seu álbum de 2009, ano do centenário de Carmen Miranda, Mercury regravou *O que é que a baiana tem* e *Tico tico no fubá*. A temática da identidade nacional, da questão indígena, da mestiçagem, das ligações com a África são temas recorrentes nas canções de Mercury, o que mostra uma aproximação de estratégia de divulgação da obra internacionalmente: lançar-se no cenário internacional a partir da ênfase no local.

Foi do período de 1930 e 40 que começamos a perceber os primeiros planos de se delimitar o que era brasileiro do que não era e fazer com que tudo o que fosse identificado como nacional pudesse se fazer notório para o resto do mundo. Talvez o mais expressivo evento dessa consciência identitária tenha sido a Semana de Arte Moderna em 1922. Anos depois, em meados da década de 1930, as políticas de incentivos culturais de Getúlio Vargas, mesmo com o apelo propagandístico, caminhavam no sentido de delimitar, fortalecer e consolidar o que poderia ser taxado

como nacional, desde o petróleo até as questões musicais e cinematográficas. A respeito desses dois últimos elementos, a censura que o Estado Novo – governo totalitário sob a presidência de Getúlio Vargas de 1937 a 1945 – conferia a eles atuava no sentido de eliminar as críticas severas ao País que seriam supostos entraves para a construção de uma nação sólida. Nesse passo, se caminhava rumo à construção das retóricas holísticas (CANDAU, 2012, p. 28), ou seja, discursos nacionais ancorados em uma seleção de elementos regionais que poderiam ser reconhecidos como sintetizadores da cultura brasileira.

Era um momento também em que indústria da música e do cinema tentavam se ancorar uma na outra para que pudessem ter longevidade. O cinema brasileiro tinha como modelo o Hollywoodiano e era praticamente impossível concorrer com a técnica americana que tinha a seu favor grande quantia em dinheiro investida pelos estúdios¹. A solução para a sobrevivência do cinema nacional era, basicamente, a produção de longas populares, em geral comédias, com cantores e apresentadores de rádio no elenco.

Nos fins dos anos 40, Carmen Miranda já encarnava o personagem da baiana que a fez conhecida para o mundo. Em 1938, gravou *Banana da terra*, da trilogia de frutas que tinha ainda *Abacaxi azul* e *Laranja da China*. De *Banana da terra*, apenas uma cena ainda está disponível², por esse motivo, é o único da fase brasileira que utilizaremos e daremos atenção apenas à sequência musical³ *O que é que a baiana tem*. Não podemos esquecer que *Banana da terra* não foi o primeiro filme que Carmen Miranda participou: a luso-brasileira estreou como atriz em *O carnaval cantado de 1932*. Em 1933 foi a vez de participar de *A voz do carnaval*. Em 1935, gravou *Alô, alô, Brasil* e *Estudantes*. Em 1936, participou de *Alô, alô, carnaval*. Em 1940, começou sua carreira internacional em *Serenata tropical*. No ano seguinte participou de *Uma noite no Rio*. Na sequência, participou de *Aconteceu em Havana*, *Minha secretária brasileira*.

¹ Os estúdios e o próprio distrito de Hollywood, localizado na cidade de Los Angeles, se alicerçaram a partir da perspectiva de se baixar os custos dos filmes rodando-os em locais com boa luz natural. A produção de filmes no local começou a atrair uma leva de pessoas interessadas em atuar nas áreas da produção, figuração e elenco, apesar dos problemas com o clima árido e com os desastres naturais. Era o “Mar dos Sargaços da imaginação” (FRIEDRICH, 1988, p. 23). Em 1939, “enquanto o resto do país chafurdava nos resquícios da Depressão, Hollywood continuava ganhando mais e mais dinheiro. Diversos dos mais importantes estúdios foram à falência e tiveram de ser ‘reorganizados’, mas a indústria cinematográfica como um todo floresceu. Talvez porque os filmes ainda fossem novidade e ainda baratos, ou talvez porque dessem às pessoas uma válvula de escape para os problemas. ‘Quando o estado de espírito do povo está mais baixo do que em qualquer outra época, como durante esta Depressão’, disse Roosevelt a respeito de Shirley Temple, ‘é esplêndido que por apenas 15 centavos um americano possa ir ao cinema’.” (FRIEDRICH, 1988, p. 27).

² Segundo informações do Museu Virtual Carmen Miranda, nenhuma cópia foi preservada. Apenas o número em que Carmen canta *O que é que a baiana tem?* sobreviveu. Os motivos não são revelados.

³ Chamamos de sequência musical a cena do filme na qual se apresenta um número musical.

Entre a loura e a morena, Quatro moças num jeep, Serenata boêmia, Alegria, rapazes!, Sonhos de estrela, Se eu fosse feliz, Copacabana, O príncipe encantado, Romance carioca e o último, em 1952, *Morrendo de medo*.

Nosso trajeto, na tentativa de analisar de que forma e com qual objetivo performance de Carmen Miranda aciona nacionalidades – mosaico de regionalidades – e como a indústria da música e do cinema as reelaboram e utilizam embalando sob o título de identidade brasileira, se dará da seguinte forma: iniciaremos, no primeiro capítulo, destacando a importância do rádio na difusão da canção popular massiva. Abordaremos também panorama do samba no Rio de Janeiro no início do século 20 com base na visão de autores da época, destacando as discussões acerca das dicções atribuídas ao gênero samba nesse período para, em seguida, destacar o caminho do samba desde a roda até o momento em que ele chega às rádios e gravadoras.

No segundo capítulo, o foco recai sob a produção audiovisual no Brasil no início do século passado. Nessa parte, relataremos a atuação do governo federal desse período na tentativa de construção de uma “identidade nacional” a partir das bases culturais regionais. O passo seguinte, neste capítulo, é partir para a abordagem dos primeiros passos do cinema nacional e a ligação desta indústria a indústria fonográfica.

No capítulo intitulado “As raízes do Brasil”, abordaremos a reverberação midiática da construção social daquilo que se convencionou chamar de “caráter brasileiro” materializada nos “tipos brasileiros” amplamente utilizados na caracterização da sociedade brasileira. Com base na ideia de erotismo de Gilberto Freyre (1998), de cordialismo de Sérgio Buarque de Holanda (1995) e jeitinho de DaMatta (1986 e 2004), teremos as pistas das origens da representação midiática do arquétipo da mulher brasileira sensual, do homem com malandro, muitas vezes confundido com ladrão, principalmente nos filmes americanos, e do povo brasileiro como cordial e festivo. O mote do capítulo é perceber o que está de acordo e as contradições a essa lógica do caráter brasileiro existentes na performance de Carmen Miranda: como suas memórias e as retóricas holísticas contribuem para o reforço dessa ideia e como sua origem européia a distancia dos arquétipos femininos em alguns quesitos.

Usaremos como base metodológica o conceito de performance – Zumthor (2007), que também é repensado midiaticamente por Soares (2009) e Valente (1999, 2003) – para a análise do material audiovisual, uma vez que este nos possibilita a ramificação da análises a partir de diversos pontos chaves como gestos, voz, cenário,

figurino e canção, elementos esses que indexarão representações⁴ culturais, biográficas e de gênero. No que diz respeito ao som e a imagem, traremos o método das máscaras, a noção de contrato e de cena audiovisual de Chion (2011) para percebermos os jogos de força dentro da cena.

Feito isso, partiremos para a amostra de análise onde tentaremos perceber os indícios de regionalidades na performance de Carmen Miranda que nos dêem pistas de como estas são usadas como elementos discursivos nos filmes e como as continuidades e rupturas vão construindo a memória audiovisual do País entre 1938 e 1943. A análise constará em tentar, primeiramente, traçar um panorama geral dos longas dos quais extraímos as quatro sequências musicais que serão analisadas nessa pesquisa, quais sejam: *O que é que a baiana tem (Banana da terra, 1938)*, *Chica chica boom chic (Uma noite no Rio, 1941)*, *Aquarela do Brasil/You discovery you're in New York* e *The lady in the tutti frutti hat* (ambas de *Entre a loura e a morena, 1943*). Em seguida, abordaremos as questões ligadas aos gêneros musicais indexados oficialmente e como, quando performatizados, esses gêneros ganham outro significado. Para isso, trabalharemos também a letra da canção, seus compositores e a forma com que é entoada pelas vozes nas sequências musicais.

A escolha dos filmes dos quais destacamos as sequências musicais se deu basicamente pela disponibilidade. Mesmo sendo uma das cantoras mais conhecidas do País, os filmes que Carmen Miranda participou são raros em dvd ou estão até mesmo indisponíveis para download. Devido essa dificuldade, optamos por fazer um recorte de cinco anos, entre os anos de 1938 e 1943, com intuito de englobar tanto o fim da sua carreira no Brasil quanto boa parte de sua carreira nos Estados Unidos. Optamos também por deixar de analisar as sequências musicais do filme *Serenata tropical*, de 1940, pela proximidade temporal de *Uma noite no Rio*, de 1941, e também por privilegiarmos as sequências mais próximas da temática brasileira, o que não ocorre em *Serenata tropical*.

No conjunto de rupturas e continuidades na performance da baiana de Carmen Miranda nos cinco anos entre a estréia em *Banana da terra* e a gravação de *Entre a loura e a morena*, é importante destacar a forma com que ela foi caminhando de uma alegoria de toda uma sociedade à fantasia de um tipo brasileiro específico: a

⁴ A ideia de representação aqui utilizada está filiada ao que Chartier (1991) entendeu como “a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pela outro porque lhe é homologada” (CHARTIER, 1992, p. 184).

mulher sensual, que exala desejo e precisa ser apreciada. Veremos como os gestos e as danças imprimiam em sua performance as memórias da cantora e atriz e construía a memória audiovisual do Brasil na primeira metade do século 20.

CAPÍTULO 1 – OS PRIMEIROS PASSOS DA INDÚSTRIA DA MÚSICA NO BRASIL

1.1 O rádio e a difusão da canção popular: a música popular massiva no Brasil no início do século 20

Desde sua primeira aparição pública e oficial no Brasil, em 1922, na Exposição Nacional, preparada para os festejos do Centenário de Independência Brasileira, até meados da década de 1960, o rádio foi o principal meio de comunicação de massa do Brasil. Antes do surgimento da televisão, este era o meio pelo qual o brasileiro tinha contato com a política, o esporte, a vida social do País. Era a vida moderna que invadia os lares, interferia no ambiente privado, no cotidiano familiar:

O novo meio de comunicação revolucionou a relação cotidiana do indivíduo com a notícia, imprimindo uma nova velocidade e significação aos acontecimentos. Ao partilharem das mesmas fontes de notícias, os indivíduos se sentiam mais integrados, possuíam um repertório de questões comuns a serem discutidas. (CALABRE, 2002, p. 9)

Como se tratava ainda do começo de um século repleto novidades políticas, econômicas e sociais para o País, os artefatos da modernidade recém-chegada começavam a aparecer de forma lenta. Os dados do IBGE sobre a fundação de rádios na década de 1920 e início da década de 1930, nos mostram a timidez no aparecimento de novos empreendimentos como esse. Entre 1923 e 1931, apenas 17 emissoras foram fundadas no Brasil (CALABRE, 2002, p. 58-59).

Até o início dos anos de 1930, o formato dos aparelhos de rádio – grandes e com sistema de escuta individual por fones de ouvido – e a dificuldade de se sintonizar à frequência das rádios devido à baixa potência dos transmissores, nesse primeiro momento, dificultavam a disseminação do aparelho. A saída mais viável era a instalação de antenas externas, o que acabava aumentando os custos para ter o objeto em casa.

Em termos estéticos, as caixas de madeira que tomavam o espaço de um móvel grande foram dando espaço a aparelhos menores e mais leves e não tardou para que eles fossem completamente portáteis, acompanhando as pessoas a qualquer hora do dia quebrando, aos poucos, os rituais de reunião familiar em torno do aparelho. Logicamente, isso se deu de forma lenta para quem viveu aquele período, mas olhando com mais vagar as várias etapas da disseminação dessa tecnologia, percebemos que, em

pouco mais de 20 anos, ela passaria de uma tecnologia ainda muito distante do cotidiano para algo eminentemente indispensável no lar das famílias brasileiras.

A princípio, assim como aconteceu com a televisão, apenas uma pequena parte da população com uma renda significativa poderia ter acesso a esse novo aparelho que, a partir daquele momento, comporia o ambiente doméstico e em torno do qual se criava uma nova acepção de reunião familiar.

No início da década de 1930, a situação havia mudado o rádio se tornara um veículo mais popular. Em São Paulo (que oferecia os maiores salários do País) um aparelho de rádio custava em torno de 80\$000 e o salário médio de uma família de trabalhadores era de 500\$000 por mês (TOTA *apud* CALABRE, 2004, p. 70)

A programação, a princípio, não era popular, como nos mostrou Calabre (2002, p. 55) em *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil*, com boa parte da grade de programação musical preenchida por músicas clássicas e óperas, com alguns poucos artistas que se apresentavam gratuitamente para tentar se tornarem conhecidos. A popularização se deu basicamente pela inserção da cobertura esportiva, principalmente das regatas, esporte de maior destaque à época, e da programação musical popular, na qual se destacavam os cantores românticos e carnavalescos.

Em meados da década de 1930, já em processo de expansão e com a programação não mais direcionada a um determinado segmento (músicas clássicas), o rádio passa a ser mais frequente em casas de pessoas de baixa renda que, aos fins de semana, também podiam aproveitar a programação dos rádios-baile, programas especial de música sem intervalos comerciais que embalavam as festas domésticas.

Alterando a rotina da casa, trazendo as ‘últimas novidades’ do mundo civilizado, o rádio interfere, chegando até mesmo a reordenar o cotidiano de parte da sociedade brasileira. O rádio foi um veículo privilegiado no processo de formação e de divulgação de um novo estilo de vida, ligado às novas práticas culturais urbanas (CALABRE, 2002, p. 13)

Como bem apontou Murray Schafer (*apud* CALABRE, 2002, p. 14; VALENTE, 2003, p. 221), o rádio mudou não somente os hábitos como também interferiu na marcação do tempo da casa:

O rádio se tornou o relógio da civilização ocidental, usurpando a função do cronômetro conferida anteriormente ao sino da igreja e ao apito da fábrica (...) As notícias chegas às oito horas no caminho para o trabalho, às 17 horas no caminho de volta para casa, às 23 horas no caminho para a cama (SCHAFFER *apud* CALABRE, 2002, p. 14)

Segundo Valente (1999, p. 57), “o rádio pode ser considerado a primeira parede sonora do nosso século, pois fechou o indivíduo no familiar, isolando do perigo”. O rádio era o ambiente público cada dia mais inserido no privado. As discussões que antes eram feitas no trabalho, em esquinas, nos bares, após a leitura dos jornais, agora passam a ser mais frequentes em casa.

Segundo Valente:

A criação das mídias sonoras, especialmente o disco e o rádio, dará origem a um novo gênero de produção musical, que varrerá o século 20: a canção popular urbana, mais especificamente, a canção *composta para ser fixada tecnicamente* (gravada) e transmitida pelas ondas eletromagnéticas (VALENTE, 1999, p. 64. grifo do autor).

A música popular teve um papel fundamental na popularização do rádio e no desenvolvimento da indústria fonográfica. Ela, que antes só poderia ser ouvida por quem estivesse próximo àqueles que detinham o poder de entonação, ou seja, próximo do cantor, em espetáculos, passou a ter alcance maior com o advento desse meio que modificou os hábitos de audição. A música popular encontrava finalmente os artefatos midiáticos e de gravação e, assim, teríamos finalmente a música popular massiva (JANOTTI JR., 2006). O piano da casa, muito comum até o início do século 20, vai perdendo espaço para a música que saía daquela caixa elétrica que emitia música, notícias, programas e radionovelas.

Em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulação audiovisuais relacionados a essa estrutura (CARDOSO FILHO; JANOTTI JR., 2006, p. 12).

Esta premissa é uma importante chave de compreensão de como artistas do terreno musical passam a fazer parte de uma cadeia produtiva, na qual estão em jogo lógicas de mercado inseridas na indústria fonográfica – hoje, podendo também ser chamada de maneira mais ampla de indústria da música.

Não podemos esquecer que foi a partir da inserção de um novo elemento nessa dinâmica – o microfone – que cantores, animadores, enfim, os enunciadores em geral passaram a ter suas vozes escutadas ao longe. Com o novo aparelho, as pessoas passam a modificar a postura de fala e essa necessidade de se estabelecer uma performance diante do microfone, e por conseguinte, diante do público, é que irá

compor a identidade do artista do rádio, seja ele apresentador, cantor ou rádio-ator. Segundo Valente (2003), a midiaticização da música popular tornou a performance passível de transferência espaço-temporal o que, por conseguinte, retirou dela o caráter ritualístico. “Com o advento das mídias, uma obra musical pode, a princípio, soar em qualquer espaço e nas circunstâncias mais adversas. Em consequência disso, o ritual de escuta pulveriza-se” (VALENTE, 2003, p. 63).

Em nossa pesquisa, para pensar Carmem Miranda como cicerone brasileiro no exterior, precisamos levar em consideração que esta formação identitária estava circunscrita a uma perspectiva de mercado midiática: sua disposição enquanto estrela de cinema (indústria cinematográfica, os estúdios) e da música (indústria fonográfica, as gravadoras). Portanto, por estarmos nos referindo aqui a disposições de mercado nas instâncias de produção (as gravadoras, os estúdios de cinema), é preciso reconhecer que, com os recursos tecnológicos de gravação, também passou a mudar a relação do público com a canção.

Por isso, veremos a seguir, primeiramente, o contexto da época analisando, com base nos textos de autores daquele momento, como se deu a construção do cenário do samba no Rio de Janeiro e todas as implicações sociais desse novo cenário, para em seguida pensarmos em como isso modificou a classificação das dicções derivadas do samba, como isso afetou a escolha de composições a serem gravadas e de artistas para comporem o time de estrelas do rádio.

Num segundo momento, veremos como a simbiose entre música carnavalesca e produção cinematográfica se encontram e rearticulam tanto uma quanto a outra numa lógica comercial que favorecerá a ambas na primeira metade do século. Em seguida, trabalharemos com mais vagar a construção midiática acerca dos tipos brasileiros. Por fim, discutiremos o conceito de performance ancorado no trabalho de Zumthor (2007) e reverberado nos estudos de Valente (1999 e 2003) e Soares (2009) para extrair a base metodológica da análise das sequências musicais dos filmes *Banana da terra* (1938), *Uma noite no Rio* (1941) e *Entre a loura e a morena* (1943), pois nesta pesquisa, trabalhamos com a hipótese de que a performance de Carmen Miranda, nesses filmes, aciona nacionalidades, no plural, pois esta se constitui de um mosaico de regionalidades as quais serão localizadas na performance para que possamos identificar de que forma a indústria da música e do cinema as reelaboram embalando sob a premissa de identidade brasileira.

1.2 O samba no início do século 20

No início do século passado, a capital federal ainda era à beira-mar, as regatas preenchiam as páginas de esportes e o samba, gênero musical executado basicamente por negros, figurava na marginalidade. A ligação desse gênero com a matriz africana e o contexto pós-abolicionista recente contribuía para sua renegação que acabou, nesse primeiro momento, sendo executado por um nicho social específico: negros e migrantes.

Um país que queria a todo custo se encaminhar à “civilização” não poderia se deixar levar por um ritmo de origens tribais. O imaginário em torno do progresso ditava as regras que direcionavam as escolhas culturais. A ideia de mistura entre negros e brancos, em tal imaginário, funcionava como um entrave para o progresso, o que impediu sobremaneira a difusão do samba no Rio de Janeiro daquele período.

A origem do samba é africana e, no Brasil, a porta de entrada do protótipo do gênero, o *semba*, que iria sofrer modificações e se transformar no samba de roda do Recôncavo – hoje Patrimônio Imaterial da Humanidade – foi a Bahia:

Na Bahia, em fins do século XIX, provável berço de suas primeiras sessões, a palavra Samba já era usada para designar as festas de danças de escravos e ex-escravos. Nesse mesmo período muitos baianos migraram em direção ao Rio de Janeiro, e com esses baianos eram levadas as primeiras manifestações daquele que se tornou uma das maiores referências musicais brasileiras, o Samba, e essas manifestações eram atribuídas à dança e à música que outrora já se encontravam na Bahia. (SANTOS FILHO, 2008, p.44)

Já nos anos 2000, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), no processo de tombamento do samba de roda, divulgou um dossiê sobre este gênero catalogando suas características principais de orquestração, dança e composição com o intuito de diferenciá-lo das outras dicções⁵ do gênero samba.

Segundo este dossiê,

a forma real de disposição dos participantes do samba de roda pode ser antes a de um semicírculo, ou mesmo, a depender do espaço onde acontece o samba, assemelhar-se a um quadrado ou a uma elipse. Todos os participantes são iguais em importância e tomam a mesma distância do centro da roda que é, no entanto, polarizada pelo ponto onde se agrupam os músicos. De certa forma, todos os presentes em um samba de roda são músicos, pois todos, em princípio, batem palmas e cantam as respostas. O erotismo é um componente estrutural do samba, expresso não só pelos corpos dos participantes, mas

⁵ Utilizamos aqui o conceito de dicção de Tatit (2004) que considera como esta como sendo o encontro entre letra e melodia na canção popular massiva brasileira e caracteriza tanto canções específicas, como traços estilísticos dos diversos gêneros musicais presentes na música popular massiva.

também pelas mais variadas interjeições e comentários, inclusive aqueles relativos aos conflitos por ciúmes. Considera-se que no samba de roda e o papel típico do homem é tocar, enquanto o da mulher é sambar. O passo mais característico do samba de roda é o chamado miudinho. Trata-se de um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão. Quem entra na roda para sambar, tem que correr a roda. (IPHAN, 2006, p. 53)

Nos trabalhos memorialísticos, considera-se que a principal migrante baiana foi Tia Ciata cuja casa, frequentada por muitos outros baianos como Donga, considerado “pai” do primeiro samba gravado, acabou sendo um dos berços do dito samba de roda carioca⁶ – que, ao passo que muda de ambiente, sofre pequenas alterações na orquestração, na dança e na composição – e logo ficou conhecido também como samba de morro, “termo empregado por Renato Almeida para diferenciar o Samba de salão daqueles das Escolas de Samba” (SANTOS FILHO, 2008, p. 45).

O surgimento do rádio auxilia a difusão do samba tanto nas áreas interioranas do próprio Rio de Janeiro, quanto em outras partes do País. Com isso, aquilo que só era ouvido no morro, começa a circular e a audiência passa a perceber as semelhanças e aproximações do samba do morro com o maxixe, por exemplo, e, a partir disso, as relações sociais, afetivas e econômicas ligada ao gênero samba, bem como a própria noção de gênero musical, começam a ser repensadas.

Essas modificações serão analisadas mais adiante. Por enquanto, é necessária a análise de autores da época, direta ou indiretamente ligados ao samba – compositores, radialistas, músicos, intérpretes – que começam a dissertar sobre as polêmicas em torno das dicções que envolviam o samba naquele momento.

Napolitano e Wasserman (2000, p. 120) afirmam que autores como Francisco Guimarães (1993) viam o morro como “território místico onde se praticava ao ‘verdadeiro samba’”. O objetivo de Guimarães – autor de *Na roda de samba* – era denunciar a indústria fonográfica que, segundo ele, estava destruindo o samba autêntico ao “usar e abusar samba autêntico” (2000, p. 120).

Guimarães percebia que

a ‘roda de samba’ seria o lugar de uma fala musical coletiva, ‘pura’, ‘espontânea’, onde a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem (GUIMARÃES *apud* NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 170)

⁶ Samba que não era apresentado em desfiles, apenas nas ditas ‘rodas’ nas festas das tias baianas. (SANDRONI, 2001).

Já Orestes Barbosa (*apud* NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000) expandia o lugar social do samba pensando neste como patrimônio do Rio de Janeiro. Para ele, “cada região da cidade do Rio de Janeiro havia ‘temperado’ as marcas desta origem criando um idioma musical próprio” (BARBOSA *apud* NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000). Ao contrário da visão de Guimarães, Barbosa pensava no rádio como um elemento que iria dar impulso ao novo gênero, pois daria visibilidades a todas as dicções.

O pensamento de Barbosa é bastante pertinente a nossa pesquisa ao passo que ele fora o primeiro a ter uma visão macro do contexto do “nascimento” do samba carioca a partir da percepção das ramificações estilísticas, das dicções do gênero em questão.

Colocar todas as ramificações do gênero em perspectiva auxilia na percepção do panorama musical daquela época mostrando toda sua complexidade. Barbosa inicia uma discussão que deixa de lado as polêmicas comuns à época como a que dizia que o samba de roda da época de Donga não era samba de fato, pois ainda se podia ver traços do maxixe. Barbosa foi o primeiro a perceber que algo mais complexo estava acontecendo. Começava a florescer, em outros espaços, clivagens de um gênero e todas essas modificações são vistas pelo autor como elementos de uma transformação que não tinha um final estabelecido: poderia sofrer infinitas modificações dali em diante, de acordo com a inserção do gênero nos diferentes locais sociais e também com os usos que a indústria fonográfica iria fazer dele dali pra frente. Vendo dessa forma ampla, Barbosa consegue perceber as faces do cenário musical do samba desse período. No momento em que o samba está delimitando seus traços para se colocar como gênero, o rádio faz o papel de difusão e socialização mais ampla.

Contemporâneo de Barbosa e Guimarães, Almirante tentou delimitar uma origem histórica do samba – tanto urbano quanto rural – com objetivo de determinar os limites do que era e do que não era samba (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 173). A partir da pesquisa de Almirante percebemos uma aproximação entre o “berço” baiano e o contexto carioca ao passo que este discorre sobre a influência das ditas tias baianas no samba de roda. Segundo Almirante, *Pelo Telefone*, composto pelo baiano Donga considerado o primeiro samba gravado, derivou de uma peça de costumes sertanejos denominada *O Manoleiro* do maranhense Catulo da Paixão Cearense e Ignácio Raposo (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 173). A influência do Nordeste, sobretudo da cultura baiana, no desenvolvimento da cena do samba carioca

está para além deste “marco histórico” da suposta primeira composição. As casas das tias baianas funcionavam com uma espécie de laboratório de composições nas quais indivíduos que tinham uma ligação afetiva tanto com a terra natal, quanto com o ritmo que soava por lá, se reuniam para trocar experiências que extrapolavam os limites meramente musicais.

Nesse breve relato, pretendemos menos delimitar a “origem” deste gênero do que perceber como a cidade do Rio de Janeiro começa a esboçar os traços de um cenário musical baseado no samba. Vejamos a seguir como as estratégias de produção, distribuição e difusão do samba pela indústria da música trabalham o gênero e de que forma ela embala as diversas dicções ligadas a ele.

1.3 Da roda às rádios e gravadoras: as classificações e a embalagem do gênero samba

Em geral, os trabalhos memorialísticos que versam sobre o gênero samba tendem a considerar que o samba de roda carioca – praticado no fundo dos quintais das tias baianas, com caráter lúdico-religioso e com ritmo orquestrado enfaticamente por instrumentos de cordas – tem tendência ao maxixe, enquanto que o samba do Estácio – samba que tinha como temática basicamente a exaltação à cidade do Rio de Janeiro, com ritmo marcado por palmas ou instrumentos de percussão e feito para ser entoado durante os desfiles de carnaval – é tido como samba “acabado”, “verdadeiro”, já livre das amarras do maxixe. Este “samba-amaxixado perdurou até o surgimento das primeiras escolas de samba cariocas, refletindo, a partir disso, toda a influência que o carnaval exercia sobre o samba” (MESTRENIEL, 2009. p. 64).

Com a crescente dos desfiles das escolas de samba, os “bambas do Estácio” introduziram novos elementos rítmicos ao gênero, visando a adequação musical e coreográfica às necessidades do novo tipo de agremiação que surgia: a Escola de Samba, que opunha-se ao samba-amaxixado.

As escolas de samba cariocas agregavam elementos visuais dos ranchos à musicalidade negra presente no samba, que ganhava uma feição *marchada*, afim de tornar mais fluente o desfile dos componentes do grupo carnavalesco. O caráter marchado designa uma marcação mais constante do pulso musical, que auxiliaria no ato de caminhar e dançar simultaneamente. O maxixe era dançado em par e sua rítmica teoricamente não colaborava para um desfile.” (MESTRENIEL, 2009. p. 64-65)

Além da temática e ritmo diferentes, com o tempo, o lugar onde se praticava o samba também é expandido e novos personagens são incorporados. Na década de 1930, as casas das tias baianas ainda eram frequentadas, mas era perto dos botequins e dos bares do Rio de Janeiro que se passa a encontrar o novo personagem do samba (que pouco depois atuaria como protagonista nesse cenário), o principal tipo brasileiro masculino representado midiaticamente: o sambista malandro e boêmio. Assim, “a mudança de local e de personagens relacionados com o samba, gradualmente vão transformando-o em carioca, em uma música intrinsecamente ligada ao Rio de Janeiro” (FENERICK, 2007, p. 34)

Essas mudanças no samba, principalmente a transformação dele em algo “mais carioca”, não fez com que ele figurasse como elemento dotado de civilidade. Mesmo perdendo parte de sua ligação à religião e deixando de ser praticado apenas por negros e migrantes, o samba continuaria por muito tempo marginalizado.

Somente nos anos de 1940-50, quando foi tomado como exaltação do nacional, é que ele perde, no Brasil, a aura de elemento não-civilizado e ganha importância de certo “orgulho mestiço”, que mesmo cercado de resistência por parte das elites, acaba legitimado por autores como Gilberto Freyre (1998), no seu clássico *Casa Grande & Senzala*, como um dos pilares da identidade brasileira. Porém, pouco antes disso, ainda na década de 1930, as gravadoras já usavam o samba para alavancar suas audiências devido ao seu apelo popular, principalmente entre as classes mais baixas. “A civilização estava subindo o morro e o sambista tinha que ficar atento sob pena de sucumbir diante dos novos tempos” (FENERICK, 2007, p. 38). Artistas renomados “convocavam” compositores para confecção de sucessos para o carnaval. O caminho inverso também era feito: os sambistas timidamente procuravam as gravadoras como uma forma de ganhar dinheiro com as composições.

A partir do momento em que as gravadoras entram nesse contexto, os modos de produção, circulação e classificação da música são modificados. Passa-se a ter a necessidade de rotular genericamente as composições tanto para que os discos fossem ordenados nas prateleiras das lojas, quanto para serem colocados nos programas de rádio de acordo com a temática deste.

Como analisa Janotti Jr.,

Os gêneros musicais envolvem então: regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritos nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (envolvem a produção e a regra musical em sentido estrito). Traçar a genealogia da canção

envolve: localizar a estratégia de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (regras formais e ritualização partilhada por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais os valores e gostos são ‘incorporados’ e ‘excorporados’ em determinadas produções culturais). (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 7-8).

Em termos econômicos, ainda dando os primeiros passos, a precariedade tomava conta da indústria da música no início do século. Para se ter uma noção, no mundo, apenas duas empresas produziam cilindros, que eram a base do gramofone: a Edison, nos Estados Unidos, e a Pathé, na França. No setor de discos, a Victor Records, dos Estados Unidos, e a Gramophone, da Inglaterra, França e Alemanha dominavam o setor. A Columbia, dos Estados Unidos, era a única que produzia cilindros e discos. (DIAS, 2000, p. 35). Não chegava, portanto, a se constituir como um império, como se tem hoje em dia.

Foi na década de 1950 que o micro-sulco que, além de possibilitar o depuramento elétrico do processo de gravação e reprodução, permitia que “o tempo de duração do disco fosse dilatado de quatro para trinta minutos, possibilitando ainda, no universo da música popular, a instituição da canção de três minutos como padrão” (DIAS, 2000, p. 36).

Na década de 1930, o governo federal baixou um decreto-lei permitindo propaganda no rádio que, até então, funcionavam de forma amadora. A partir daquele momento, os programas poderiam apresentar toda espécie de anúncios pagos, o que permitiu às emissoras estabelecer uma programação fixa, com cada minuto valorizado. Com isso,

entre 1930 e 1937 foram fundadas 43 emissoras. Atribui-se à legislação aprovada em 1931 e regulamentada em 1932, através dos Decretos nº 20.047 e 21.111, de 27/05/1931 e 1º/03/1932, respectivamente, uma grande parcela de contribuição para o surgimento e consolidação de uma conjuntura favorável ao rádio. A nova legislação tornou o sistema de radiodifusão potente e eficaz, aperfeiçoando e atualizando o decreto de 1924. É o fim da idéia de um rádio experimental e amador (CALABRE, 2003, p. 3)

Com esse novo cenário, novas profissões surgiram como, por exemplo, os corretores que iam à busca dos anúncios no comércio e os redatores que os criavam, com ou sem música, para ser lidos ou interpretados ao vivo pelos locutores, radioatores ou cantores. As emissoras seguem crescendo e os cachês dos artistas começam a ser um atrativo. A carreira artística, que antes da década de 1930 era apenas uma aventura sem

garantias de retorno, passa agora a ser um meio viável de vida para aqueles que conseguiam relativo sucesso. (CASTRO, 2005, p. 81)

O crescimento no setor comercial do rádio ajudou a alavancar a indústria fonográfica que seguia aumentando os dentes de sua engrenagem a cada explosão de novo ícone do rádio. Novos nomes como Mario Reis, Sylvio Caldas, Almirante, Luiz Barbosa, Moreira da Silva, Dircinha Batista, Aracy de Almeida, Bando da Lua, Aurora e Carmen Miranda apareceram naquele período.

Por isso, tendo em mente essa dificuldade técnica e o alto custo do investimento nesse ramo inicialmente, era preciso não errar na escolha das estrelas. Apesar disso, Donga, autor de *Pelo Telefone*, primeiro samba gravado, conseguiu relativa fama com o feito, mas foi um dos poucos negros nesse período que conseguiu tirar proveito da indústria da música atuando como compositor e cantor. Nem todo herdeiro de bamba poderia ter livre acesso às rádios. Era preciso manter uma “civildade”. Em geral, as figuras do samba estavam por trás das estrelas do rádio do período, compondo canções que ditariam o ritmo dos carnavais daquela época.

Esse pensamento afetou diretamente a escolha tanto dos intérpretes quanto do estilo do samba a ser tocado no rádio. Foi o samba de roda carioca, o samba amaxiado, próximo ao que se chama hoje em dia de samba-canção, o primeiro a figurar nas rádios brasileiras, sempre cantado por intérpretes consagrados, ou seja, os compositores negros e migrantes em sua maioria, compunham para que cantores como Carmen e Aurora Miranda, por exemplo, levassem adiante as canções compostas nas casas das tias baianas.

Segundo o Museu Virtual Carmen Miranda⁷, entre as canções gravadas pela luso-brasileira, destacam-se os sambas-canção, 132 ao todo; as marchas, 109, seguido pelo choro, em 14 gravações.

Apesar de ter tido uma carreira internacional bastante longa e de ter gravado outros gêneros musicais como tango e rumba, estes não chegam a ter um volume tão significativo. Ainda segundo os dados deste museu, apenas quatro composições classificadas como rumbas e duas classificadas como tangos foram gravadas por Carmen Miranda, o que nos evidencia que, apesar da crítica à “latinização” da cantora assim que esta começou a participar de filmes e programas de TV nos Estados Unidos, o volume maior de gravações continuava, oficialmente, fiel à proposta dos órgãos que

⁷ Disponível em: <http://carmen.miranda.nom.br>. Acessado em ago/2011.

ajudaram a financiar a carreira de Carmen Miranda: o governo federal e as gravadoras brasileiras.

Curioso notar que algumas dicções são extremamente específicas denotando a necessidade de se deixar claro a classificação da canção que se estava executando. Dentre as classificações menos comuns estão o lundu, que tem origem angolana, e o cateretê cuja marcação se dá com batidas de palma e de pé acompanhados por violas. Apesar de próximos do samba, existia a necessidade de separar as matrizes africanas mais evidentes que já destoavam dos novos contornos do samba que já estava em processo de branqueamento e urbanização. A classificação era utilizada pelas rádios para distribuição dos produtos na grade de programação.

Ainda segundo dados do Museu Virtual Carmen Miranda, durante sua carreira, a cantora gravou 281 canções, sendo 44 em duetos, 281 gravações em português, 32 gravações americanas. A maior parte de suas gravações foi feita na gravadora Victor que primeiro a acolheu, com 150 no total. Outras 129 foram lançadas pela EMI-Odeon⁸ e apenas duas pela Brunswick⁹.

Um dos principais compositores de Carmen Miranda foi Assis Valente, migrante baiano, negro, especialista em sambas como *Boneca de Pano*, *Brasil do Pandeiro*, regravada na década de 1960 pelos Novos Baianos¹⁰ e *Uva de Caminhão*, composição polêmica que faz alusão a um suposto aborto e é considerada precursora da tropicália devido suas colagens *nonsense*. Valente também fez choros, como *Camisa Listada* e uma dezena marchas, dentre elas, a mais famosa, *Good bye, boy*.

E como afirma Hermano Viana:

branca européia, Carmen Miranda não via nenhuma contradição em se vestir de baiana (usando a roupa ‘típica’ das negras da Bahia), ou em cantar ou dançar samba (música de origem negro-africana). (VIANA, 1995, p. 130)

⁸ A Odeon Records foi uma gravadora fundada por Max Strauss e Heinrich Zunz em Berlim, Alemanha. Em 1904, a Odeon lançou o primeiro disco de dois lados para um gramofone. Em 1931, a Odeon fundiu-se com a representante filial da Columbia Records do Reino Unido, Electrola Records, HMV, Parlophone e outras marcas, para formar a EMI.

⁹ Gravadora alemã que começou a produzir seus fonógrafos em 1916, posteriormente passando a lançar sua própria linha de discos. Em 1930 a Brunswick-Balke-Collender vendeu o selo para a Warner Brothers.

¹⁰ Grupo musical brasileiro, formado em 1969, composto por Moraes Moreira (compositor, vocal e violão), Baby Consuelo (vocal), Pepeu Gomes (Guitarra), Paulinho Boca de Cantor (vocal), Dadi (baixo) e Luiz Galvão (letras) entre outros.

Dada a perspectiva social desse período, podemos tomar emprestado os conceitos de “estabelecidos” e de “*outsiders*” do sociólogo Norbert Elias (2000, p. 7) menos para entender e classificar a origem desses compositores do morro e os donos de rádios e gravadoras, do que para identificar o lugar social de Carmen Miranda, que não pertencia diretamente a nenhuma dessas categorias. Para Elias (2000, p.7), os *outsiders* eram “os não membros da ‘boa sociedade’, os que estão fora dela”. Podemos classificar como *outsiders*, daquele período, os compositores do morro. Aos estabelecidos (*establishment*¹¹), donos de rádios e gravadoras, cabia a função de selecionar artistas que, mesmo podendo cantar composições vindas dos morros, não poderiam pertencer àquele lugar social: ou fariam parte dos estabelecidos, ou pertenceria a um lugar neutro, como foi o caso de Carmen Miranda que, mesmo vindo de uma família pobre, porém portuguesa – o que dava uma aura de “civilidade” – conseguia chamar atenção a ponto de inaugurar um novo personagem àquele cenário: “a mulher do bamba, a namorada do malandro, a morena que sabia se virar e, mesmo apanhando, caía de pé” (CASTRO, 2005, p. 92), mesmo que essas características destoassem socialmente do seu fenótipo.

Analisando por esse viés, conseguimos perceber que existiam entraves sociais tão complexos no caminho entre o morro e a gravadora que nos impedem de tirar qualquer conclusão que leve em consideração apenas o fator econômico ou estético na montagem e na classificação de um samba. As questões sociais influenciam diretamente a produção e o consumo de música no Rio de Janeiro do começo do século.

Questões políticas não podem ser desconsideradas. Nesse ambiente de estabelecimento da indústria da música, corria por fora a intenção do governo federal de usar o rádio como elemento divulgador de seus interesses. Partindo do pressuposto que conquistar espaços é uma forma de alargar o poder político, o governo federal, ainda pré-Estado Novo, inicia sua investida no rádio para que este pudesse ser aliado e não inimigo. Com isso, os empresários do ramo da música e do cinema tiveram a seu favor a ampliação da malha de comunicação do País que acabou não se consolidando na tentativa de integração nacional, como nos mostra Ortiz (1991):

O sonho do Estado totalitário de construir um sistema radiofônico em nível nacional se desfez diante da impossibilidade material de realizá-lo. Isso significa que a radiodifusão brasileira não adquiriu a forma de rede, o que favoreceu o desenvolvimento da radiofonia local (...). A exploração comercial

¹¹ “Um *establishment* é um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma ‘boa sociedade’, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de traição, autoridade e influência: os *established* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros” (ELIAS, 2000, p. 7)

dos mercados se fazia, portanto, regionalmente, faltando ao rádio brasileiro da época essa esta dimensão integradora característica das indústrias da cultura (ORTIZ, 1991, p. 54)

Se, por um lado, houve fracasso na tentativa de integração nacional, por outro, a malha de comunicação construída pelo Estado na região sudeste do País colaborou para o aprimoramento da visão empresarial mesmo que, no início, as bases dos negócios fossem financiadas pelo Estado.

A primeira gravadora de Carmen Miranda não fugiu a essa regra:

A *Victor*, de olho no mercado, aderiu à atmosfera nacionalista. Ao contratar Carmen, não permitiu que ela gravasse tangos, mesmo sabendo que faziam parte de seu repertório. A gravadora ainda recomendou que não revelasse sua identidade portuguesa, receando despertar alguma forma de resistência do público. (GARCIA, 2004, p. 33)

O receio da *Victor* parece controverso se levarmos em consideração que quando Carmen Miranda estoura nas rádios com *Tahí*, em 1930, o samba começava a sofrer o processo de “branqueamento”, pois, para o pensamento da época, os *outsiders* não teriam capacidade de criar a canção popular nacional: só os estabelecidos, ou personagens em um lugar neutro, poderiam dar sentido a essa sonoridade (GARCIA, 2004, p. 42).

Na ditadura do Estado Novo (1937-1945), teria lógica a *Victor* proibir que Carmen Miranda cantasse sambas que exaltassem a malandragem já que “qualquer manifestação de cultura popular que ousasse questionar a ordem dominante, principalmente a ideologia do trabalhismo, tão cara ao populismo getulista seria proibida” (GARCIA, 2004, p. 57). Mas a *Victor* não o fez porque, antes de cair na “malha fina”, que só em 1940 vetou 373 músicas, a apologia ao ócio foi atenuada nas composições, como em *Recenseamento* de Assis Valente escrita em 1940:

Em 1940 lá no morro começaram o recenseamento
E o agente recenseador
esmiuçou a minha vida foi um horror
E quando viu a minha mão sem aliança
Encarou para a criança que no chão dormia
E perguntou se meu moreno era decente
E se era do batente ou era da folia

Obediente eu sou a tudo que é da lei
Fiquei logo sossegada e falei então:
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,
É quem sai com a bandeira do seu batalhão!
A nossa casa não tem nada de grandeza
Nós vivemos na pobreza, sem dever tostão

Tem um pandeiro, uma cuíca, um tamborim
um reco-reco, um cavaquinho e um violão

Fiquei pensando e comecei a descrever
Tudo, tudo de valor
Que meu Brasil me deu
Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo
Um pano verde-amarelo
Tudo isso é meu!
Tem feriado que pra mim vale fortuna
A Retirada de Laguna vale um cabedal!
Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia
Um conjunto de harmonia que não tem rival¹²

Na crítica de Assis Valente, a mulher que estava em casa quando o recenseador chegou conseguiu provar que o seu “moreno” era um homem digno, não era completamente da folia, era bom brasileiro, fuzileiro, ou seja, colaborava com o País. Valente faz uma crítica aos censores do Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, quando diz que a dona da casa se viu obrigada a exaltar as coisas nacionais quando percebe não ter sido uma boa ideia citar todos os instrumentos musicais que tinha em casa.

Como esclarece Garcia (2004):

A apologia do ócio foi eliminada da letra da canção, entretanto, como já afirmamos aqui, a malandragem não significava somente a negação do trabalho. Estando inserida num contexto mais amplo, representava o próprio modo de estar desses setores na sociedade. Buscando burlar a pretensa adequação do popular aos interesses de integração nacional planejado pelo Estado, o discurso do malandro regenerado tornava-se ainda mais ambíguo e sofisticado não abandonando a sua linhagem (GARCIA, 2004, p. 67)

A cada vez que Carmen Miranda se colocava para gravar uma composição de Assis Valente, a expectativa era de um novo sucesso com alto grau de malícia. Além das críticas e da abordagem polêmica de Valente, com ele, a luso-brasileira tinha a liberdade de modificar a letra da canção, enfatizar determinados versos acrescentando malícia à interpretação.

Dez anos antes, em 1930, o panorama era um pouco diferente. Carmen Miranda iniciava sua carreira sob a supervisão de Josué de Barros, baiano, que compunha marchas menos polêmicas, tanto que a cantora iniciou a carreira com a inocente *Pra você gostar de mim*, que acabou ficando conhecida como *Tahí*, de autoria

¹² VALENTE, Assis. Recenseamento. Interprete: Carmen Miranda. In: MIRANDA. **Recenseamento**. Rio de Janeiro: Odeon, 1940. 1 disco sonoro, Lado B, faixa 1.

de Joubert de Carvalho. Com o sucesso de *Tahí*, Carmen Miranda vendeu 35 mil exemplares em apenas um ano (CASTRO, 2005, p. 53)

No ano seguinte, Carmen Miranda, na companhia de Francisco Alves e Mário Reis, fazem uma série de shows no Cine Broadway, em Buenos Aires. Em 1932, foi a vez da turnê pelo nordeste do País se apresentando no Teatro Guarani, em Salvador, e no Santa Isabel, em Recife. Em 1933 e 1934, Carmen Miranda torna a fazer shows em Buenos Aires, mas dessa vez apenas com a irmã, Aurora Miranda.

Paralelo à carreira de cantora, a luso-brasileira é convidada a trabalhar como atriz nos primeiros filmes brasileiros. O primeiro deles foi *O carnaval cantado de 1932*, um documentário de média metragem com cenas reais do carnaval do Rio de Janeiro. A película de Vital Ramos de Castro foi o primeiro filme com áudio sincronizado. Antes disso, já haviam sido rodados algumas dezenas de comédias carnavalescas, o principal gênero do cinema brasileiro.

Em 1933, a produtora Cinédia financiou *A voz do carnaval*, mais um documentário em que Carmen atuou, só que dessa vez sob a direção de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro. O documentário mostrava cenas de desfiles de blocos e o som era registrado direto nas ruas do Rio. Como todos os filmes sobre carnaval, *A voz do carnaval* estreou às vésperas da folia de momo. É um dos poucos que ainda têm cópias, porém ainda em fase de restauração.

Nos anos seguintes, Carmen Miranda atuou em *Estudantes* (1935) e *Alô, alô, Brasil* (1936), ambos perdidos e de pouca relevância, pois repetiam a receita músicas de carnaval em cenas de cortejo.

Dos primeiros filmes de carnaval, *Alô, alô, carnaval* (1936) é o único a ter cenas ainda disponíveis. Na sequência musical¹³ *Querido Adão* (FIG. 1), Carmen aparece tão discreta que quase não conseguimos identificá-la por um motivo: naquele ano, a cantora ainda não havia incorporado os adereços à sua performance. Somente em 1938, em *Banana da terra* é que ela adotaria a personagem que a fez famosa em todo o mundo: a baiana

¹³ Identificamos como sequências musicais as cenas nas quais um número musical é encenado uma vez não podendo considerar a obra inteira como um musical, pois este pressupõe uma narrativa baseada predominantemente ou exclusivamente em músicas coreografadas, o que não é o caso dos filmes analisados.

FIGURA 1 – Carmen Miranda antes da baiana



FONTE: Frames de *Alô, Alô, Carnaval* (1935)

Carmen Miranda vestindo calça e sem os adereços de baiana. É uma das poucas imagens de musical que podemos ver seus cabelos.

Mais adiante, veremos a importância da simbiose entre cinema e música no Brasil no começo do século passado. Por enquanto, é importante saber que ambas as indústrias se apoiavam na mesma fórmula: em termos econômicos, tentavam agradar o governo para angariar fundos para o seu funcionamento; a estratégia de venda era basicamente trabalhar exaustivamente com músicas de carnaval tanto nas rádios durante o período pré-carnavalesco, quanto em filmes, o que dava visibilidade aos artistas do rádio e levavam legiões aos cinemas.

CAPÍTULO 2 – A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

2.1 Os primeiros passos do cinema brasileiro: o negócio das elites

A indústria cultural brasileira se erguia no País ainda com os ranços de uma sociedade rural, escravocrata e paternalista. Na República recém proclamada, a ideia ainda turva de democracia, a instabilidade política e a noção confusa de nação compunham o pano de fundo do País à época. A literatura e as artes plásticas, por exemplo, tinham ranço de uma mentalidade européia, uma vez que, boa parte dos filhos das elites, que completavam seus estudos superiores em universidades européias, traziam da formação velho continente as tendências de escrita e arte.

Mas essa “confusão” ideológica, política e identitária começa a ser percebida pela *intelligentzia*¹⁴ brasileira (os estabelecidos) que passa a articular as discussões que, dali pra frente, serviriam de base dos novos rumos do País que caminhava, até então, no ritmo de sua história de atrasos econômicos e sociais para a modernidade.

Espremida entre o pensamento conservador e a questão nacional, tal como ela havia sido posta, a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada. A ausência de uma discussão sobre a cultura de massa no Brasil reflete, a meu ver, este quadro social mais amplo (ORTIZ, 1991, p. 37)

Quando compra a discussão européia da nação e de identidade, a elite cultural não leva em consideração o grau de maturidade deste tipo de discurso, ao passo que, na sua aplicação crua no Brasil da época, gera contradições a partir do momento em que esse discurso se mostra impraticável num País com as características de início de República descritos acima.

Discussões trabalhistas, sociais, identitárias e políticas estavam a pleno vapor na Europa do século XVII e XVIII, quando esta vivia o seu *boom* demográfico nos centros urbanos que, dali a diante, passariam a ser sinônimos de modernidade por

¹⁴ Como no Brasil desse período os limites entre as profissões ainda não tinham um contorno claro, jornalistas, literatos, advogados, médicos, artistas até mesmo políticos compunham a elite cultural dos centros urbanos que estabeleciam os grandes projetos nacionais. O exemplo da literatura é célebre. Como nos mostra Ortiz, “somente na década de 40 que a literatura se emancipa das Ciências Sociais e da ideologia (...) Se nos remetermos à análise de Sartre, veremos que as mudanças estruturais para as quais ele apontava somente se concretizaram tardiamente entre nós, a literatura se definindo mais pela superposição de funções do que pela sua autonomia” (ORTIZ, 1991, p. 26). Em outro trecho, o autor completa: “O escritor não podia ‘viver de literatura’, o que levava a exercer funções no magistério e nos cargos públicos” (ORTIZ, 1991, p. 28). Ou seja, num país com uma massa de analfabetos, lideranças locais abastardas e uma elite letrada faziam parte do grupo de intelectuais que direcionavam as discussões sobre os rumos do país.

concentrar indústrias que simbolizavam (simbolizam) progresso, civilização. Tudo isso só foi possível após o estabelecimento de fronteiras e da diminuição da distância entre campo e cidade (crescimento dos centros urbanos).

Cem anos depois, ainda com problemas de fronteiras e com um percentual de ruralidade infinitamente superior ao percentual de pessoas vivendo em centros urbanos, a elite cultural estabelecida dos centros urbanos do sudeste do país consegue, com a minoria, erguer uma bandeira nacionalista que acabou sendo facilmente comprada pelos militares da República Velha.

Observando esse panorama da época, nos recordamos do pensamento de Ortiz (1991) que afirmou que “a noção de modernidade estava ‘fora de lugar’ na medida em que o modernismo ocorre no Brasil sem modernização” (ORTIZ, 1991, p.32). Mesmo os estabelecidos tentando concentrar as discussões nas diretrizes do progresso, o ranço da história de, até ali, 400 anos de dependência¹⁵ política e de ruralismo mostravam que, para se seguir com o projeto de progresso e civilização europeu, seria necessário anular tais contradições.

Mas a elite cultural tinha motivos para acreditar no projeto nacionalista à européia, uma vez que a vizinhança do norte da América conseguia erguer, dali a pouco, após a Segunda Grande Guerra, um império, mesmo sendo uma ex-colônia inglesa. O que eles talvez tenham desconsiderado é que o caminho até a formação de tal império se deu por uma trajetória diferente da que o Brasil estava tomando¹⁶.

Não podemos desconsiderar outros interesses para além desse aparente “amor à pátria” nascente e o desejo de modernização. Como nos alerta Costa (2010, p. 29), boa parte dos novos formadores de opinião na América Latina eram europeus que se tornaram empresários da indústria cultural na Argentina, no Brasil e no Uruguai.

À parte, seus aliados nacionais, além das instituições que viviam sob a aparelhagem do Estado, era uma elite que representava uma espécie de extensão enviesada de antigas oligarquias latifundiárias. Dessa combinação

¹⁵ Consideramos que, mesmo depois da independência formal de Portugal, o país continuou dependente politicamente daquele país. Em seguida, sucederam-se outras formas de dependência, porém não mais de ordem política, mas sim econômica de países como Inglaterra e Estados Unidos.

¹⁶ Os Estados Unidos, além de conseguirem uma independência mais cedo, 1783, esta se deu a partir de um processo revolucionário que culminou com o desligamento da relação colonial que mantinha com a Inglaterra. Aqui, além de haver poucas iniciativas de levantes revolucionários, a independência foi mais uma saída diplomática do que uma discussão vinda da população. Essas caminhos diferentes nos dão pistas das mentalidades de cada povo. Longe de enveredar por um caminho valorativo, pensamos que as diferentes direções tomadas pelo Brasil nos mostram as continuidades e permanências de uma mentalidade que não se baseia no nacionalismo construído desde o período colonial, mas sim fruto de uma imposição que marcou não somente a independência como também pode-se notar na Proclamação da República.

nasce a nova safra de atores políticos na região, que talvez sejam isentos de apegos às tradições locais, posto que muitos são mesmo liberais internacionalistas ou simplesmente liberais no tocante à economia, ao mesmo tempo em que incorporam um patriotismo utilitário e retórico, fazendo uso dessas bases para empreender um projeto de modernização viável para as circunstâncias. (COSTA, 2010, p. 29)

Todavia essa influência estrangeira (européia) diminuiria tão logo o velho continente entrasse na Primeira Grande Guerra (1914-1918), pois se tornam impraticáveis os negócios sob tal estado. Foi nesse contexto que começou a declinar a influência da Europa tanto ideologicamente – o modelo de progresso e civilização foi aos poucos sendo contestado e passou a ser direcionado para o modelo americano – quanto no que diz respeito à técnica – produtores culturais passaram a se espelhar no formato americano, principalmente na técnica do cinema que, mesmo não se conseguindo chegar ao nível exercido naquele país, funcionou como uma espécie de “farol” que se desejou seguir.

Como vimos, existiam interesses das elites em utilizar o discurso nacionalista. Os negócios culturais dominados por estas continham vícios de antigas políticas econômicas:

(...) muitos de seus componentes ou viveram de favores do Estado até meados do século 20 ou simplesmente personificaram o Estado ou, por último, no caso dos estrangeiros que chegaram depois e se nacionalizaram, tiraram vantagens de uma tradição demasiado arraigada de intersecção entre o público e o privado. (COSTA, 2010, p. 31)

Os primeiros passos do cinema nacional não fugiram a essa linha. Os estabelecidos dominavam os negócios do cinema e, nas películas, em busca de um apoio do Estado – principalmente durante o Estado Novo quando, no governo do presidente Getúlio Vargas, começava a perceber, mirando-se no exemplo alemão e italiano, que o cinema era uma ferramenta interessante no que diz respeito à propaganda política – se escondiam “sob a aparente simplicidade de seus enredos melodramáticos, uma complexa estratégia propagandística que, sem pretender espelhar a realidade, buscou influenciar as massas para sua adesão aos ideais defendidos pelo Estado Novo” (ALMEIDA, 1999, p. 22).

Contudo, mais do que movido por uma ideologia, o cinema é movido pela bilheteria e o público procurava qualidade técnica nas produções, o que não ocorria nos primeiros filmes produzidos no Brasil. “Não só o cinema, mas também o teatro, a

burleta e o rádio refletiam a dependência cultural, tecnológica e econômica do País” (AUGUSTO, 1989, p. 24).

A evidente defasagem técnica também é criticada por Almeida (1999): “a ausência de uma infra-estrutura econômica e técnica criava barreiras para a aceitação dos filmes nacionais junto aos públicos brasileiro e estrangeiro, que estavam acostumados com um cinema de qualidade técnica superior” (ALMEIDA, 1999, p. 69).

2.2 A propaganda e os filmes educativos no paraíso das chanchadas

Em 26 de maio de 1934, foi publicada no Diário Oficial a primeira medida de impulso mais concreta: as instruções para o cumprimento do decreto-lei nº 21.240 encontrado no artigo 13 da Constituição daquele período, que dizia que em 90 dias, a partir daquela data, começariam as exhibições obrigatórias de filmes nacionais de curta-metragem complementando as sessões normais (ALMEIDA, 1999, p. 77).

A intenção do governo federal era usar o cinema como uma ferramenta de educação:

Na perspectiva de Getúlio Vargas, o cinema constituía um dos “mais úteis fatores de instrução de que dispunha o Estado moderno”, educando “sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas reclama”. Se o cinema já vinha exercendo uma importante função educativa nos “centros de civilidade milenar”, maiores seriam ainda as tarefas a cumprir num país novo como o Brasil, onde ele aproximaria “pela visão dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República”. Recurso pedagógico adequado ao País, o cinema aliar-se-ia a outros elementos que promoveriam a elevação intelectual, moral e racial do povo brasileiro. (ALMEIDA, 1999, p. 77-78)

Desde o início do século, o principal gênero produzido no Brasil eram os filmes carnavalescos. O primeiro deles foi *O carnaval da avenida Central*, de 1906. O primeiro grande sucesso de bilheteria foi *Os estranguladores*, de 1908 (AUGUSTO, 1988, p. 88). Ainda sem som, esses filmes continham apenas cenas dos foliões na rua aproveitando o carnaval. Somente na quarta-feira de cinzas de 1933, chegou às telas *O carnaval cantado de 1933* que continha som e imagem sincronizados harmonicamente.¹⁷

¹⁷ Em nossa bibliografia, não achamos relatos de como se dava a produção cinematográfica no Brasil antes desse período.

Em pouco tempo, os filmes de carnaval passaram a ter enredos mais elaborados. Assim surgem as chanchadas carnavalescas, que estavam bastante distante o plano educativo pretendido pelo governo federal.

Segundo Freire (2011), entre 1930 e 1950, o termo “carnavalesco” que compunha o gênero se referia a:

1) um modelo: filmes musicais com canções carnavalescas produzidos para serem lançados próximos desta celebração anual, sobretudo nos cinemas do Rio e São Paulo; 2) um contrato aceito pelo público que anualmente já esperava por esse tipo desse filme em certa época do ano; 3) uma estrutura percebida pelos críticos, que os descreviam como “filme carnavalesco”, “comédia carnavalesca” ou “revista musical carnavalesca.” 4) uma etiqueta utilizada tanto no anúncio dos filmes, quanto na presença dessa palavra nos próprios títulos – *Alô, alô, carnaval* (dir. Adhemar Gonzaga, 1936), *Carnaval no fogo* (dir. Watson Macedo, 1949), *Carnaval em Caxias* (dir. Paulo Wanderley, 1953), *Carnaval em Marte* (dir. Watson Macedo, 1954), *Carnaval em lá maior* (dir. Adhemar Gonzaga, 1955), entre outros. (FREIRE, 2011, p. 68-69)

E a receita dos musicais carnavalescos era a seguinte: juntando-se ídolos do rádio ao enredo jocoso numa película de médio primor técnico, tinha-se relativo sucesso de bilheteria, suficiente para dar continuidade aos trabalhos. Dessa fórmula saíram os já citados *A voz do carnaval*, *Alô, alô, Brasil*, *Estudantes*, *Carioca maravilhosa*, *O grande cassino*, *Alô, alô, carnaval* e ainda a trilogia tropical *Banana da terra*, *Laranja da China* e *Abacaxi azul* da qual Carmen Miranda se destaca no primeiro longa e no segundo, mas nesse a cantora e atriz aparece apenas em imagens de arquivo. *Laranja da China* também contém o primeiro beijo na boca em um filme. Dircinha Batista e Arnaldo Amaral protagonizaram esta cena (AUGUSTO, 1988, p. 96).

Freire destaca também que:

Em relação a este aspecto – lembrando ainda que “chanchada”, por seu tom pejorativo, jamais funcionou como uma etiqueta genérica – podem ser citadas ainda frases de divulgação de vários outros títulos, como “o maior filme carnavalesco de todos os tempos” (*Laranja da China*, dir. João de Barro, 1940) ou “o melhor filme de carnaval do ano” (*Carnaval Atlântida*, dir. José Carlos Burle, 1952), entre outros. (FREIRE, 2011, p. 68-69)

A crítica da época empregava esse termo – “chanchada” – para designar qualquer comédia de baixa qualidade técnica e de atuação que entrasse em cartaz. Outro termo bastante comum para designar esse gênero do cinema nacional era “abacaxi” que, nesse caso, tanto os críticos quanto os espectadores utilizavam para designar as comédias maliciosas com diálogos com duplo sentido, comuns no teatro de revista.

Mas enquanto a crítica se horrorizava todo carnaval com os abacaxis no cinema brasileiro, o público continuava conferindo as produções que contavam com Oscarito, Gande Otelo e ídolos do rádio, como Carmen Miranda, cuja carreira, à época, seguia em ascendência. Apesar de as chanchadas terem sido duramente criticadas, – desde os primeiros filmes rodados e principalmente durante a década de 1960, quando movimentos de cunho político e intelectual, como o Cinema Novo, mostram uma nova forma de fazer longas que tinham o intuito de fazer o público refletir sobre a situação em que se encontrava o País – eram essas produções que davam um retorno financeiro com a bilheteria. Foram elas que renderam lucros que, mesmo que desse apenas para pagar as despesas técnicas e o elenco, fizeram com que as produções nacionais não findassem.

Os anos 60 trouxeram um elitismo disfarçado de intelectualismo e:

foi provavelmente na passagem para os anos 1960 e ao longo da primeira metade dessa década que o termo chanchada, com seu caráter pejorativo, se substantivou, se consolidou e se popularizou definitivamente no vocabulário cinematográfico, sobretudo em oposição a um novo cinema brasileiro que se anunciava como uma ruptura radical com o passado. Ainda que chanchada permanecesse sendo um adjetivo utilizado para conferir um caráter negativo a todo e qualquer tipo de filme – sendo apropriado com as mais diferentes finalidades e pelas mais diferentes pessoas, fosse um Glauber Rocha ou um Antonio Moniz Vianna, fosse para defender ou atacar o Cinema Novo –, ela passou também a ser largamente utilizada no sentido de um substantivo a englobar *genericamente* as produções populares, sobretudo comédias e musicais, anteriores ao Cinema Novo. Chanchada passou a representar os filmes ditos vulgares, desonestos e comerciais que representariam até um perigo para um cinema nacional “autêntico”, que deveria ser tudo que a chanchada não o era. (FREIRE, 2011, p. 74)

Vimos que o governo financiaria apenas filmes educativos. Os outros, além de não receber nenhum tipo de recurso – a não ser a garantia de que poderia ser colocados em cartaz, graças ao decreto-lei que obrigava os cinemas a reservar uma porcentagem da programação para as produções nacionais – para ser rodado, ainda sofriam com a censura do Estado que retirava cenas que tivessem críticas muito acintosas ao governo ou algo que pudesse chocar o público.

2.3 As relações entre os “bons vizinhos”

Até aqui, tivemos uma overdose de passado, de um momento distante do nosso, em que imperava o primitivismo e a técnica ainda rudimentar de produção, gravação e circulação. Vimos um contexto extremamente restrito – Rio de Janeiro da

primeira metade do século passado, capital da nação, lugar, período e pessoas que começavam a perceber pela primeira vez, através da mídia nascente, onde os traços da dita brasilidade estavam presentes. É interessante destacar que foi nesse passado, que parece distante, que o Brasil se fez visível para o mundo. Foi a primeira vez que os seus artistas foram percebidos internacionalmente. Antes disso, no século 19, quando os filhos da elite rural iam para a Europa estudar para voltar para o Brasil como bacharéis e poetas, a sua projeção internacional era praticamente nula.

Foi basicamente nos anos de 1940, quando a Segunda Grande Guerra começava a tomar a atenção dos países europeus em tensão, que as ex-colônias, recém estruturadas como países, foram percebidas como possíveis aliadas pelos Estados Unidos. Por isso, não foi sem motivo a aproximação entre este país e a América Latina nos primeiros anos da década de 40. Por um lado, tínhamos um Estado interessado em fixar os contornos da identidade nacional para se diferenciar das outras nações hispânicas, mostrando que governo e população tinham ideal comum que era a constituição da nação forte, na direção da ordem e do progresso.

Como nos mostra Lafer (2009), “se a nação nasce de um postulado e de uma invenção, ela só vive pela adesão coletiva a esta invenção, ou seja, por obra da interiorização, por uma cidadania, daquilo que é considerado o repertório comum” (LAFER, 2009, p.16). Por isso, já que a ideia de identidade brasileira não foi construída historicamente sob bases sólidas, era preciso “inventá-la” e divulgá-las naquele momento para que a Nação tivesse como se consolidar. Por essa razão, desde o início, o governo Vargas se pautou na aproximação com o povo por meio de políticas populistas, percebida de forma clara nas suas principais bandeiras: a nacionalização do petróleo e as leis trabalhistas. A primeira já dava pistas do novo olhar sob as causas nacionais.

Não podemos desconsiderar o papel da censura nessa construção da identidade nacional. É sabido que sempre que sempre qualquer forma de cerceamento a liberdade de expressão se estabelece, apenas as versões oficiais tendem a vigorar. Apesar de menos rigorosa que a censura estabelecida durante o governo dos militares no período de 1964 a 1985, a censura estabelecida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP – criado em 1938 – previa que “os filmes de ficção produzidos no Estado Novo procurassem veicular imagens de um universo quase perfeito em que todos os problemas e conflitos, quando estes se faziam presentes, estavam resolvidos” (ALMEIDA, 1999, p. 114), mas também previa a concessão de “prêmios, favores,

estímulos, isenções ou reduções de impostos e taxas federais para filmes nacionais de curta e longa-metragem” (ALMEIDA, 1999, p. 97).

Além do impulso estadonovista, deve-se salientar que as relações externas também auxiliaram o projeto de divulgação da cultura brasileira, só que dessa vez para o resto do mundo. A política da boa vizinhança desenvolvida durante o governo do presidente americano Roosevelt (1933-1945) abandonava a prática intervencionista que prevalecera nas relações entre Estados Unidos e América Latina no final do século 19. Agora, ao invés do uso da força, a regra era cultivar aliados adotando a “negociação diplomática e a colaboração econômica e militar como objetivo de impedir a influência nazi-fascista na região, de manter a estabilidade política no continente e de assegurar a liderança dos EUA no hemisfério ocidental” (MORAES, 2008, p. 33). Tirava-se do vocabulário diplomático a palavra *força* para colocar a *reciprocidade*.

Mas em que essa aproximação entre Estados Unidos e América Latina influenciou a produção audiovisual no Brasil? Em 1940, o governo americano criou uma seção de cinema na Divisão de Comunicação OCIAA, a *Motion Pictures Division*, MPD, que tinha entre suas atividades a distribuição de produções cinematográficas na América Latina e nos Estados Unidos.

A MPD incentivou os estúdios a não caracterizar os latino-americanos como vilões ou bandidos, esses deveriam ser nazistas e fascistas. A sensualidade da mulher e a coragem e simpatia do homem latino-americano deveria ser enfatizada (MORAES, 2008, p. 33).

A ideia era dar visibilidade à cultura dos países latinos nos filmes hollywoodianos para que esses reconhecessem e a contrapartida da propaganda feita aos governos latinos era dada em apoio militar na escalada anti-nazifascista.

Cabe aqui uma breve retranscrição. A empreitada foi facilitada pela queda dos investimentos de países europeus – até então principais investidores¹⁸ – na produção de cinema na América Latina, uma vez que a Segunda Guerra estava em curso nesse período. Assim,

¹⁸ O sistema de investimento europeu na América Latina é tido por Costa (2010) como “um cenário mais complexo que aparece quando observamos que muitos dos novos formadores de opinião na América Latina eram estrangeiros (europeus), especialmente na Argentina, no Brasil e no Uruguai, e se tornaram empresários da indústria cultural aqui. À parte, seus aliados nacionais, além das instituições que viviam sob a aparelhagem do Estado, era uma elite que representava uma espécie de extensão enviesada de antigas oligarquias latifundiárias. Dessa combinação nasce a nova safra de atores políticos na região, que talvez sejam isentos de apego às tradições locais, posto que muitos são mesmo liberais internacionalistas ou simplesmente liberais no tocante à economia, ao mesmo tempo em que incorporam um **patriotismo utilitário e retórico**, fazendo uso dessas bases para empreender um projeto de modernização viável para as circunstâncias” (COSTA, 2012, p. 28-29. Grifo nosso).

Devido à queda da produção fílmica durante a Segunda Guerra, os empresários de Hollywood decidiram investir no país vizinho (México) com o qual já mantinha larga tradição de colaboração no setor, especialmente com a produção de filmes para o público latino nos Estados Unidos. Os números demonstram que o apoio norte-americano durante a guerra levou a quase consolidação de uma indústria do filme no México estão bem relacionados, de modo que entre 1930 e 1996 foram produzidos onze mil filmes na América Latina, sendo que cinco mil deles no México, 2,5 mil no Brasil e dois mil na Argentina, totalizando 89% das películas rodadas na região, que conta cerca de 500 milhões de habitantes (COSTA, 2010, p. 30)

Os filmes hollywoodianos tinham sucesso assegurado no Brasil tendo em vista o amadorismo da produção no País em comparação à indústria já estruturada de filmes nos Estados Unidos. Além da técnica, o sucesso de Hollywood se baseava, segundo Friedrich (1988, p. 27):

no fato mais concreto de que não exigia ingredientes caros, como carvão ou aço, de que seus empregados, na maior parte não-sindicalizados, podiam não só ser demitidos de acordo com o capricho do produtor, mas também obrigados a aceitar cortes de pagamento pelo bem do estúdio. Ou talvez simplesmente porque os estúdios tinham gradualmente estabelecido o que acabou se tornando um cartel ilegal, controlando os atores numa ponta do processo e os distribuidores na outra. Eles não podiam perder (FRIEDRICH, 1988, p. 27)

Dessa forma, com as tarefas divididas, quem encenava não precisava necessariamente participar da produção, assim a especialização já se tornava a marca dessa indústria no começo do século. Com toda essa organização e os altos investimentos dos estúdios de gravação, em 1939, existiam nos Estados Unidos mais cinemas (15.115) do que bancos (14.952) (FRIEDRICH, 1988, p. 27). E havia essa quantidade de cinemas porque mais de 50 milhões de americanos iam ao cinema toda semana, já que, por ano, cerca de 400 novos filmes sendo lançados.

A receita das bilheterias que jorrava em Hollywood (em Nova Iorque, na verdade, pois sempre de lá que se controlou e governou Hollywood nos bastidores) totalizava 637 milhões de dólares. Os filmes constituíam a décima quarta indústria em termos de volume (400 855 095 dólares) e a décima primeira em termos de patrimônio (529 950 444 dólares), maior que a de máquinas para escritório, maior que a de supermercados. (FRIEDRICH, 1988, p. 27)

O filão americano acabava sendo sonho de muitos atores brasileiros. Alguns que, como Raul Roulien que participou de musicais com Dolores Del Rio, foram para os Estados Unidos, mas acabaram atuando em papéis secundários de filmes de pouca expressão. O primeiro artista a ter reconhecimento internacional de fato foi Carmen

Miranda que, pouco depois da gravação de *Banana da terra* (1938), acabou sendo ontratada por um produtor americano no fim de uma noite de espetáculo. (CASTRO, 2005, p. 185)

2.4 Carmen Miranda entre esquecimentos e memórias

Nos Estados Unidos, Carmen Miranda seguiu sua carreira até 1955, quando faleceu. Mesmo saindo do País como a artista mais bem paga do momento e tendo uma legião de fãs, a luso-brasileira ainda era vista com desconfiança mesmo por brasileiros que não aceitavam ser representados por uma *luso-brasileira*. Havia também aqueles, como Noel Rosa, por exemplo, que mesmo antes da cantora ser reconhecida internacionalmente, não consideravam Carmen Miranda uma representação do povo brasileiro. E o motivo era simples: desde o início, muitos músicos da cena carioca desconsideravam Carmen Miranda como cantora de samba.

No tempo em que Carmem Miranda gravava sambas de Sinhô e outros compositores da década de 1920, Noel a utilizava como uma referência irônica para explicar aquilo que ele entendia como samba. Perguntava Noel a um jovem compositor qualquer que aparecesse com alguma música nova: “isto é samba ou aquela coisa que a Carmem Miranda canta?”. O problema de Noel não era exatamente com a Carmem Miranda, até porque ele a considerava a maior cantora de marchas de sua época, mas sim com *aquela* tipo de samba que ela eventualmente também cantava. Noel vestiu rigorosamente o figurino do samba do Estácio e desconsiderou o resto. (FENERICK, 2006, p. 22)

Nos anos 60, apesar do movimento que tendia a negar essa brasilidade festiva, como vimos com o Cinema Novo se opondo aos musicais carnavalescos, outros segmentos da cultura acabaram aproveitando e incorporando em seus discursos elementos representados por Carmen Miranda, como a ênfase na tropicalidade que foi rearticulada pela Tropicália. Os tropicalistas foram os primeiros a reconhecer esses “ícones da brasilidade” – Carmen Miranda, pouco depois em Pelé – como os primeiros artistas a fazer com que o País tivesse uma visibilidade internacional. O mundo começou a ver o Brasil a partir desse período e desses personagens. Não é sem motivos que reverbera até hoje o reconhecimento do País a partir, sobretudo, do que foi construído/estabelecido como nacional na década de 1940-50.

Na década de 1970 e 80, no lugar dos artistas de cinema, o futebol passa a servir como suporte propagandístico cultural do Estado. Finda a Segunda Guerra e esfriadas as relações políticas entre Brasil e Estados Unidos, não havia mais motivo

para o governo americano incentivar os estúdios a incluir em suas produções personagens latinos interpretados por latinos. Também não fazia mais sentido incluir esses personagens uma vez sabendo que, de qualquer forma, a técnica americana, superior a dos países latinos, sempre teria espaço nas programações dos cinemas das Américas Central e do Sul. Aliado a esse fato, o governo militar sempre prezou pela moral e “ressuscitar” propagandisticamente Carmen Miranda, mulher que deixava parte da barriga de fora já nos anos 40, que passou maior parte de sua vida artística morando fora, que morreu em consequência do uso exagerado de medicamentos e que, acima de tudo, não era brasileira de fato, não poderia ser, naquele contexto de um regime de exceção moralista, a representação da cultura brasileira.

Aqueles que estavam contra o movimento militar também não se utilizaram dessa figura por um simples motivo: ser patriota, exaltar qualquer elemento patriótico que estivesse mergulhado em efusividade era estar indo ao encontro do pensamento militar de integração nacional. Os que iam contra esse pensamento acabavam sendo acusados de elitismo.

Esse fato nos remete aos estudos de Pollak (1992) que trabalhou a ideia de enquadramento da memória se apóia nos seguintes pressupostos:

a memória é um fenômeno construído (consciente ou inconscientemente); ela é fruto de um trabalho de organização; ela é um campo de disputas manifestas em conflitos sociais e intergrupais, na medida em que diferentes versões de um mesmo fato competem para adquirir o estatuto de memória oficial; e ela é um elemento constituinte da construção das identidades (POLLAK *apud* CASADEI, 1992)

Percebemos dessa forma que, para além de uma disputa política, existia uma disputa simbólica pelo estabelecimento de um pensamento que lançaria a base para a construção, no futuro, de outro olhar sobre aquele período. Dar ênfase a um elemento e não a outro é uma forma de tentar tornar subterrâneo aquilo que se quer negar. A memória negada sai da esfera oficial e tende ao esquecimento. Esquecer Carmen Miranda, por um lado, – o lado militar – era uma forma de negar um personagem que estava indo de encontro ao pensamento moralista; por outro – pelo lado esquerdista – era a negação do otimismo em relação à pátria.

Finda a ditadura, o País se redemocratiza e passa a viver um momento de instabilidade financeira e de pessimismo.

Em meados dos anos 2000, o Brasil começa uma crescente econômica e deixa de ser considerado subdesenvolvido para ser considerado emergente¹⁹. O País volta “ficar na moda”, ganha a oportunidade de sediar na mesma década, num intervalo de dois anos, os dois maiores eventos esportivos do planeta, as Olimpíadas e a Copa do Mundo de Futebol, e consegue força política suficiente em órgãos internacionais, como a ONU (Organização das Nações Unidas), a ponto de mediar conflitos e a sua cultura, nessa mesma onda, volta a ser destacada.

Em dezembro de 2011, a Forbes, revista americana de economia e finanças, divulgou em seu site uma reportagem²⁰ na qual compara o sucesso do cantor sertanejo Michel Teló – que no segundo semestre de 2011 conseguiu emplacar o primeiro lugar no *iTunes*²¹ em países como Portugal, Itália, Espanha, Alemanha, Polônia, Argentina, Chile, Colômbia e Peru – à luso-brasileira Carmen Miranda. No *lead* do texto,

History tells us that it's very hard for a Brazilian celebrity to become an international superstar. Carmen Miranda successfully made it in the 1940s when she took Hollywood by storm. Then in the early 1990s, TV presenter Xuxa Meneguel (pronounced “Shoo-sha”) almost got there, even making an appearance on Forbes’ list of the 40 Highest-Paid Entertainers of 1991, placing at number 39 and pocketing an estimated \$19 million during the previous year. Xuxa, whose highly successful children’s TV show produced by Globo, Brazil’s leading TV channel, became small for her, had just signed a contract with CBS to co-produce a version of the attraction fit for US audiences. (Forbes, 29/12/2011)²²

¹⁹ Sobre o termo “emergente”, o diplomata Marcos Troyjo afirmou, no Workshop on the Political Economy of Development in Brazil, e Sustainability Science Program, que “o Brasil ainda está em busca de um projeto articulado de poder ou prosperidade. Sua visão estratégica é mais geopolítica que geo-econômica. Sua idéia de prestígio está entrelaçada principalmente com o fortalecimento da ONU e a construção de uma Comunidade Sul-Americana de Nações, bem como a cooperação Sul-Sul, mas com pouca margem para além das “boas intenções” e relações “equilibradas”. Tentativas levadas a cabo pelo Brasil de construir relações estratégicas, como a China ou a França, são unilaterais na maioria das vezes. A nova posição do Brasil nas relações internacionais virá de êxitos em setores específicos (agroenergia, mineração, perfuração e extração de petróleo offshore, aviões, conglomerados bancários gigantes e os efeitos multiplicadores para a indústria de serviços do investimento em infraestrutura). E, em grande medida, pelo novo status de potência petrolífera viabilizado pelas descobertas do pré-sal. Eis a grande janela de oportunidade, associada à economia da criatividade, para fazer as reformas internas, subir o investimento em P&D para 2% do PIB e internacionalizarmos a marca ‘Brasil’. Assim, o País estaria inserido de forma definitiva no quadro das nações mais dinâmicas, prósperas e influentes do século XXI”. (Palestra co-patrocinada pelo David Rockefeller Center for Latin America Studies, Harvard-MIT Workshop on the Political Economy of Development in Brazil, e Sustainability Science Program, Harvard Kennedy School-HKS em 3/10/2011. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/rede-de-blogs/brasil-no-mundo/2011/10/03/harvard-o-brasil-como-potencia-emergente/>. Acessado em jan/2012)

²⁰ Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/andersonantunes/2011/12/29/have-you-heard-of-brazilian-country-music-phenomenon-michel-telo-yet-you-will/>. Acessado em jan/2012

²¹ reprodutor de áudio e vídeo desenvolvido pela Apple para reproduzir e organizar música digital, arquivos de vídeo e para a compra de arquivos de mídia digital no formato gestão de gestor de direitos digitais FairPlay. Hoje em dia, a partir da possibilidade de medição das vendas, o iTunes é uma das principais bases para apuração da quantidade de vendas de um artista.

²² A história nos diz que é muito difícil para uma celebridade brasileira se tornar uma estrela internacional. Carmen Miranda fez sucesso na década de 1940, quando ela tomou Hollywood de assalto. Em seguida, no início de 1990, a apresentadora de TV Xuxa Meneguel (pronuncia-se “Shoo-sha”)

A reportagem tem o objetivo de tratar dos números – quantidade de shows, discos vendidos, países nos quais a canção “Ai, se eu te pego” é número um – do cantor sertanejo Michel Teló, mas nos interessa aqui é o ponto de partida da matéria já que entendemos que a comparação não se dá sem motivos. O jornalista que assina o texto, o brasileiro Anderson Antunes, usa o ícone ligado a música brasileira de maior reconhecimento internacional, Carmen Miranda, fazendo um exercício de rememoração, para mostrar a dimensão do sucesso de Teló.

Em 2011, a artista usada nessa atividade de rememoração é uma cantora que teve seu auge nos anos 40, ou seja, estão 70 anos distantes no tempo, mas aquela ainda reverbera como ícone estreitamente relacionado com a cultura brasileira. Vimos que o processo de construção da ligação entre a imagem de Carmen Miranda e o Brasil começou ainda quando esta cantava e atuava por aqui. Em seguida, teve sua carreira alavancada pela participação em filmes hollywoodianos, quando conseguiu visibilidade internacional. E cabe a nós investigar que “brasilidade” era essa retratada nos filmes norte-americanos e, para isso, veremos de que forma a ideia de identidade nacional é abordada por alguns clássicos da historiografia nacional que refletiam, em grande parte, o pensamento oficial do Estado que tanto refletia nos produtos midiáticos dos anos 1940 e quanto ainda reverberam nos atuais, como veremos a seguir.

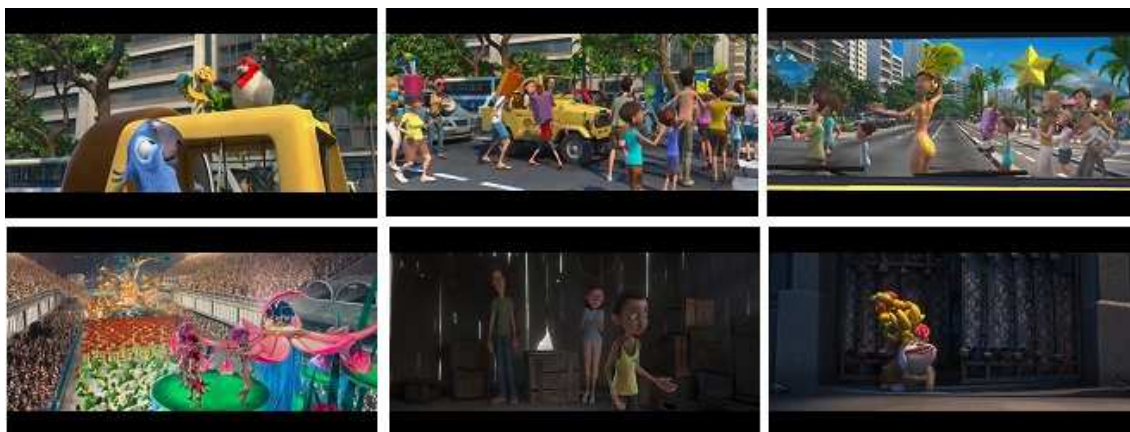
quase chegou lá, mesmo fazendo uma aparição na lista da Forbes dos 40 mais bem pagos Animadores de 1991, colocando no número 39 e embolsando cerca de US \$ 19 milhões durante o ano anterior. Xuxa, cujo grande sucesso de TV para crianças mostramos produzido pela Globo, canal de TV do Brasil líder, tornou-se pequeno para ela, tinha acabado de assinar um contrato com a CBS para co-produzir uma versão do ajuste atração para o público norte-americanas.

CAPÍTULO 3 – AS RAÍZES DO BRASIL

O dia está muito bonito na baía da Guanabara. O sol arde, o batuque saúda a beleza do lugar e a câmera percorre o trajeto entre o Pão de Açúcar e a floresta da Tijuca em um *zoom out*. Assim que o ritmo do batuque intensifica, as aves de toda sorte começam um baile na floresta em uma extensa sequência musical. Estamos descrevendo os primeiros segundos da cena inicial do filme de animação *Rio*, de 2011, cujo enredo é baseado na história de uma ave típica do Brasil que foi vítima do tráfico de animais, passando a morar em uma parte gélida dos Estados Unidos, adotado por uma dona de livraria. Blue, a arara azul protagonista da animação, cresce recluso, porém cercado de mordomias. A trama tem a virada quando um pesquisador que visitava a livraria o reconhece como uma ave em extinção e convence sua dona a levá-lo de volta ao Brasil. Na volta, Blue, a princípio, não se reconhece naquele ambiente. Ao longo da trama a ave passa por um processo de reconhecimento até se visualizar como um nativo, mesmo com suas ligações com o País tendo se cortado tão cedo em sua vida.

Ao passo que Blue retorna ao País, ele vai se deparando com uma série de personagens que encarnam o dito “brasileiro típico”. A princípio existe um conflito, pois Blue não se reconhece naqueles personagens. Com a convivência, Blue vai criando associações até reconhecer-se como um daqueles.

FIGURA 2 – Tipos brasileiros em *Rio*



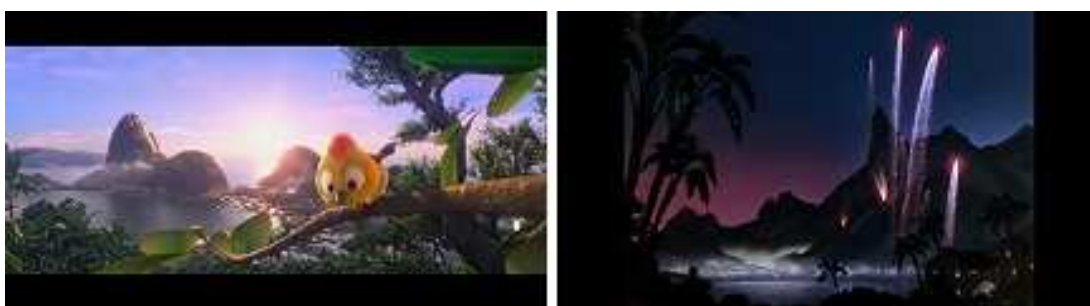
FONTE: Frames de *Rio* (2011)

Cenas de *Rio* nas quais podemos perceber a utilização dos “tipos brasileiros” que serviram de base para a estereotipização do brasileiro na animação.

A imagem (FIG. 2) mostra a representação do que seria, para os produtores, a forma mais próxima do “brasileiro típico”. Um canário, pássaro símbolo do País,

carrega uma tampa de garrafa que serve de chapéu e de pandeiro; no segundo e no terceiro frame, a representação de um bloco de carnaval com direito a mulata; no quarto frame, a Avenida Marquês de Sapucaí no dia de desfile de carnaval; no quinto frame, um garoto mulato vestido uma camisa amarela com detalhes em verde com o número 10 simbolizando a camisa da seleção brasileira e, por fim, o sexto frame um cachorro com cacho de frutas na cabeça fazendo uma alusão direta a Carmem Miranda e sua alegoria tropical. Mas o que nos faz nos reconhecermos nesses personagens? O que os torna brasileiros típicos? Com qual lógica operamos para designá-los como tais?

FIGURA 3 – Cenas iniciais de Rio e Uma noite no Rio



FONTE: Frames de *Rio* (2011) e *Uma Noite no Rio* (1941), respectivamente. Ambos com destaque para as belezas naturais da cidade do Rio de Janeiro incluindo a floresta da Tijuca numa alusão à Amazônia.

Exatos 70 anos separam a produção da animação *Rio* (2011) da produção da comédia-musical *Uma Noite no Rio* (1941), estrelada por Carmen Miranda e que tem a sequência musical inicial muito próxima a apresentada na animação *Rio* (FIG 3), mas os personagens brasileiros dos dois produtos da Fox trabalham com a lógica da cordialidade para serem reconhecidos como brasileiros.

Na mesma época em que Carmen Miranda incorporava a baiana nos filmes da Fox, uma série de intelectuais começava a pensar de forma mais consistente a ideia de identidade brasileira. Dois desses estudos, hoje tomados como clássicos, foram lançados entre as décadas de 30 e 40 do século passado e se tornariam, dali em diante, as bases da reflexão em torno da colonização e das consequências da mesma para a formação na nação e da construção da identidade nacional com base em três elementos-chaves: o erotismo (FREYRE, 1998), o cordialismo (HOLANDA, 1995) e, já na década de 80, o “jeitinho” (DAMATTA, 1986 e 1997).

“Casa Grande & Senzala” foi o primeiro. De caráter mais antropológico, se debruça sobre a formação do patriarcalismo colonial e tem como destaque os engenhos

da região nordeste. Freyre nos coloca diante do íntimo, da vida privada, da liberdade sexual da Casa Grande e da Senzala colocando uma importância sobre o escravo na formação do País até então renegada pelos intelectuais. Essa liberdade sexual exaltada por Freyre, por fazer parte do dito “caráter brasileiro” trabalhado em sua lógica social, foi naturalizada em boa parte das produções audiovisuais que tratam do Brasil.

Já “Raízes do Brasil” de Sérgio Buarque de Holanda, trazia novidades tanto na temática – é o primeiro a trabalhar a ideia de cordialidade – quanto no método utilizado na abordagem do tema. Em “Raízes do Brasil”, percebemos a clara influência da Nova História Social dos franceses, a sociologia alemã – evidente nas inúmeras citações de Max Weber – e traços da teoria sociológica e etnológica, elementos inéditos até então nas análises.

A ideia do “homem cordial” de Holanda (1995) foi revisada por DaMatta (1986) já nos anos 80. Este antropólogo trabalhou mais a fundo a mais conhecida festa popular brasileira: o carnaval. A partir dessa celebração, DaMatta esmiuçou os conceitos de casa e de rua para mostrar como esses lugares ganham sentidos opostos quando inseridos na lógica do trabalho.

Refletir sobre a construção da identidade a partir desses clássicos nos dá uma via para entender essa “alegria tropical” percebida empiricamente em produtos da mídia, principalmente quando a identidade é transcrita de fora para dentro, ou seja, quando ela é lida por não-brasileiros. Os filmes nos quais Carmen Miranda atua não fogem a essa regra, pelo contrário, se encontram na “gênese” dessa construção a partir da qual irá se perpetuar numa longa continuidade de reiteração de estereótipos do dito “tipo brasileiro” e do *modus vivendis* no Brasil.

A cordialidade percebida nas letras das canções e acentuada nos gestos, figurinos e na própria atuação nos filmes da luso-brasileira são marcas que perpassam décadas, como vimos em *Rio* e veremos em outras produções atuais ao longo deste capítulo para mostrarmos de que forma a ideia de identidade brasileira é trabalhada nos produtos midiáticos.

3.1 Carmen Miranda e os limites do erotismo à brasileira

Quando falamos em representações do Brasil em filmes estrangeiros, pensamos logo no conjunto de estereótipos hedônicos e passionais acerca do modo de vida das pessoas. Mulatas usando poucas roupas, sambando em um carnaval eterno. A

imagem (FIG. 3) extraída da animação *Rio* exemplifica essa construção hedônica em torno do imaginário sobre o que é e como se comporta o brasileiro. Essa construção se deu, a princípio, a partir do próprio estudo de brasileiros como Gilberto Freyre (1998) que, revisitando o comportamento privado no Brasil dos tempos coloniais, encontrou entre as principais características do “caráter brasileiro” a tendência ao erotismo.

Passa por ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria e a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre os povos negros da África, como entre os primitivos em geral, é maior moderação do apetite sexual que entre os europeus. É uma sexualidade, a dos negros africanos, que para excitar-se necessita de estímulos picantes. Danças afrodisíacas. Culto fálico. Orgias. Enquanto que no civilizado o apetite sexual de ordinário se excita sem grandes provocações [...] demonstrando a necessidade entre eles de excitação artificial (FREYRE, 1998, p. 412).

O pensamento de Freyre é reflexo de seu tempo. Considerar que africanos eram atrasados, que a luxúria partia deles e que controle dos brancos – para ele, os civilizados – só era desestabilizado quando em contato com índios e negros, era o pensamento estabelecido e que poucos contestavam na primeira metade do século 20. As índias que, como diria Pero Vaz no primeiro documento do Brasil, que não cobriam suas vergonhas e as escravas africanas que serviam como amas de leite invariavelmente com os seios a mostra, além de serem protagonistas de boa parte das danças religiosas, eram figuras que, quando julgadas do ponto de vista moral, recebiam o fardo do pensamento machista da época que colocava a maior parcela da “culpa” desse erotismo exagerado nas ações da figura da mulher.

É importante destacar que a primeira figura feminina internacional importante midiaticamente para o País foi Carmen Miranda que, curiosamente, não preenchia todos os requisitos da “brasileira típica”. Carmen não era mulata, sua dança não configurava, de forma explícita, um samba carioca e, em todas as suas performances, a nudez provocante é tímida, quase inexistente. Interessa-nos menos investigar quando a construção midiática em torno da mulher brasileira padrão seguiu a linha que privilegiava a mulata sambista em detrimento das outras, do que perceber que elementos tidos como “tipicamente brasileiros” são inseridos na performance de Carmen Miranda.

Não possuindo traços que a tornassem uma brasileira típica – uma vez que a mesma não o era e isso acaba sendo, hoje em dia, um fator faz com que sua imagem sempre seja vista com desconfiança por parte dos próprios brasileiros – a luso-brasileira

teria que “forjar” uma brasilidade para que ela conseguisse legitimação como cicerone do Brasil no exterior.

A tarefa não era tão simples, mas por ser branca e européia, apesar de origem pobre, Carmen Miranda era vista com bons olhos pela indústria do cinema e da música por estar embebida de uma aura civilizada. Vender uma imagem no exterior de um país branco (civilizado) era mais interessante para os planos políticos da jovem nação do que mostrar a face tal como era. Não estamos negando a capacidade da atriz e cantora em desenvolver satisfatoriamente as duas funções, mas é importante destacar que seu fenótipo ajudou sua penetração em espaços eminentemente brancos.

É sabido que os códigos de malandragem e de outras formas de navegação social foram logo apreendidas por Carmen Miranda na sua vivência em um meio propício para tal aprendizado, a Lapa dos anos de 1920, como mostrou Ruy Castro (2005) na biografia sobre a cantora:

Numa época em que se exigia das moças um recato de porcelana, inclusive lingüístico, ela trouxera da Lapa um farto repertório de gírias, talvez em reação aos excessivos bons modos impostos pelas freiras (...). A gíria era moeda corrente e igualava finos e grossos e fazia de todos, não importava a origem, cariocas. E, com todo o peso de sua família portuguesa, a jovem Carmen era carioquíssima, íntima das malemolências e à vontade em qualquer situação (CASTRO, 2005, p. 21)

Como vemos, a inserção de Carmen Miranda no meio boêmio e artístico se deu durante boa parte de sua infância. Assim, os códigos daquele lugar social são apreendidos de forma natural não fazendo com que, no futuro, a performance de cicerone da cantora fosse encenada de forma artificial. A visão da identidade brasileira poderia não ser a mais próxima da “realidade”, que levasse em conta discussões mais profundas sobre as diferenças regionais, mas pode-se dizer que existia uma consciência da parte da cantora e atriz no que diz respeito às contradições ali presentes.

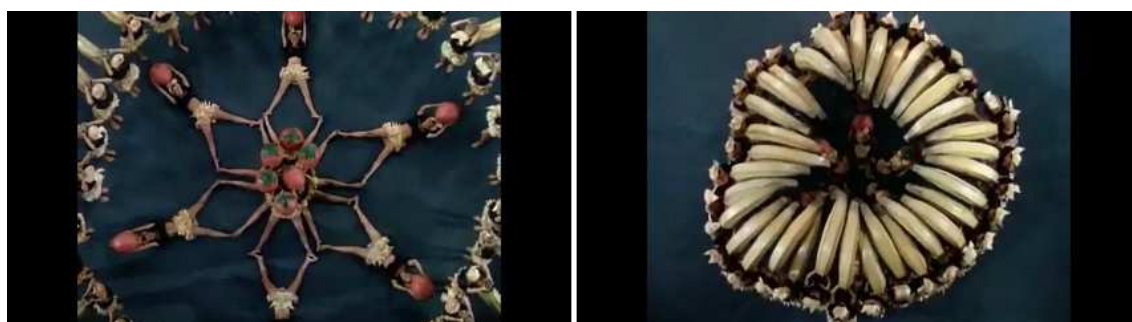
Para construir sua performance como cicerone, a luso-brasileira coletou diversos elementos regionais e colou em suas atuações, como temos visto até aqui. Um desses elementos que ela não poderia deixar de fora era justamente o erótico tão inerente a essa constituição mestiça exaltada por Freyre (1998). Distante de ter uma origem africana, o imaginário erótico na performance de Carmen Miranda aparece menos no samba miudinho do que nas frutas, iniciando um processo de exaltação ao paraíso tropical. Bananas e frutas vermelhas davam o tom o erotismo mirandiano.

Esse erotismo percebido na presença das frutas foi utilizado de forma tão explícita que a sequência musical *The lady in the tutti frutti hat* quase chegou a ser censurada, como nos mostra Garcia (2004):

Na sequência dos movimentos coreográficos, as dançarinas fazem duas fileiras em paralelo e cruzam no ar bananas gigantes. Toda a coreografia possui apelo erótico, bananas fálicas e evoluções que lembram órgãos genitais femininos e metaforizam coitos. O crítico do *Times* de Nova Iorque pareceu reconhecer as insinuações do diretor pelo que eram quando escreveu: ‘Berkeley tem algumas astutas noções por debaixo do pano. Um dos dois de seus espetáculos de dança parece originar-se diretamente de Freud e se interpretados, poderiam fazer corar várias faces do gabinete Hay’ – órgão censor dos estúdios de Hollywood (GARCIA, 2004, p. 170)

A performance a qual Garcia se refere é a que segue na Figura 4:

FIGURA 4 – Simulação de coito em *The lady in the tutti frutti hat*



FONTE: Frames de *Entre a loura e a morena* (1943)

Se por um lado não sabemos a origem exata da utilização de mulatas em produtos midiáticos sobre o Brasil, por outro temos as primeiras representações da natureza erótica, do paraíso tropical onde o prazer é permitido e não existe o pecado datado da primeira metade do século 20, das películas em que Carmen Miranda se orna de frutas dando a elas uma conotação sexual.

Vejamos a seguir o cordialismo, elemento que foi trabalhado no clássico de Sérgio Buarque de Holanda, “Raízes do Brasil”, como sendo outro elemento que constrói os tipos brasileiros.

3.2 A lógica da cordialidade

Atuando nos Estados Unidos, Carmen Miranda não interpretou nenhum drama e seus personagens mais importantes tinham conotação cômica. Mesmo morando

e trabalhando por mais de 10 anos em Hollywood, seus personagens acabavam sempre sendo mulheres demasiadamente passionais e exóticas, um reflexo de seu figurino e dos seus gestos amplos. Havia sempre um caráter afetivo, uma cordialidade transparecida nos sorrisos e em cenas cômicas.

“Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’” (HOLANDA, 1995, p. 146). E a “origem” da cordialidade vem de longe. Segundo o Holanda, remota dos aventureiros²³ que desembarcavam no litoral brasileiro nos primeiros anos da colonização. Eram em sua maioria párias da sociedade ibérica que buscavam no Novo Mundo uma oportunidade de enriquecimento. Sem ter um projeto pronto para a ocupação de um território tão vasto, a solução do governo português foi lançar mão desse tipo de ocupação não-seleta e desorganizada. O cultivo da cana de açúcar alicerçou, dessa forma, segundo Holanda, essa colonização aventureira que resultou em “uma civilização tipicamente agrícola” (HOLANDA, 1995, 46). Como se sabe, a mão-de-obra utilizada nos engenhos era escrava, o que contribuía, segundo ele, com o ócio dos ibéricos. Esse ócio teria gerado, ao longo do tempo, um sentimento de acomodação que se refletia nas relações sociais na forma de afrouxamento dos rituais. Esse afrouxamento de rituais seria, para Holanda, a base da cordialidade brasileira.

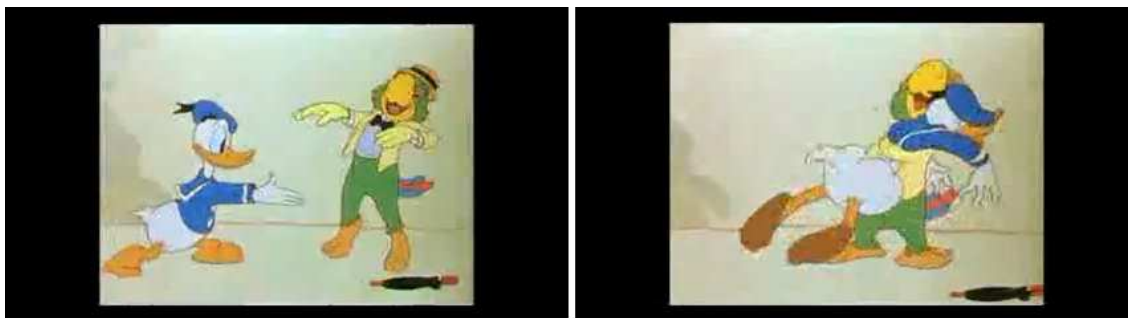
Tanto Holanda (1995) quanto Freyre (1998) vão até as mais remotas referências da colonização para entender como se deu a formação social brasileira. Nesse caminho, ambos destacaram a lógica da afetividade presente nas relações sociais desde que as primeiras caravelas aqui ancoraram. Freyre trabalha essa ideia de cordialidade voltada para as relações afetivas da vida privada, trabalhando as raízes do Brasil pelo viés sexual, enquanto Holanda vai pelo caminho da cordialidade.

Essa dinâmica afetiva, notória nas atuações de Carmen Miranda, foi fartamente usada pelos estúdios americanos para identificar os brasileiros em seu elenco, como foi caso do clássico da Disney *Alô, amigos* que apresentou para o mundo o papagaio brasileiro Zé Carioca. Logo na apresentação do novo produto, a Disney aponta para a identificação do brasileiro como povo que está na contramão do ritualismo. A imagem a seguir (FIG. 5), o Zé Carioca reconhece o Pato Donald e

²³ Holanda usa esse termo para diferenciar os ibéricos do resto da Europa. Os primeiros não seriam muito simpáticos ao labor. “É compreensível, assim, que jamais se tenha naturalizado entre gente hispânica a moderna religião do trabalho e o apreço à atividade utilitária. Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia. (HOLANDA, 1995, p. 38). Os demais europeus, os ditos “povos protestantes”, “preconizam e exaltam o esforço manual” (idem).

quando este estende a mão para o cumprimento, o papagaio brasileiro o puxa para um abraço, descrevendo-o como “um abraço daqueles, um quebra-costelas, um bem carioca, um bem amigo”:

FIGURA 5 – a cordialidade de Zé Carioca



FONTE: Alô, Amigos (1942)

O papagaio cordial entra nas produções da Disney na mesma lógica da política de boa vizinhança dos filmes de Carmen Miranda. Assim como a luso-brasileira, o papagaio tem como função ser um cicerone do Brasil. E também como Carmen, Zé Carioca tenta, ao longo da animação, elencar a maior quantidade de elementos brasileiros mais ligados ao Rio de Janeiro, entre eles o samba e a cachaça. O abraço de Zé Carioca causa estranhamento em Donald porque, ao contrário da brasileira, a formação da sociedade norte americana teve a inserção mais visível do ritualismo social.

Quanto a este elemento, Holanda (1995) lança mão de uma comparação com a sociedade japonesa para mostrar como as relações ritualísticas se afrouxam no Brasil:

Entre os japoneses, onde, como se sabe, a polidez envolve os aspectos mais ordinários do convívio social, chega a ponto de confundir-se, por vezes, com a reverência religiosa. Já houve quem notasse este fato significativo, de que as formas exteriores de veneração à divindade, no cerimonial xintoísta, não diferem essencialmente das maneiras sociais de demonstrar respeito. Nenhum povo está mais distante da noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida constituir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘homem cordial’: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. (HOLANDA, 1995, p. 147)

Antonio Cândido (*apud* HOLANDA, 1995, P. 17. prefácio) chama atenção para o fato de a cordialidade não pressupor bondade ou sinceridade:

O 'homem cordial' não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez. O 'homem cordial' é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas na intimidade de grupos primários. (HOLANDA, 1995, p. 17. prefácio)

Enquanto algumas sociedades vêm no ritualismo uma manifestação de respeito, culturalmente, o brasileiro tende, segundo Holanda, a quebrar protocolos mostrando respeito através do estabelecimento de intimidade que pode ser percebida em diversos aspectos da cultura brasileira. Na linguística, o uso acentuado dos diminutivos com o objetivo de aproximar pessoas ou objetos. “É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e aproximá-los também do coração” (HOLANDA, 1995, p. 148). Também é peculiar a cultura brasileira a supressão do nome de família no tratamento social. O nome de batismo é o que prevalece nas relações desde os primórdios da colonização.

Nas palavras de Holanda (1995, p. 148-149),

O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade. E é tão característica, entre nós, essa maneira de ser, que não desaparece sequer nos tipos de atividade que devem alimentar-se normalmente da concorrência. Um negociante de Filadélfia manifestou certa vez a André Siegfried seu espanto ao verificar que, no Brasil, como na Argentina, para conquistar o freguês tinha necessidade de fazer dele um amigo (HOLANDA, 1995, p. 148-149)

Essa afetividade no nomear refletiu no nome dos personagens de Carmen Miranda no cinema. A luso-brasileira incorporou três Rositas, uma Dorita, uma Princesa Querida, um Chiquita, uma Chita, uma Carmelita. Apesar de serem, na maior parte, diminutivos em língua espanhola, todos estão dentro da lógica afetiva e cordial que tinham lugares fixos nas comédias com a luso-brasileira.

Sergio Buarque construiu a base do pensamento sobre o homem cordial e foi – e ainda é – a principal fonte para entender a construção da identidade brasileira. Foi de fundamental importância todo o trabalho historiográfico e sociológico por encontrar, nas raízes do Brasil, os elementos que servem de base para a teoria do cordialismo, mas acima de tudo, foi com a sensibilidade do autor, que não se deixou levar apenas pela negação da lógica afetiva, que se pode pensar nesse elemento um importante aspecto da vida social e da cultura brasileira.

Outros autores das ciências sociais revisitaram esse clássico para destrinchar detalhes não trabalhados, ou trabalhados de forma conservadora por Sergio Buarque. O principal deles foi Roberto DaMatta (1986, 2004) que nos anos 1980, quarenta anos após o lançamento de *Raízes do Brasil*, reoxigenou o tema da identidade nacional a partir da pergunta: “o que faz do Brasil, Brasil?”. Em suas obras, Roberto DaMatta desenvolve o conceito de “jeitinho brasileiro” baseado na noção de malandragem, ambas baseadas na ideia de cordialidade de Holanda.

3.3 “Jeitinho brasileiro” e malandragem: as faces do homem cordial

O longa *Aconteceu em Havana*, de 1941 foi um dos primeiros filmes americanos a inserir em seu enredo o “tipo ideal” do homem latino: o malandro que utiliza de artimanhas para superar situações de conflito. Rosita, personagem de Carmen Miranda, está sempre desconfiada de Monty, seu companheiro, que, mesmo sustentado por Rosita está sempre armando alguma situação para se dar bem. Em determinado momento da trama, num momento de fúria, Rosita dispara: “Você é um ladrão e não serve para nada!”. Para contornar a situação, Monty se vale de sua sabedoria de malandro dando um beijo em Rosita ao invés de revidar a ofensa. Nisso, a agressividade da latina é tragada pelo instinto sexual e os dois fazem as pazes.

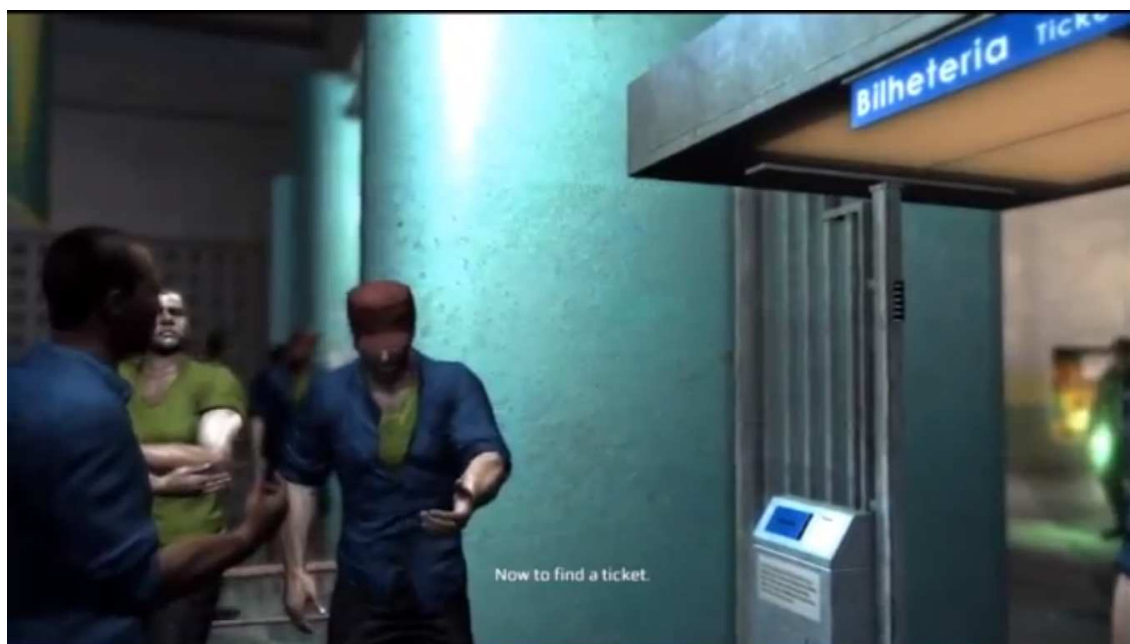
Essas artimanhas – conceituado como “jeitinho” por DaMatta (1986) – são elementos que aparecem nas lacunas existentes entre o proibido e o liberado. Porém, como afirma Garcia (2003), “diferentemente daquela malandragem originada pela exclusão social, a malandragem hollywoodiana é descontextualizada. O malandro é um desajustado social que deve ser punido, preso, exilado do convívio social” (GARCIA, 2004, p. 155).

A fuga do ritual, inerente ao dito “caráter brasileiro”, cai sob o formalismo e destoa do direcionamento à boa conduta priorizado pelos estúdios de Hollywood. Por outro lado, como a malandragem não é algo tão nocivo, o personagem que se utiliza dela, nesses filmes, sempre acabava tendo um final feliz, pois o bom vizinho sabe que essa é uma característica brasileira e que pode permitir a esses personagens concessões desde que sejam passíveis de vigilância, uma vez que pode haver algo de positivo nesse modo de vida negado pela rigidez da ética puritana.

Essa percepção da malandragem e do jeitinho como um desajuste social teve reiteração em longa duração. Na produção “Acorrentados”, de 1958, o Brasil torna-se

um esconderijo de criminosos para o qual Tony Curtis e Sidney Poitier, prisioneiros acorrentados, fogem. Em 1961, o filme “Bonequinha de Luxo”, vencedor de dois Oscars trazia em seu enredo um “latin lover” brasileiro chamado José Silva Pereira que, no longa, estava sempre atento às situações esperando o momento exato para fugir da polícia. Mais recentemente, o jogo eletrônico de ação em primeira pessoa, “Assassin’s Creed III”, da Ubisoft, lançado em 2012 – mais de 70 anos depois do lançamento de *Aconteceu em Havana* – em uma das primeiras *cutscenes*²⁴ (FIG. 6) um homem tenta entrar no metrô sem o bilhete e é repreendido pela segurança. A *cutscene* avança seguida de outros casos de tentativa de entrada no metrô sem a utilização do bilhete. Além da representação da malandragem no caso do bilhete do metrô, nesse mesmo jogo eletrônico, o erotismo feminino é utilizado mostrando mulheres circulando pela estação semi-nuas em trajes de praia.

FIGURA 6 – Estação de metrô no Brasil em Assassin’s Creed III



FONTE: Frames de Assassin's Creed 3 gameplay - Desmond Stadium Mission in Brazil (2012)

Num país que estrutura-se em um esqueleto de leis universais que *a priori* não dão qualquer tipo de brecha, várias formas de navegação social baseadas em relações pessoais acabam criando lacunas nas leis universais.

²⁴ Sequência em um jogo eletrônico sobre a qual o jogador tem nenhum ou pouco controle, interrompendo a jogabilidade e sendo usada para avançar o enredo.

O resultado é um sistema social dividido e até mesmo equilibrado entre duas unidades sociais básicas: o indivíduo (sujeito das leis universais que modernizam a sociedade) e a pessoa (sujeito das relações sociais, que conduz ao pólo tradicional do sistema). Entre os dois, o coração dos brasileiros balança. E no meio dos dois, a malandragem, o ‘jeitinho’ e o famoso e antipático ‘sabe com quem está falando?’ seriam modos de enfrentar essas contradições e paradoxos de modo tipicamente brasileiro. (DAMATTA, 1983, p. 97-98)

Essas formas de navegação social são um modo pacífico e até mesmo legítimo de resolver problemas na sociedade brasileira, provocando uma junção entre a lei com a pessoa que está a utilizando. O jeitinho é uma forma de fazer com que todos saiam ganhando na situação na qual a lei surge como empecilho. “Na forma clássica do ‘jeitinho’, solicita-se precisamente isso: um jeitinho que possa conciliar todos os interesses, criando uma relação aceitável entre solicitante, funcionário-autoridade e a lei universal” (DAMATTA, 1983, p. 102).

Nesse sentido, o indivíduo que se apropria dessa forma de navegação social, valendo-se dela para tirar proveito de alguma situação é colocado por DaMatta na categoria de “malandro”. “O malandro, portanto, seria um profissional do ‘jeitinho’ e da arte de sobreviver nas situações difíceis” (DAMATTA, 1983, p. 104). A malandragem, por sua vez, é mais que uma prática da navegação social que permeia o inconsciente coletivo dos brasileiros:

trata-se mesmo de um modo – jeito ou estilo – profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e compadres (DAMATTA, 1983, p. 107)

Acima de tudo, DaMatta buscou no próprio sistema social brasileiro as leis e normas que explicam o comportamento dos indivíduos que o compõem. Averiguou a “gramática social profunda” da sociedade brasileira a lógica da própria dinâmica social (SOUZA, 2001, p. 51).

Estudar esses teóricos que tanto tiveram destaque no momento em que as discussões da identidade nacional estavam se iniciando (caso do Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda), quanto daqueles que estavam em um momento de repensar essa identidade com base no pensamento dos que o precederam trazendo à baila novos elementos para se refletir a identidade brasileira (como é o caso de Roberto DaMatta), nos interessa por destrincharem características de comportamentos sociais

ligados à cultura brasileira. Comportamentos esses que reverberam em produtos midiáticos tanto naqueles do início do século passado, como nos recentes.

Na primeira parte desse capítulo, vimos que a representação do Brasil nos produtos midiáticos tem o erotismo, a cordialidade, a malandragem e o jeitinho, como elementos condicionantes dos ditos “tipos brasileiros”. A função de Carmen Miranda à sua época era de absorver esses tipos brasileiros na sua performance de cicerone do Brasil no exterior. Mas como esses tipos brasileiros são vistos quando pensamos em um país com dimensões continentais nas quais várias regionalidades o completam formando um mosaico cultural? É nesse jogo de macro e micro que as regionalidades serão relacionadas e algumas serão universalizadas enquanto outras ocuparão um papel secundário naquilo que se oficializa como identidade brasileira.

3.4 Nação e região: o que se mostra e o que se esconde

Recentemente, já nos anos 2000, convidado a participar do seminário “Cultura e Identidade Regional” no Rio Grande do Sul, Roberto DaMatta dissertou sobre as identidades nacionais e regionais, uma oportunidade de reoxigenar seu próprio trabalho que, com as mudanças de mentalidade bem como as de ordem econômica, fizeram com que, na virada do século, essas concepções modificassem a leitura do que é ser brasileiro e também do que é ser nordestino, sulista ou do centro-oeste, etc., na conjuntura atual do País.

O mote do artigo produzido para o evento foi a comparação traçada do Brasil em relação a outras nações ocidentais²⁵ e as comparações entre as várias regionalidades brasileiras para que se pudesse perceber que, dependendo do interesse da comparação, alguns elementos são escondidos para que outros pudessem ser evidenciados.

Há, pois, uma leitura do Brasil em relação (ou comparação implícita ou explícita) a outras coletividades do mesmo valor; e outra em relação a um conjunto de identidades que constituem ou formam a identidade nacional – em outras palavras, do Brasil em relação a si mesmo. Num caso, trata-se de um diálogo com as forças aculturativas do mundo moderno que chegam frequentemente de fora para dentro; noutro, de uma visada interna que pode ou não tomar a identidade como foco. (DAMATTA, 2004, p. 21)

25 O termo ocidental é lido não como um parâmetro geográfico, mas como termo político-econômico que comporta apenas as nações desenvolvidas, ou seja, aquelas que tiveram sua industrialização precoce. Boa parte da Europa e a América do Norte encaixam-se como nações ocidentais. O Brasil, assim como a China, a Índia e a Rússia figuram como nações emergentes.

Cada uma dessas leituras enfoca uma visão diferente do Brasil. Até pouco tempo, início dos anos 2000, quando comparávamos o Brasil com outras nações, tendia-se a colocar o País na contramão do progresso por conta de sua situação econômica instável e de sua total exclusão de assuntos de política internacional, como o Conselho de Segurança da Organização das Nações Unidas (ONU), por exemplo. Hoje em dia, o Brasil ainda não faz parte desse último, mas a sua posição de país emergente e com sua economia estável, num período de instabilidade na economia global, o coloca em uma posição de prestígio e de confiança dos mercados internacionais. Porém, se levarmos em consideração outros dados sociais, como a educação ou índice de desenvolvimento humano, perceberemos que as consequências da colonização e da industrialização tardia ainda reverberam nos números preocupantes do País. Assim, dependendo do ponto de vista que se queira adotar, temos uma nação poderosa e uma nação ainda carente de investimentos em itens básicos. Isso ocorre porque existe um desnivelamento do desenvolvimento entre as regiões do País.

No plano universalista (o plano do tal ‘concerto das nações’), o Brasil e a identidade nacional mais geral, de ‘brasileiro’, em que pesem as notáveis mudanças recentes, deixa a desejar e é lido como uma entidade marcada por conflitos e contradições; no plano das singularidades, o Brasil é o justo oposto. Nessa dimensão, ele pode ser interpretado harmonicamente, como o melhor país do mundo: mais como *terra* sem rival do que como país que ‘perdeu o trem da modernidade’ e tem um longo e duro caminho a percorrer (DAMATTA, 2004, p. 24)

Em resumo, o plano universalista leva em consideração a diversidade de regiões e de culturas existentes e que revela um todo recortado por diferentes níveis de desenvolvimento econômico e social. O plano das singularidades é, para DaMatta (2004), aquele no qual os habitantes se vêem como povo que forma uma nação. É o plano no qual existe identificação com aquilo que tem ligação ao País, é onde as diferenças tornam-se menores que as semelhanças. Nesse plano, não há lugar para diferenciações sociais. Completando o pensamento de DaMatta, nesse plano, as diferenças regionais servem para enfatizar a grandeza de uma nação unida apesar das contradições.

Como coloca DaMatta (2004), “as identidades, como as narrativas, têm muitos pontos de partida” (DAMATTA, 2004, p. 24) e esse ponto de partida é escolhido de acordo com a linha de discurso que se quer seguir. Por isso, a construção de identidades “é um jogo entre o que deve ser necessariamente lembrado e o que deve ser

necessariamente esquecido em certas situações” (DAMATTA, 2004, p. 24). Por isso, quando se lança mão da construção da identidade nacional para exportação, geralmente passa-se a ideia de uma nação no plano universalista. É aí que mora o problema da representação das identidades regionais, uma vez que as retóricas holísticas (CANDAU, 2012, p. 28) homogeneizam a cultura gerando pontos de conflito no reconhecimento por parte dos grupos de regiões que têm sua memória e cultura modificados ou subtraídos na construção da identidade nacional.

Nas performances de Carmen Miranda podemos perceber claramente essa necessidade de se mostrar um país harmônico, universalista, porém não podemos negar o fato de existir uma necessidade de mostrar um país múltiplo, portanto, evoca mais uma vez questões de memória, mais precisamente aquilo que Candau (2012) nomeou como protomemória, conceito desenvolvido sempre repensando o que Halbswachs (*apud* CANDAU, 2012) chamou de memória coletiva. A protomemória de Candau está próxima daquilo que Bourdieu (1980) chamou de *habitus*. No âmbito do indivíduo, a protomemória seria a memória social incorporada. Também estão nessa categoria,

as múltiplas aprendizagens adquiridas na infância e mesmo durante a vida intrauterina: técnicas do corpo que são o resultado de uma maturação ao longo de várias gerações, memórias gestuais (...). Transmissão social que nos ancora em nossas práticas e códigos implícitos, costumes introjetados no espírito sem que neles se pense ou sem que disso duvide, traços marcas e condicionamentos do *ethos* e mesmo alguns que jamais serão verbalizados (CANDAU, 2012, p. 23)

Como vimos em Castro (2005, p. 21), foi na vivência de Carmen Miranda na Lapa dos anos 20 que os códigos sociais implícitos foram introjetados em sua performance, como acontece com todos que vivenciam qualquer outro ambiente. Dessa forma, a tendência natural sempre foi Carmen Miranda construir um cicerone marcado pelas suas experiências pessoais. Já sob a perspectiva coletiva, algumas questões precisam ser relativizadas. Segundo Candau (2012, p. 27), é reducionista definir a identidade de um grupo a partir unicamente da protomemória, já que as estratégias identitárias de membros da sociedade “consistem em jogos muito mais sutis que o simples fato de expor passivamente hábitos incorporados” (CANDAU, 2012, p. 27). Dessa forma, essas retóricas holísticas, facilmente percebidas nos discursos oficiais sobre a identidade nacional dos anos 30 aos anos 50 do século passado, assim como as bases da construção midiática do cicerone Carmen Miranda, se pautam basicamente em priorizar aspectos marcantes de determinadas culturas regionais, geralmente pólos

metropolitanos, para embalar como nacional. Portanto, os produtos midiáticos estrelados pelos ciclerones nacionais carregavam essas retóricas holísticas, ou seja, “o emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos que são conceituados como *outra coisa* que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos” (CANDAU, 2012, p. 29. Grifo do autor).

Apesar de já termos comentado que Carmen Miranda, com o tempo, vai evocando um panamericanismo em suas performances, a base dessa construção se deu principalmente pela necessidade de colocar em evidência aspectos multiculturais provenientes do próprio Brasil. Vemos em *Uma noite no Rio* e *Banana da terra* uma baiana estilizada dançando samba de roda no Rio de Janeiro. Vemos outra baiana estilizada exalando um erotismo tropical em *Entre a loura e a morena*.

Para DaMatta,

a dialética entre o nacional e o regional e, com ela, a emergência da forma de identidade que chamamos de ‘regional’, é agenciada por disputas políticas – não apenas no sentido que a disputa faça surgir a identidade, mas também quando a identidade é acionada, burilada e percebida dentro de uma questão com conseqüências práticas concretas. (DAMATTA, 2004, p. 25)

Se observarmos os filmes, não só de Carmen Miranda, mas aqueles que tinham algum objetivo em divulgar o Brasil, percebemos que não raro a estratégia de utilizada pelos ciclerones dos produtos midiáticos se dava da seguinte forma: deliberava-se sobre as regionalidades mais “fortes” do Brasil, ou seja, aquelas que representavam um nicho cultural próximo às metrópoles dos anos de 1930 e 1940, acrescentava-se a eles alguns elementos culturais de regiões mais afastadas desses centros para que a obra pudesse dar “a cara do Brasil”. A Amazônia, por exemplo, entra nos longas na erotização das frutas e na inserção aqui e ali de animais típicos, como macacos que “atuam” nos filmes sempre domesticados, sem oferecer perigo, como animais de estimação. Nos filmes estrelados por Carmen Miranda existe sempre uma alusão ao verde que pode ser visto de forma clara no filme *Entre a loura e a morena* na qual esse elemento é aproveitado e serve como mote nas duas sequências musicais que serão analisadas mais adiante.

Na sequência musical *The Lady in the Tutti Frutti Hat* (FIG. 7), a utilização de frutas, principalmente da banana, já mostra o tipo de direcionamento que se quer dar ao enredo da sequência musical. A performance detalhadamente coreografada e a

homogeneização do figurino das bailarinas fazem com que Carmen Miranda e os animais da cena tenham mais destaque. Quem conduz a introdução da sequência musical, curiosamente, são os macacos que sobem nas bananeiras do cenário. Eles são seguidos pela câmera e esta segue, sem cortes, até a chegada da atriz brasileira em uma carroça puxada por bois e escoltada por três homens sem camisa demonstrando ser uma espécie de empregados, ou até mesmo escravos, de Carmen Miranda.

FIGURA 7 – A tropical senhora do chapéu de frutas



FONTE: Frames de Entre a loura e a morena (1943)

Na sequência musical que abre o filme, *Aquarela do Brasil* (FIG. 8), a diversidade regional do País é mostrada de uma forma mais didática. Em um navio chamado “SS. Brasil”, chegam pessoas bem trajadas, no setor das cargas são descarregados açúcar e café em grande quantidade e também frutas tropicais em quantidade e variedade muito maior que os dois primeiros produtos. As frutas descem do navio sem uma forma adequada de armazenamento, sendo descarregadas seguras apenas por uma rede de cordas, para dar a ideia de abundância e também para casar com a aparição de Carmen Miranda que surge como se estivesse segurando toda aquela diversidade em sua cabeça.

FIGURA 8 – Aquarela do Brasil (1943)



FONTE: Frames de Entre a louira e a morena (1943)

Frames da sequência musical Aquarela do Brasil do filme Entre a Louira e a Morena.

Nas duas sequências musicais, percebemos que existe uma preocupação em se mesclar aspectos do progresso com as pessoas comuns – despidas de exotismo mostrado por Carmen Miranda –, a produção de açúcar e café, carros-chefe da exportação brasileira à época, e elementos da natureza que dão conta de toda a região marginal do norte do País.

A memória construída a partir desses produtos midiáticos dá ênfase àquilo que os produtores acham que merece ser destacado do País. E esses elementos da cultura brasileira são agendados de acordo com o que o próprio País expunha com sendo a síntese da identidade brasileira.

Trabalhamos até aqui a construção do Brasil nos filmes americanos com base em um jogo que ora privilegia a cultura de regiões mais desenvolvidas, ora traz para a composição da obra a cultura de regiões mais distantes das metrópoles e assim vai dando-se o tom da composição da brasilidade múltipla que se queria expor para o mundo. Mas temos que levar em consideração também que Carmen Miranda passou boa parte de sua vida fora do País em uma época em que as notícias não caminhavam tão rapidamente ao redor do mundo. Além disso, muito da transformação do País – tanto econômica, quanto política, além das mudanças sociais em decorrência de conflitos ou até mesmo em consequência do desenvolvimento do interior do Brasil, o que fez com que se construísse uma nova elite rural ligada à pecuária no Centro Oeste do Brasil –

não foi acompanhada por esta cantora e atriz que já gozava de carreira sólida nos Estados Unidos. Carmen Miranda passa então a ser uma cicerone auto-exilada que passa a imprimir em sua performance um discurso de Brasil impressionista e cada vez mais latinizado.

Em um artigo intitulado “Identidades difusas”, o escritor Milton Hatoum (2004) explica que:

Nas narrativas escritas por exilados, expatriados e auto-exilados, os laços culturais, afetivos e mesmo lingüísticos com o país de origem tornam-se um problema e suscitam formas de representação de variados matizes. Às vezes esses textos evocam um lugar perdido para sempre, ou um regresso impossível e apenas imaginário para um lar e um passado povoados de traumas e cisões, e devastados por lembranças que dilaceram e angustiam o narrador. Este já não pertence mais a um único lugar, e suas condições de exilado, expatriado ou imigrante torna problemático e instável o próprio lugar de origem (HATOUM, 2004, p. 90).

E não tardou para os brasileiros perceberem que Carmen Miranda estava cada vez mais afastada das “coisas brasileiras”. Em carta à revista *Scena Muda* de 1943, um leitor mostra seu descontentamento com a interpretação da luso-brasileira:

Samba em inglês cheirando a rumba... Resumindo, uma decepção. Uma verdade patente é que os estúdios enterraram Carmen Miranda. Tornaram-na até um figura pouco decente, antipática e sobretudo irreal. (...) Tenho saudade louca daquela cantora tão brasileira, tão nossa que sabia cantar como ninguém sambinhas inesquecíveis. (*Revista Scena Muda*, 23/03/1943, p. 6-7 *apud* GARCIA, 2004, p. 226)

Existia a insatisfação gerada pela mudança na forma de representar a cultura brasileira que, para esse leitor, passava pela execução de um samba com menos ranço de rumba, mas existia também insatisfação por parte daqueles que acreditavam que o Brasil não poderia ser resumido apenas a uma matriz regional tão específica como o samba e como a baiana: era preciso mostrar o Brasil moderno e civilizado, como reivindica a carta a seguir:

Aprecio muito a Carmen do palco e do rádio, mas a de cinema é de lastimar-se. Na gostei de sua atuação em nenhum filme americano, sempre a mesma baiana de olhos esgazeados, requebros sem harmonia e voz grossa. Espero que a Carmen deixe definitivamente seus acessórios ‘baianísticos’ nas Montanhas Rochosas e apareça então com uns vestidos e chapéus elegantes como os que são usados por nós brasileiros. (*Revista Scena Muda*, 23/03/1943, p. 6-7 *apud* GARCIA, 2004, p. 226)

Podemos perceber que algumas filiações regionais eram negadas por parte da sociedade que reivindicava um Brasil menos caricato, ou que, pelo menos, perdesse a veia latina que ganhou nos filmes americanos. Carmen Miranda foi acusada, inclusive, de negar a brasilidade em determinado momento de sua carreira. Foi aí então que encomendou a Luiz Peixoto e Vicente Paiva uma música em resposta às críticas. Assim surgiu a composição *Disseram que voltei americanizada*:

E disseram que eu voltei americanizada
Com o "burro" do dinheiro, que estou muito rica
Que não suporto mais o breque de um pandeiro
E fico arrepiada ouvindo uma cuíca²⁶

Na composição, Carmen Miranda tenta provar que ainda está ligada ao que é brasileiro. Como não poderia deixar de ser, ela evoca uma série de elementos para que não deixasse dúvidas de sua ligação ainda forte com o País, reafirmando a lógica que perpassa toda sua carreira de tentar convencer e reafirmar sua filiação a identitária pela quantidade, mesmo que difusa e mal encadeada, de elementos que dizem respeito a várias regionalidades do Brasil. Com isso, ela constrói um cicerone que se afirma no cenário internacional mais pela quantidade do que pela discussão do que seria de fato o Brasil da época:

Eu posso lá ficar americanizada?
Eu que nasci com samba e vivo no sereno
topando a noite inteira a velha batucada
Nas rodas de malandro, minhas preferida
seu digo é mesmo "eu te amo" e nunca "I love you"

Mesmo depois de discutir o contexto no qual se localizava a produção cinematográfica brasileira, precisamos voltar ao contexto audiovisual para tentarmos responder a seguinte questão: como a identidade nacional e as regionais começam a ser **performatizadas** e como essa representação chegou a ter uma reverberação que sobrevive ao tempo? Para isso, discutiremos a seguir como os indícios da dita brasilidade – ou os “tipos brasileiros” – estão organizados na performance de Carmen Miranda.

²⁶ PAIVA, Vicente. PEIXOTO, Luiz. *Disseram que voltei americanizada*. Interprete: Carmen Miranda. In. MIRANDA. **Disso é que eu gosto**. Rio de Janeiro: Odeon, 1940. 1 disco sonoro, Lado B, faixa 1.

CAPÍTULO 4 – PERFORMANCE: OS INDÍCIOS DE “BRASILIDADE” NA CONSTRUÇÃO DO CICERONE

4.1 A “brasilidade” nas chanchadas carnavalescas e comédias americanas

A partir de agora, depois de toda imersão no contexto feita anteriormente, para percebermos de que forma os gêneros musicais, as regionalidades e a biografia da cantora são construídos nos filmes *Banana da terra* (1938), *Uma noite no Rio* (1941) e *Entre a loura e a morena* (1943), usaremos como base metodológica o conceito de performance para a análise do material audiovisual, uma vez que este nos possibilita a ramificação da análises a partir de diversos pontos chaves como gestos, voz, cenário, figurino e canção, elementos esses que indexarão representações culturais, biográficas e de gênero.

Este conceito, que é utilizado por quase todas as áreas das ciências sociais e humanas, foi detalhadamente abordado por Marvin Carlson (2009) que colocou em perspectiva autores dessas áreas que trabalharam em cima desse conceito. Geralmente, performance é definida como forma de expressão presente diversas vertentes da arte como dança, música, teatro, literatura, etc., uma vez que todas, de algum modo, “requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados” (CARLSON, 2009, p. 13).

Além das artes, este autor elencou sete áreas em que a teoria da performance e as ciências sociais se tangenciam:

- 1) Performance na vida diária, incluindo reuniões de qualquer tipo; 2) estrutura de esportes, rituais, jogos, e comportamentos políticos públicos; 3) análise de vários modos de comunicação (diferentes da palavra escrita) semiótica; 4) conexões entre modelos de comportamento humano e animal com ênfase no jogo e no comportamento ritualizado; 5) aspectos de psicoterapia que enfatizam a interação de pessoa para pessoa, a encenação a consciência do corpo; 6) etnografia e pré-história – tanto das culturas exóticas como das familiares; 7) constituição de teorias unificadas de performance, que são, na verdade, teorias do comportamento. (CARLSON, 2009, p. 23)

Nos interessa aqui menos discorrer sobre cada uma dessas áreas comentadas por Carlson do que perceber a amplitude conceitual que esse termo pode proporcionar. Devemos então partir para uma ideia mais fechada que possa dar conta do nosso objetivo na análise.

Para Zumthor (2007) “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 31) Para isso, se faz necessário a presença de um corpo dotado uma competência, mas não um *savoir-faire*, mas um “saber-ser”. “É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). O autor afirma isso após identificar as origens do termo que se estabeleceu a partir do momento em que foi visto pelos etnógrafos como noção central nos estudos da comunicação oral. As regras de performance (que leva em consideração o tempo, a finalidade de transmissão, a ação do locutor e a resposta do público), para Zumthor (2007), são tão importantes para a comunicação quanto as regras textuais de ordem escrita. Essa linha de pensamento nos auxilia na medida em que tira a luz incidida apenas no viés escrito e oficial dos documentos históricos e nos dá a possibilidade de analisar o peso do audiovisual na construção da identidade nacional.

Outra característica da performance bastante pertinente para a nossa pesquisa é o fato de ela modificar o que é transmitido. “Ela não é simplesmente um meio de comunicação, ela é um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2007, p. 32). Ao vestir e incorporar a baiana, Carmen Miranda está construindo um novo personagem que já não é nem ela mesma, a cantora de sambas e marchas, nem a baiana de fato. Ao se permutar a biografia da cantora com os elementos que caracterizam a baiana, surge um novo objeto que ainda é marcado pela regionalidade, ao passo que se trata de um objeto que inicialmente tem o seu local definido, mas que ao se combinar com a biografia da cantora e ao meio onde é performatizada, torna-se uma alegoria do nacional. Com essa visão difundida, torna-se difícil alguém que não conhece a performance “original” da baiana conseguir percebê-la de outra forma senão a performatizada por Carmen Miranda.

Em contextos diferentes, a escolha dos elementos que irão compor a performance também mudarão: a performance ganhará elementos novos e o sincretismo consequente da inserção em uma nova situação refletirá na alegorização da cultura, no caso da performance de Carmen Miranda nos filmes americanos.

FIGURA 9 – Carmen entre alegoria e fantasia



Fonte: Frames de *Entre a loura e a morena* (1943) e *Banana da terra* (1938)

Na imagem (FIG. 9), podemos perceber que os trajes de baiana que já haviam sido modificados na performance do filme brasileiro dos fins da década de 1930, ganham uma nova leitura no filme americano gravado na década seguinte. Essa inserção de elementos na performance refletem os objetivos que se queriam alcançar com aquela imagem. O público americano respondia com bons níveis de audiência toda vez que a luso-brasileira aparecia com a sua brasilidade num ponto máximo de exotismo, beirando a saturação. Por isso, os produtores exploravam a inserção de objetos tropicais em sua performance para reforçar a diferença, a alteridade.

O mesmo pode-se dizer dos gêneros musicais. Quando a luso-brasileira atuava ainda no Brasil, havia uma espécie de “vigilância” sobre suas gravações. O próprio Noel Rosa, como vimos, criticava a cantora quando essa embalava a sua música como samba. Quando Carmen Miranda vai participar de filmes americanos, as amarras de gênero vão se afrouxando ao ponto da rumba ser, por muitas vezes, denominada de samba. Ao contrário do que acontecia no Brasil, a delimitação exata do que era e do que deixava de ser samba pouco importava: o objetivo ali não era a catalogação enciclopédica de uma cultura e sim o uso da alteridade para identificar o exótico e gerar o riso. Em um dado momento, os elementos nacionais se colocam de forma tão deslocada que o próprio brasileiro tem dificuldade de se ver, de se identificar naquela performance.

Em *Banana da terra* e nas duas primeiras comédias americanas em que atuou, Carmen Miranda sofria críticas apenas pelo fato de utilizar elementos regionais de forma mosaica. Posteriormente, a crítica de cinema da época começou acusá-la de distorcer os elementos da identidade brasileira em prol de um posicionamento no mercado musical e cinematográfico que exotizava para gerar lucros.

Agora era da rumba, da conga, do Fox... a mocinha que pretendia e havia alcançado o título de embaixatriz do samba brasileiro nos EE.UU. Dizia que os yankees teimavam em desconhecer o Brasil e as coisas brasileiras. (...) La

Miranda, del Brazil, si mucho Bueno, tierra esplendida. La Miranda de Cuba, toreros, rumba, yes, yes... Uma confusão dos diabos” (Revista *Scena Muda*, 02/03/1943, p. 6-7 *apud* GARCIA, 2004, P. 220-221)

Sobre esse aspecto da indústria, Herschman e Kischnefsky (2006) dizem o seguinte:

Em geral, reconhece-se o potencial da diversidade cultural como fator de agregação de valor e que se traduz em produtos que, por trazerem inovação, têm, em alguma medida, grande aceitação no mercado transnacional do mundo globalizado, ávido por consumir ‘o outro’ na forma de seus produtos exóticos e/ou novidades. Em outras palavras, a cultura representa uma fonte ou ‘recurso’ importantíssimo de riqueza no mundo globalizado (YÚDICE, 2004). Assim, nota-se que as diferentes regiões do globo, conscientes disso, vêm buscando identificar vocações locais, de um modo a concretizar expressões de cultura local em produtos e serviços. (HERSCHMAN; KISCHNEFSKY, 2006, 91)

No caso do samba, este vai perdendo cada vez mais o batuque e ganhando orquestração que se aproximava das *big bands* americanas com a levada que se aproximava também do jazz, muito popular nos Estados Unidos desde os anos 20. Nos primeiros filmes hollywoodianos, as cenas em que Carmen Miranda é convidada a cantar, o seu estilo de samba se liga ao samba de roda do recôncavo da Bahia, tanto pela disposição dos executores quanto pelos instrumentos utilizados. A cantora já interpretava sambas próximos a esse formato no Brasil, um samba mais amaxiado, próximo ao que se conhece hoje como samba-canção. Veremos que todas as cenas em que Carmen Miranda canta, existe sempre uma intervenção de uma orquestra que completa a performance deixando bem claro onde termina a música latina e onde começa a música americana. E esse samba apresentado possui uma batucada de cadência mais lenta para que o encaixe da big band não se desse de forma tão brusca.

A adaptação à performance americanizada, que privilegiava certo modo de execução ensaiada, vai fazendo com que a característica do gênero musical brasileiro vá perdendo sua identificação “original”, tornando-se apenas um elemento distante do executado de todas as dicções da cena carioca. O ritmo também vai indicar a ausência de complexidade musical uma vez que, apenas batucado e com alguns poucos instrumentos de corda acompanhados por palmas, é colocado sempre ao lado de uma grande orquestra com uma infinidade de instrumentos e músicos. Simbolicamente, ladear esses dois gêneros musicais, o samba e jazz, é uma forma de se afirmar uma identidade a partir de uma alteridade musical que também atesta o desenvolvimento mais apurado de uma nação a partir desse elemento.

Retomando as discussões sobre o conceito de performance de Zumthor, percebemos que, indiretamente, de forma não explícita, este autor, historiador medievalista, está propondo uma nova forma de se perceber os objetos históricos: a partir da performance. Dessa forma, o corpo passa a ser, juntamente com os documentos, os monumentos, a imprensa e a oralidade, um aspecto historicizável, passível de análise.

Usando um texto de Feral (*apud* ZUMTHOR, 2007), Zumthor vai dizer que performance se ligará ao corpo através do espaço:

A ideia base desse artigo é a de que o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto da ‘teatralidade’; o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção (ZUMTHOR, 2007, p. 40)

Os comentários de Feral são sobre a ideia de “teatralidade”, mas Zumthor afirma que tais comentários também se aplicam a performance uma vez que esta se estabelece quando há identificação pelo espectador-ouvinte. Existe, portanto, o ato performativo de quem contempla e de quem desempenha em um mesmo contexto de forma presencial ou mediada. Para falar sobre isso, Zumthor primeiramente diferencia performance de recepção. Nas palavras dele:

Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos: “a recepção de Shakespeare na França, no século XVIII...” (ZUMTHOR, 2007, p. 50)

Ao contrário da recepção, a performance é um termo antropológico que se situa em um tempo presente relativo às condições de expressão e percepção. “A performance é, então, um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Esse enunciado, quando composto por fala, carrega uma densidade, uma espessura: a voz. A performatividade desta, como afirma Soares (2008) “descreve um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só determinada pela música como as próprias convenções de gênero, um modo característico de corporificação das expressões musicais (SOARES, 2008, p. 8).

A voz sempre foi um instrumento de demarcação de espaço, de fixação de presença, de delimitação de território acústico. Desde os burgos medievais, ou até

mesmo de antes nas formas primitivas de comércio da antiguidade, a voz dos vendedores era ouvida no cotidiano e a concorrência estimulava a diferenciação e, com isso, as modulações estabeleciam as diferenças entre eles.

A voz humana, segundo Valente (1999), sofreu, ao longo da história, com o crescimento abrupto do ruído. O ruído sagrado, sinos e tubos dos órgãos, abafavam a voz humana que se calava diante do sagrado que estava acima de qualquer censura social. Em seguida, fez-se o barulho das máquinas com as revoluções industriais. A voz ganha força novamente com os locutores de rádio.

A voz humana é uma forma arquetípica no inconsciente humano, imagem primordial e criadora, energia e configuração de traços que predis põem as pessoas a certas experiências, sentimentos e passatempos. [...] Através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete ao prazer de ouvir (ZUMTHOR *apud* VALENTE, 1999, p. 120)

A voz reúne no mesmo corpo executante e meio de execução e aquele que ouve participa da situação de comunicação, condição necessária para o desenvolvimento da performance. Pela voz identificamos o sexo do executor, a etnia, a idade, a pulsação e os sentimentos que estão impressos de alguma forma na entonação (DANTAS, 2005, p. 6). Dominar a voz, “brincar” com ela, é um sinal de que o corpo está totalmente integrado na performance da música, constatamos isso musicalmente quando se dá ênfase a um trecho ou se inclui palmas ou assovios à canção, por exemplo. O ouvinte vai responder a essa performance de alguma forma, seja aplaudindo, acompanhando com assovios ou delirando e condenando a ênfase. Como afirma Dantas (2006), “ouvir uma voz é ouvir um evento físico, o som de um corpo. Na voz, está nuançado o corpo do cantor e, de certo modo, a ‘personalidade’ da banda. Se a voz é um corpo inteiro, cabe ao analista desenhar esse corpo” (DANTAS, 2006, p. 63)

Destacamos aqui a música *Eu dei...*, uma composição de Ary Barroso de 1937 na qual Carmen Miranda canta apenas as partes não grafadas que se resumem basicamente a dizer se deu ou não algo que permanece em suspense durante toda a música até sua última estrofe, quando o que foi dado é revelado:

Eu dei...
O que foi que você deu meu bem?
Eu dei...
Guarde um pouco para mim também
Não sei, se você fala por falar sem meditar
Eu dei...
Diga logo, diga logo, é demais

Não digo e adivinhe se é capaz,
Você deu seu coração?
Não dei, não dei...
Sem nenhuma condição?
Não dei, não dei...
O meu coração não tem dono
Vive sozinho, coitadinho, no abandono.

Foi um terno e longo beijo?
Se foi, se foi...
Desses beijos que eu desejo?
Pois foi, pois foi...
Guarde para mim umzinho
Que mais tarde pagarei com jurinhos.²⁷

Ao passo que a canção vai se encaminhando, a luso-brasileira vai, cada vez mais, elevando o tom da voz a ponto de, nos últimos versos, estar praticamente gritando, tanto pelo clímax que se aproxima quanto pela ênfase no “abandono”. A performance é completada pela interpelação de um coro que funciona como interlocutor. A música gera uma expectativa tanto pela letra que nos induz diretamente ao questionamento do que foi dado, quanto pela entonação que pressupõe um sofrimento com a arrastar das sílabas e o declive tonal do fim dos versos.

A cantora brinca com a voz no intuito de chamar a atenção para o que foi dado e, ao fim da performance, tem-se constatado que o que foi dado não foi tão alarmante quando o que se foi pensado pelos interlocutores e por quem tinha contato esta performance. A intenção desta performance é gerar curiosidade e convidar o ouvinte a conhecer seu desfecho.

A partir do que ouvimos também podemos perceber os traços do tempo. É natural que cada época tenha traços de sonoridade específicos. Explicamos: no início do século, víamos que as canções carregavam um traço característico da pronúncia completa e clara das palavras. Os erros eram bastante acentuados e a própria escolha das palavras levava em consideração o manejo da dicção. Esse aspecto acaba nos impossibilitando de perceber, por exemplo, os traços de sotaque, o que não deixa a análise da performance deficiente, porém nos impede de observar qual a localidade indexada naturalmente na performance. Como saída, podemos observar como os traços de falas regionais inseridos percebendo se existe uma intencionalidade, se existe ênfase, se existe preconceito ou orgulho.

²⁷ BARROSO, Ary. Eu dei... Interprete: Carmen Miranda. In: MIRANDA. **Quando eu penso na Bahia**. Rio de Janeiro: Odeion, 1937. 1 disco sonoro, Lado B, faixa 1. *grifo nosso*.

Partimos também do pressuposto de que o corpo dança a canção. E de que a dança é a gestualização dos movimentos de forma harmônica e coordenada. Como explica Zumthor, “o gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade assim se define (assim como a enunciação) em termos de distância, tensão e modelização, mais do que como um sistema de signos” (ZUMTHOR *apud* VALENTE, 2003, p. 105). Essa gestualidade vai variar de acordo com a natureza da canção, ou seja, de acordo com o seu gênero musical. A dança é o elemento que dará esclarecimento, sublinhando o movimento quando acompanhada de um canto, como apontou Zumthor (*apud* VALENTE, 2003, p. 106). Esses movimentos são dotados de gestos os quais Valente (2003, p. 107-108) classifica como:

- 1) Gestos indiciais: são aqueles realizados como se um objeto ausente estivesse preso às mãos (por exemplo, o ato de escrever ou fumar, sem a presença do cigarro ou da caneta);
- 2) Gestos simbólicos: por sua vez, podem ser interpretados de diferentes modos, segundo a cultura de referência (juízes esportivos, sinalizadores de trânsito, por exemplo) e
- 3) Gestos enfatizadores: que servem para acentuar aspectos emocionais e comunicativos dos atos de fala.

Poucas vezes vemos na performance de Carmen Miranda a presença do microfone. Este fato leva a cantora a ampliar seu espaço de atuação uma vez que, sem a limitação dos movimentos, imposta pela presença desse elemento, seus gestos são potencializados, ganhando mais relevância em suas apresentações. Não à toa em nossa memória afetiva, toda vez que queremos nos remeter a cantora, utilizamos as mãos dançantes numa leve rotação próxima aos cotovelos.

Esses gestos, em geral, tinham um objetivo didático que lembra a pantomima²⁸. Carmen Miranda, apesar de cantar músicas em inglês, em boa parte de

²⁸ Camargo (2006) conceitua a pantomima como “uma forma espetacular de teatro, que se desenvolve intensamente nos dois últimos séculos que antecedem a Revolução Francesa. Esta entidade teatral compõe momento central na formação conceitual do teatro contemporâneo, principalmente por colocar o espetáculo e não o texto como centro de sua poética. Esta não pode ser vista apenas como uma forma “não falada” de expressão cênica e gestual, pois o mimo muitas vezes falou. Na história do teatro a pantomima tem uma larga tradição. Na Grécia, esta forma de espetáculo era dançada e estava presente dentro das apresentações da comédia, da tragédia e do mimo gregos, assim, a pantomima em sua versão silenciosa, surgirá apenas em Roma, pois o mimo grego mimava, mas também falava. O termo pantomima estendeu-se assim a toda a forma de espetáculo e, nos tempos culminares do Império Romano (27AC-467DC), a palavra mimo seria inclusive usada para referir-se a todo tipo de entretenimento oferecido no local teatral, formas sérias ou cômicas, mas, usualmente tratando dos aspectos da vida cotidiana de um ponto de vista satírico ou cômico” (CAMARGO, 2006, p. 1). Essa linguagem teatral se

suas cenas, principalmente no começo da carreira nos Estados Unidos, suas falas e suas cenas com música eram faladas em português. Por esse motivo, para dar certo sentido ao que estava se apresentando, era necessário que as cenas fossem didáticas.

Em parte, a princípio, Carmen Miranda tinha a função de um cicerone, encarregando-se de informar os usos e costumes, caráter e posição da cultura brasileira, rica e multifacetada, acentuando em sua performance os gestos que iriam de alguma forma dar sentido ao exótico. Como um cicerone, a luso-brasileira conduzia os espectadores ao universo brasileiro colorido, exótico, de movimentos amplos, de cordialismo e de sensualidade. Colocar em sua performance traços de diversas regionalidades brasileiras era a forma de reconhecer todas as diferenças culturais de um país continental como o Brasil. Nas letras das canções, não raro, se tratava das riquezas naturais e culturais. O maior exemplo dessa ciceronagem, em se tratando de canção, foi a emblemática *Aquarela do Brasil*, samba-exaltação de Ary Barroso cantada por Carmen Miranda no filme *Entre a loura e a morena*, em 1943.

Também cabe destacar que, vestindo-se de forma singular e acentuando seu sotaque, Carmen Miranda estava trabalhando um personagem que dali a pouco iria servir apenas para ela mesma, pois com o tempo, o argumento político de sua ida já não faria mais sentido; restaria, portanto, sustentar o personagem. Por isso, mesmo depois de tantos anos morando e trabalhando nos Estados Unidos, a luso-brasileira não perdia o sotaque extremamente acentuado. As poucas cenas em que a cantora tem participação, o sotaque aberto aliado ao figurino incomum com cores cítricas ofusca a presença como atriz, já que o papel acabava sendo sempre o mesmo o que acaba fazendo com que, com o tempo, a luso-brasileira se “latinize”.

Depois de tudo visto, não poderíamos afirmar que a letra da canção é a parte mais esclarecedora da performance, pois estaríamos desconsiderando a importância de todos os elementos identificados na composição da performance, ou seja, negando tudo o que foi trabalhado até aqui, mas podemos afirmar que 1) é ela que, acompanhada de uma melodia, irá dar o estímulo para o movimento do corpo. É letra e a melodia que irá dar origem à dança:

A dança, de alguma forma, pode ser resumida como a estetização de um gesto que se dirige para outrem, para um espectador – mesmo que este espectador

aproxima do tipo de performance desenvolvido por Carmen Miranda, uma vez que esta dava bastante ênfase no elemento gestual, marca de sua carreira. Suspeitamos que a gestualização pantomimática de Carmen Miranda esteja ligada aos resquícios do cinema mudo no qual o artista tinha a necessidade de didaticidade maior já que não podia se expressar verbalmente.

seja o próprio dançante. Na dança, os movimentos são gerados, “carregados” pela música, acarretando numa noção de continuidade, de lógica das formas. (SOARES, 2009, p. 179)

E 2) é a partir da canção que iremos perceber as direções que os discursos dos produtores, diretores, estúdios e da própria cantora vão tomando.

A partir dos elementos que compõem a performance trabalhados nesse tópico – gestos, canção, dança, figurino e cenário – teremos a possibilidade e analisar um material expressivo – os três filmes propostos.

Como nos mostra Chion (2011), “não vemos a mesma coisa quando ouvimos, não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2011, p. 7). Este autor chama atenção para o fato do privilégio da imagem sob o som interferir diretamente na percepção geral da obra audiovisual. Segundo ele, o valor acrescentado do segundo sobre o primeiro é, por vezes, desconsiderado nas análises audiovisuais. “Qual é a questão espacial que nos coloca habitualmente o som?”, questiona Chion (2011, p. 59). Segundo ele, “não é: onde está ele, mas antes: de onde vem? O problema de localização de um som resume-se, portanto, ao da localização de sua fonte”. Nessa pesquisa, como tratamos de sequências musicais, levaremos em consideração o valor expressivo e informativo com que um som (neste caso, as canções) possui enriquecendo uma determinada imagem e como ele direciona a montagem dos quadros, os cortes das cenas, a perspectiva angular dos planos, as atuações dos personagens e a disposição dos elementos na cena.

Chion propõe em sua obra *Audiovisão: som e imagem no cinema*, um processo de observação o qual denominou “método das máscaras” por meio do qual se analisa separadamente imagem e som. O método consiste em:

visionar várias vezes uma dada sequência, observando-a ora com se o som e imagem juntos, ora mascarando a imagem ora cortando o som. Temos assim a possibilidade de ouvir o som tal como é, e não como é transformado e mascarado pela imagem; e de ver a imagem tal como é, e não como é recriada pelo som (CHION, 2011, p. 146).

Numa sequência musical, ouvir o som separadamente nos leva a perceber a letra da canção, os detalhes e os pensamentos implícitos nesse elemento. Além disso, podemos dar atenção ao ritmo trazido pela melodia e, a partir daí, ter pistas do gênero musical ali trabalhado. Percebemos também as vozes, os instrumentos musicais, a harmonia, enfim, camadas musicais ali presentes, percebendo também de onde emana o som e como ele pontua a cena.

Nas sequências musicais, quando uma banda entra entoando uma marcha militar, em geral, a cena tem a sua “virada”. Em *Uma noite no Rio* (FIG. 10), por exemplo, percebemos que a sequência começa com uma roda de samba que finda tão logo as cornetas militares dão seus primeiros acordes.

FIGURA 10 – Indícios de pontuações na imagem



FONTE: Frames de *Uma noite no Rio* (1941)

Momento em que se dá a virada na cena. Os elementos brasileiros dão vez aos elementos militares americanos. A virada estabelecida pela imagem se dá com a imagem, Carmen Miranda, como um cicerone, convida o militar a entrar na cena. Na virada acompanhada pelo som, se finda o samba e inicia-se o som da orquestra militar. Música e gestos, portanto, figuram como elementos de pontuação da cena.

Sobre a pontuação, Chion (2011) diz que:

No cinema mudo, a pontuação era múltipla: gestual, visual e rítmica. E os cartões, evidentemente, funcionavam como um elemento de pontuação novo e específico. Para além do texto escrito, o grafismo dos seus caracteres, a sua eventual repetição, e a sua dimensão na imagem constituíam outros tantos meios para pontuar o filme. O som sincronizado, portanto, deu ao cinema não o princípio da pontuação, mas um meio mais discreto e sub-reptício de o introduzir nas cenas sem carregar o desempenho dos atores ou a planificação. Um latido de cão fora do campo, um relógio de pêndulo que soa no cenário ou um piano nas proximidades são meios discretos para sublinhar uma palavra, pontuar um diálogo, fechar uma cena (CHION, 2011, p. 44)

Devido à proximidade temporal entre as performances de Carmen Miranda e as últimas produções do cinema mudo, algumas heranças de atuações que remetem àquela forma de cinema comum ainda na primeira década do século 20 no mundo. Os

gestos pantomímicos com clara intenção didática, que se tornaram marcas da atuação de Carmen Miranda, são alguns desses ranços que servem como aportes imagéticos para pontuar as cenas.

O método proposto por Chion (2011) pressupõe que o contrato audiovisual é mais uma justaposição do que uma combinação de elementos uma vez que o ele não é uma fusão total de elementos: estes existem separadamente (CHION, 2011, p. 146-147). No caso do som, que não tem quadro, analisando-o separadamente temos a possibilidade de observar as camadas de sons que o envolve. Nas sequências musicais, as canções por vezes contêm pequenos intervalos de falas e de sons que, quando não pontuam a cena, dão a marcação de uma tensão que é completada na imagem por meio de expressões faciais, por exemplo. Cabe então identificar 1) de onde este som emana; 2) qual a finalidade do uso e 3) de que forma ele marca a cena.

CAPÍTULO 5 - HAVE YOU EVER DANCED IN THE TROPICS?

“Você já dançou nos trópicos?”, perguntava Carmen Miranda ao seu público em 1940 na música *South American Way*, primeiro *hit* da carreira internacional, encenado na comédia musical *Serenata Tropical* de 1940, primeiro filme da atriz nos Estados Unidos. O mote do riso nessa comédia estava impresso em um erro fonético que se deu na pronúncia da palavra “south” (sul) que era falada como “souse” (embriagar-se). A troca do sentido da frase, que passava a ser “embriagado à moda americana”, foi o que garantiu a diversão do público e esboçou os primeiros traços da sua caricatura. Mesmo passando 16 anos nos Estados Unidos, pareceu nunca ter perdido o forte sotaque hispânico, adquirido em prol do riso. O erro fonético e a pergunta/convite já mostravam os indícios de como seguiria dali para frente a construção dos seus personagens.

Esse fato, mesmo visto isoladamente, aponta para várias questões já discutidos até aqui: o primeiro é a necessidade de manter a alteridade para construir uma identidade. Carmen Miranda lança mão, além da alegoria de baiana, do sotaque para se mostrar diferente do povo americano e por isso ela era útil para as comédias da Fox.

O segundo fato a ser destacado é o encadeamento de qualidades, lugares, pessoas e atividades ligadas ao Brasil, mostrando mais uma vez a construção de uma identidade pautada na quantidade e não na discussão de seus valores regionais marginalizados que são subterraneados da memória construída por ela. Esse nunca foi o objetivo dos estúdios americanos. A eleição dos elementos ligados ao Brasil tinha mais uma função didática – para facilitar o reconhecimento do lugar de fala daquela mulher, que, a cada nova comédia, ganhava contornos que faziam com que ela se assemelhasse a um arquétipo de mulher latina – do que propriamente para uma louvação ao país ali representado.

Por fim, para ficarmos em três aspectos, Carmen Miranda, no momento em que pergunta “você já dançou nos trópicos?” e responde elencando os aspectos da cultura brasileira pautados na alegria e nas belezas naturais, ela mostra que está ali, em grande parte, para ser um cicerone da cultura brasileira sendo ela a escolhida para mostrar aquilo que o Brasil supostamente tinha de melhor que, segundo suas retrancas

representativas, eram o prazer e a alegria tropical: “Ai, ai, ai, ai, have you ever kissed in the moonlight? In the grand and glorious, gay notorious South American Way?”²⁹

Foi assim que conseguiu sucesso nas produções brasileiras e foi adaptando sua performance ao exotismo tropical que seguiu encenando durante sua carreira nos Estados Unidos. E os motivos para continuar fazendo Rositas e Chiquitas passionais e extravagantes eram maiores do que os motivos para reivindicar a representação mais próxima do real, do que seria uma brasileira comum daquela época. No auge da carreira, quando foi contratada pela Fox, em 1939, Carmen Miranda recebia do estúdio 1200 dólares por semana para decorar falas e tentar gravar as cenas em apenas um *take*.

Apesar de não destacarmos esse longa na nossa análise, ele foi o “marco” não somente para a carreira de Carmen Miranda – uma vez que foi a partir dessa aparição que os primeiros contornos do que viria a seguir foram traçados – como também da produção com a técnica de filmagem em câmeras com filmes em três negativos com as cores azul, verde e vermelho. A primeira vez que o Brasil foi ciceroneado por Carmen Miranda, a imagem contava com o colorido graças ao tecnicolor. Foi o marco inicial da construção da representação da identidade reivindicada, “oficial”, divulgada por um cicerone aceito e habilitado: Carmen Miranda.

5.1 Os filmes e suas histórias

A partir de agora, aprofundaremos a investigação no que diz respeito à performance de Carmen Miranda como cicerone brasileiro em dois filmes americanos – *Uma noite no Rio*, de 1941 e *Entre a loura e a morena*, de 1943 – e um filme brasileiro, seu último longa no Brasil, *Banana da terra*, de 1938. Desses filmes, destacaremos as quatro principais sequências musicais, quais sejam: *O que é que a baiana tem*, *Chica chica boom chic*, *The lady in the tutti frutti hat* e *Aquarela do Brasil/You discorery you’re in New York*. Com essas sequências, temos um recorte temporal de cinco anos para percebemos o que entre 1938 e 1943 vai se transformando em sua performance, quais são as rupturas e as continuidades percebidas nesse espaço de tempo no que diz respeito à representação das identidades regionais e da identidade nacional na formação do que ela concebia como “brasilidade”.

²⁹ DUBIN, Al. McHUGH, Jimmy. South American Way. Interprete: Carmen Miranda. In. SERENATA TROPICAL (Down Argentine Way). Irving Cummings. 20th Century Fox, 1940. 1 DVD (88 min), son., color.

Nesse primeiro momento, focaremos o mote de cada um desses filmes expondo algumas questões técnicas de produção e distribuição para termos uma ideia do que se passou durante a produção de cada um deles.

5.1.1 *Banana da Terra*: a baiana luso-brasileira

Banana da terra estreou no Cine Metro-Passeio, no Rio de Janeiro, no dia 10 de fevereiro de 1939. O enredo se dava na sofisticação dos cassinos cariocas e do rádio o que dava a deixa para que os musicais entrassem em cena. Merecem destaque, *A Jardineira*, cantada por Orlando Silva, *Tirolesa*, com Dircinha Batista, *Sei que é covardia*, de Ataulfo Alves, na voz de Carlos Galhardo e o único trecho ainda disponível de todo o filme: *O que é que a baiana tem* de Dorival Caymmi, cantada por Carmen Miranda, sequência musical que analisaremos aqui. Essa chanchada trata basicamente de uma ilha fictícia no oceano Pacífico, a Bananolândia, na qual os habitantes viviam do cultivo da banana, mas cujos lucros não estavam de acordo com o esperado. Para vendê-las, a rainha da ilha, avisada pelo conselheiro-mor, devia exportar a banana para o Brasil. Os moradores iniciam então uma mobilização nos jornais e no rádio.

Nesse filme, bem como em boa parte dos filmes brasileiros da época, o interesse está menos em fazer um enredo consistente do que em lançar novas canções para o carnaval do ano de lançamento do longa. A produção do filme é de Wallace Downey, empresário americano que, segundo Castro (2005),

não queria nem saber, o que importava era o repertório musical. Em todas as partituras das canções apresentadas nos filmes produzidos por ele, podia-se ler no rodapé: ‘direitos para os países estrangeiros controlados pela Música Internacional Downey Rio de Janeiro – Buenos Aires’ (CASTRO, 2005, p. 168)

Dessa forma ele não escondia que sua pretensão era usar a indústria do cinema para ter sucesso em outra indústria, a da música, que tinha um filão superior ao da sétima arte. Como já afirmamos aqui, as duas indústrias seguiam juntas numa protocoperação que fazia com que ambas prosperassem. O roteiro e a direção do filme são assinados por João de Barro (Braguinha) e Mario Lago, famoso pela composição de marchinhas como “Ai, que saudade da Amélia” e “Aurora”. Daí já se percebe a falta de especialização no ramo do cinema.

Segundo o biógrafo de Carmen Miranda, Ruy Castro (2005):

O Filme *Banana da Terra* era um musical carnavalesco na linha dos ‘alô-alôs’ de dois anos antes e, como estes, também produzidos por Wallace. (...) Braguinha e Mario Lago, autores do roteiro, certificaram-se de que *Banana da Terra* contaria a história mais bisonha possível para não perturbar a sequência de números musicais. (CASTRO, 2005, p. 168)

A direção do filme ficou por conta de Braguinha que teve em sua carreira uma imersão no mundo infantil sendo um dos responsáveis pela dublagem brasileira de *Branca de Neve e os sete anões*, de Walt Disney, o primeiro desenho animado em longa metragem da história do cinema. Também participou das versões brasileiras de *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), dentre outros³⁰. Essa vertente infantil de Braguinha pode ter influenciado diretamente toda a questão lúdico-fantásica de *Banana da terra*.

5.1.2 Uma noite no Rio: conexões entre Rio, Bahia e Hollywood

Uma noite no Rio é uma comédia hollywoodiana produzida pela 20th Century Fox que conta a história de um empresário brasileiro, o Barão Manuel Duarte (Don Ameche), que viaja a Buenos Aires a negócios e tem que ser substituído em um baile por um sócio, o imitador Larry (interpretado também por Ameche). Este tenta fazer com que todos acreditem que é o próprio Barão, inclusive a Baronesa Cecília (Alice Fayne), esposa do industrial. Isso desperta a ira da namorada de Larry, Carmen, interpretada por Carmen Miranda. Mas a dificuldade de Larry é maior no que diz respeito aos negócios do Barão. Meio sem querer, Larry consegue sanar as dívidas desse em uma conversa casual com um negociante.

A direção do filme é de Irving Cummings, americano que, além de *Uma noite no Rio*, dirigiu outros 80 filmes entre os anos de 1921 e 1951, entre eles, *Serenata tropical*, que também contou com Carmen Miranda no elenco, e *In old Arizona*, indicado ao Oscar de melhor filme em 1929.

Uma noite no Rio é uma regravação de *Folies Bergère*, de 1935 tem como pano de fundo a casa de música parisiense homônima que funcionou de 1890 a 1920. Seu enredo, assim como o de *Uma noite no Rio*, trata de uma confusão quando um ator tenta se passar por um banqueiro e acaba gerando tensão entre a esposa e a amante

³⁰ Dados disponíveis em: <http://braguinha.ag.com.br/>. Acessado em nov/2012

deste. Diferentemente de *Folies Bergères*, *Uma noite no Rio* se passa em um hotel carioca que possui uma casa de música chamada Samba. Em 1951, outra regravação foi feita sob o nome de *On the Riviera* (traduzido no Brasil como *O escândalo da Riviera*). Em 1956, foi a vez dos franceses regravam o filme com o título original e com produção toda francesa sob a direção de Henri Dacoin.

Uma noite no Rio foi rodado em 1941, logo depois do fracasso de *Serenata tropical* que representou mais um problema diplomático do que necessariamente um nó nos laços da política externa³¹. Por isso, era necessário que *Uma noite no Rio* não cometesse erros. Com o objetivo de não “errar novamente a execução do gênero musical” característico do País, o Bando da Lua, grupo musical que acompanhava Carmen Miranda no Brasil, estava ali para executar os sambas. Cabe destacar que, quando a cantora e atriz foi contratada pela Fox, exigiu que o grupo fizesse parte do contrato. Porém, devido à quantidade de músicos que o compunha – oito integrantes –, os produtores acharam melhor não levá-los.

Segundo Ruy Castro,

Carmen iria cantar músicas “latinas” e Nova York estava cheia de músicos “latinos” prontos a tocar com ela. Mas Carmen insistia em ser acompanhada por brasileiros, que dominassem o idioma do samba. Lembrava-se de que, em 1931, Carlos Gardel contara a ela e a Chico Alves em Buenos Aires que preferia encerrar seu contrato com a rádio NBC, de Nova York, por não poder ser acompanhado nos tangos por seus três guitarristas. (CASTRO, 2005, p. 187)

Ao saberem que haviam sido despachados, os músicos do Bando da Lua resolveram usar de suas influências no Palácio do Catete, então sede do governo federal, para conseguir fundos para viajar com Carmen Miranda. O principal contato do Bando era com a filha de Getúlio Vargas, Alzira Vargas, que, segundo Castro (2005) contactou Lourival Fontes, diretor do Departamento Nacional de Propaganda, DPN, e este, às vésperas da viagem, deu o dinheiro necessário para a temporada de gravação e shows nos Estados Unidos. (CASTRO, 2005, p. 193).

³¹ Segundo informações do Museu Virtual Carmen Miranda, esta comédia teve como tema a Argentina, mas nenhuma cena foi rodada lá. “Foram mandados alguns técnicos para pegarem cenas locais, mas das quase três horas de gravação em Buenos Aires, só acabaram sendo usadas duas cenas rápidas. Os argentinos ficaram tão revoltados com a história retorcida de seu país que proibiram a exibição. O país é retratado como uma fazenda e sua música como a rumba”. Disponível em <http://carmen.miranda.nom.br/>. Acessado em nov/2012

5.1.3 *Entre a loura e a morena*: transbordamento de cores

O décimo filme de Carmen Miranda – o quinto nos Estados Unidos – foi a comédia romântica *Entre a loura e a morena* (intitulado "The Gang's All Here" nos Estados Unidos e "The Girls He Left Behind" no Reino Unido), lançado em dezembro de 1943 pela 20th Century Fox. No elenco estavam novamente Alice Faye, Phil Baker, Charlotte Greenwood, Sheila Ryan, Edward Everett Horton, Benny Goodman e Orquestra e o Bando da Lua.

Esse foi um dos mais extravagantes filmes de Busby Berkeley, com efeitos dos cenários que se sobressaem totalmente à história de cantora de nightclub (Alice Faye) que está apaixonada por soldado (Phil Baker) cujos pais milionários financiam um show extraordinário em sua propriedade para a namorada e seus amigos (Carmen um deles). Esse é mais um dos filmes com temática militar promovidos no contexto da política de boa vizinhança, bem como foi *Uma noite no Rio*.

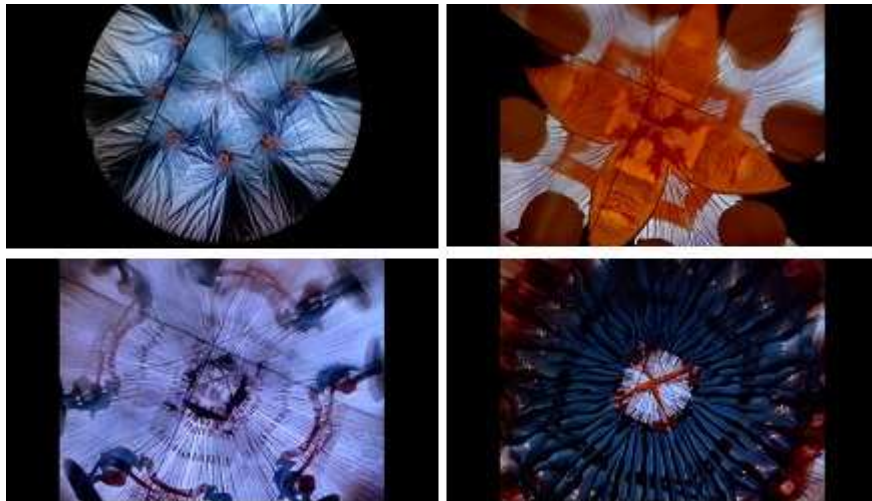
Nesse filme, Carmen Miranda participa de quatro sequências musicais: “Aquarela do Brasil/You discover you’re in the New York” (com Alice Feyne), “The lady in the tutti frutti hat”, “Paducah” (com Benny Goodman) e “A journey to a star” (com todo o elenco). Essa última sequência encerra com uma grande montagem em vídeo psicodélica, uma revolução para a época (FIG. 11, FIG. 12 e FIG. 13).

FIGURA 11 – Cores



Fonte: Frames de *Entre a Loura e a Morena* (1943)

FIGURA 12 – Psicodelia



Fonte: Frames de Entre a Loura e a Morena (1943)

FIGURA 13 – Montagens



Fonte: Frames de Entre a Loura e a Morena (1943)

Entre a loura e a morena foi o primeiro filme dirigido por Berkeley rodado em technicolor, tecnologia que permitia a utilização de cores, artifício que ele aproveitou ao máximo (vide FIG. 8, 9 e 10). Berkeley foi convidado para dirigir *Entre a loura e a morena* por este filme possuir como mote cinco números musicais, tema que Berkeley era especialista. Antes do filme em questão, esse diretor havia participado da produção de outros 23, a maior parte deles musicais em preto e branco. Carmen Miranda entrava no filme para trazer cor à película.

A polêmica sequência musical *The lady in the tutti frutti hat* representa esse desejo exagerado de Berkeley pelas cores. Bananas gigantes e frutas de toda sorte saltam os olhos. A inserção desses elementos se dá de forma bastante erótica e quase fez com que o filme fosse censurado pelos órgãos de censura americanos.

Antes de passarmos para a análise das imagens dos longas, fiquemos primeiramente nas questões do som levando em consideração os elementos que não podem ser percebidos somente com a audição – como os autores da composição – para, em seguida, verificarmos a qual gênero musical a canção está indexada “oficialmente” – a qual gênero a gravadora/estúdio filiou aquela música – destacando elementos da canção tais como o ritmo e a orquestração.

5.2 Dos limites do samba-exaltação ao gênero musical pan-americano

Como havíamos dito, *Banana da terra* foi rodado menos para contar uma história do que para agrupar uma série de músicas em números musicais para serem tocadas no carnaval de 1938, numa espécie de vitrine com recursos audiovisuais. Nesse longa, Carmen Miranda deveria cantar “Na baixa do sapateiro” e “Boneca de piche”, mas Ary Barroso, autor das duas canções, decidiu não participar do longa, criando problemas para serem resolvidos pela produção.

Segundo informações do Museu Virtual Carmen Miranda,

Ary, às vésperas da filmagem, com tudo preparado, pediu dez contos de réis de direitos autorais. Criado o problema, e não sendo encontrado Ary, era preciso providenciar duas novas músicas. Almirante lembrou-se do baiano Caymmi, de uma sua composição já apresentada no rádio: “O Que É Que A Baiana Tem”, cujo tema era também a Bahia. Entretanto, a outra música, “Boneca de Piche”, não teria uma substituição correlata. Em seu lugar, Carmen e Almirante cantaram “Pirolito”, marcha de João de Barro, diretor do filme, e Alberto Ribeiro, e cantaram com a caracterização apropriada para “Boneca de Piche”, isto é, pintados como negros.³²

A canção *O que é que a baiana tem* foi composta por Dorival Caymmi que, em depoimento, falou o seguinte sobre a composição:

Fi-lo pensando naquelas mulheres que se vestiam ao rigor da moda e que saíam à rua para saracotear nos dias de festa. Tenho um tio antiquário e como sempre andei “fuçando” velharias descobri uma estampa velhíssima onde se viam baianas autênticas com “balangandãs” e outros enfeites desconhecidos. Querendo divulgar como eram minhas patrícias do passado, criei o samba. Em verdade balangandãs é uma penca de pequenos fetiches negros, feitos em prata e ouro usada pelas baianas de “partido alto” nas grandes festas populares da Bahia (...). A palavra, desenterrada pelo samba, virou quase sinônimo de coisa nacional.³³

³² Disponível em: http://carmen.miranda.nom.br/grv_227.html. Acessado em nov/2012.

³³ Ibid.

Nessa composição, Caymmi lança as bases do que seria dali a diante uma constante na composição do cicerone criado por Carmen Miranda: uma enumeração de elementos regionais embalados sob o signo do nacional. Para Caymmi, descrever todos os elementos componentes na alegoria da baiana seria uma forma de rememorar uma prática sócio-religiosa da Bahia de tempos antigos que ainda eram vistas em migrantes que chegavam ao Rio de Janeiro que perpetuavam a prática em rituais reascendendo sempre a memória de matriz africana e de forte cunho religioso.

A baiana ideal de Caymmi deveria ter, segundo a canção, torço de seda, brincos de ouro, corrente de ouro, pano-da-Costa³⁴, bata rendada, pulseira de ouro, saia engomada, sandália enfeitada, graça como ninguém, e, mesmo com todos esses objetos compondo a indumentária, a baiana também precisava requebrar bem. A baiana ideal possuía religiosidade, vaidade, opulência, simpatia/cordialidade e erotismo. Essa baiana ideal de Caymmi transformar-se-ia, na performance de Carmen Miranda, em arquétipo da latina brasileira.

Oficialmente, *O que é que a baiana tem* é indexado como samba. Poderia ser considerado uma samba exaltação – composições que exaltavam as características nacionais – mas essa denominação ainda não estava estabelecida em 1938. Também não haveria garantias de que pudesse ser classificado como tal uma vez que exaltava apenas elementos da Bahia, sem ter nenhum diálogo com a cultura de outras regiões como foi o caso de *Aquarela do Brasil* considerado o primeiro samba-exaltação.

Por outro lado, por ter sido a Bahia um importante local para a história do Brasil – por ter sido o território da descoberta do País e por ter vingado como primeira capital do Império – esse local foi anexado à performance de Carmem Miranda como uma espécie de mito fundador. A Bahia teria, então, na performance da cantora, uma função de identificar as raízes mais distantes do Brasil que faz a ligação com o passado colonial e africano. Dessa forma, destacar o torço de seda, os brincos e pulseira de ouro, o pano-da-Costa, a bata rendada, enfim, os adereços afro-baianos impressos na canção era uma forma de exaltar, de certa forma, aquilo de mais original existia na cultura brasileira. A música foi lançada no carnaval de 1938 e gravada em disco em abril de 1939³⁵.

Ainda hoje, tanto *O que é que a baiana tem* quanto *Chica chica boom chic* são regravadas por cantores e grupos de axé *music* baianos e são tomadas como

³⁴ Tecido que se refere a Costa do Marfim.

³⁵ Disponível em: http://carmen.miranda.nom.br/grv_227.html. Acessado em nov/2012.

exaltação à Bahia. A primeira canção recentemente esteve no repertório do álbum “Canibália” de Daniela Mercury³⁶, já a segunda, fez parte do disco MTV Ao Vivo da cantora Ivete Sangalo³⁷. A canção regravada por Sangalo foi gravada pela primeira vez por Carmen Miranda em 1941, ano em que estreou uma comédia musical sobre o Brasil, o longa *Uma noite no Rio* que tinha em sua abertura a sequência musical *Chica chica boom chic*, estrelada por Carmen Miranda e Dom Ameche.

Enquanto em *Banana da terra* os produtores restringiam suas preocupações em torno das questões musicais, a preocupação em Hollywood era que o filme fosse visualmente atraente e sonoramente harmônico. Mesmo prestando uma “homenagem” ao Brasil – sempre lembrando que era uma homenagem visando um fim específico –, os produtores de *Uma noite no Rio* relutaram em aceitar um grupo musical brasileiro – o Bando da Lua – para acompanhar a performance de Carmen Miranda. A ideia era que ela fosse acompanhada de uma orquestra o que não foi visto com bons olhos pelo Departamento Nacional de Propaganda (DPN), por acreditar que mesmo mantendo músicos muito bons, os americanos não conseguiriam tocar o samba tal qual os músicos brasileiros o faziam. Para o DPN, seria necessário enviar músicos que o soubessem tocar para que essa parte da cultura brasileira não se “perdesse” em rumbas e foxes (CASTRO, 2005, p. 193).

Apesar de toda a polêmica quando a ida do grupo Bando da Lua para os Estados Unidos, cabe destacar a que a canção *Chica chica boom chic* não é de autoria de nenhum dos oito músicos que compunham o grupo: é uma composição de Harry Warrem e Mack Gordon, acompanhada pelo Bando da Lua, que foi gravada em janeiro de 1941, especialmente para o filme dirigido por Irving Cummings.

Em depoimento disponível no Museu Virtual Carmen Miranda, Aloysio de Oliveira (violonista e vocais do Bando da Lua) comentou o seguinte:

A gente não recebia muita música. E as músicas que a gente recebia do Brasil, naquela época, não se adaptavam muito ao negócio americano. Então eu escrevia aquelas letrinhas vagabundas, de brincadeira, com negócio de “Edmundo”, e nós do Bando da Lua começamos a usar o repertório americano, mas em função do ritmo brasileiro. Era interessante também a gente cantar alguma coisa que eles reconhecessem. Ao invés de lançar uma música desconhecida, e jogar com a sorte.³⁸

³⁶ MERCURY, Daniela. *Canibália*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2009.

³⁷ SANGALO, Ivete. *MTV Ao Vivo*. Salvador: Universal Music, 2004.

³⁸ Disponível em: <http://carmen.miranda.nom.br/>. Acessado em jan/2012

O depoimento de Oliveira dá pistas de que o interesse dos americanos não era mostrar a cultura brasileira e, por conseguinte, o gênero musical mais popular no Brasil naquele momento de forma “precisa”. Sabes-se que a política de boa vizinhança não visava estabelecer boas relações apenas com o Brasil, portanto, quanto mais “latino” fosse, ou seja, quanto menos específico, menos localizado fosse, melhor seria, pois assim representaria uma “latinidade” que perpassava todo o centro-sul do continente americano.

O site oficial de Carmen Miranda³⁹ classifica *Chica chica boom chic* e *The Lady in the tutti frutti hat* (do filme *Entre a loura e a morena*) como “canção-fox” ou “samba-rumba”. Se analisarmos apenas o aspecto político, a estratégia dessa classificação nos parece querer ampliar a localização do que estava sendo mostrada no filme, uma vez que a estratégia de alguns países nesse período era “vender” internacionalmente a cultura a partir de um gênero musical específico, como foi o caso do Brasil com o samba, da Argentina com o tango, dos países caribenhos com a rumba e o mambo. Mas, levando em consideração tanto a construção imagética quanto sonora, perceberemos que a classificação se dá também em consequência da performance dos artistas envolvidos na cena. Por isso, Janotti Júnior (2004) afirma que “é fundamental reconhecer que o lançamento de um produto musical envolve sempre estratégias de divulgação que abordam pelo menos duas questões: 1) com que se parece esse som? 2) quem irá comprar esse tipo de música?” (JANOTTI JÚNIOR, 2004, p. 194). Dada a semelhança entre os dois gêneros, os dois acabaram se tornando um só na classificação americana.

Em termos sonoros, alguns dos instrumentos inseridos na canção não são, em geral, utilizados no samba. A orquestração com violinos e instrumentos de sopro harmonizando com tambores e pandeiros, que marcam toda a apresentação, geram estranhamento do novo formato. Portanto, a canção não poderia ser classificada apenas como samba, uma vez que a performance indexa uma série de elementos presentes em outros gêneros musicais, como o jazz que, durante toda a sequência musical, estará presente e é através do qual, sonoramente, os personagens americanos terão sua nacionalidade reconhecida.

³⁹ Disponível em: <http://www.carmenmiranda.com.br/> Acessado em jan/2012

Quando Carmen Miranda e o Bando da Lua estão em foco, o bumbo, o pandeiro e o violão são ouvidos mais claramente e quando o militar entra em cena, uma orquestra com predominância de instrumentos de sopro preenchem o espaço sonoro.

A identificação dos países pelo gênero musical não se deu apenas em *Uma noite no Rio*: em *Serenata tropical*, produzida no ano anterior, a ideia de mostrar o ritmo dançado na Argentina, mas o filme sofreu duras críticas dos argentinos, como vimos anteriormente. Isso fez com que Hollywood parasse de apostar no tango, gênero que, entre todos os outros latinos utilizados posteriormente em filmes americanos, era o que mais destoava do ideal latino efusivo e vibrante do imaginário cinematográfico *yankee*. Seu ritmo lento e sua essência melancólica não combinavam com a animação das comédias produzidas pela Fox.

Por isso, *Uma noite no Rio* trazia uma composição cheia de swing e que refletia sobre a natureza daquele ritmo, que se reivindicava brasileiro no título onomatopéico que era reiterado nos finais de cada verso.

O meu ganzá faz chica chica boom chic
pra eu cantar o Chica Chica Boom Chic
Com a canção do Chica Chica Boom Chic
meu coração faz chica chica boom chic
É brasileiro o Chica Chica Boom Chic
com um pandeiro fazendo chica boom chic⁴⁰

Em *Chica chica boom chic*, o que não se consegue explicar da cultura brasileira é conceituada como uma essência, que seria o ritmo que domina o corpo contagia as pessoas, como um vírus. A parte da música em inglês, cantada por Ameche, demonstra esse estranhamento:

It don't make sense, the "Chica Chica Boom Chic"
But it's immense the Chica Chica Boom Chic
That's all you've got to say to chase the jinx away
Chica Chica Boom Chica⁴¹

O jogo de identidade baseada numa relação de alteridade é o mote da sequência musical que traz a ideia de que aquele é um momento de encontro e de conhecimento mútuo. Como afirma Martino (2010) “os discursos de identidade, em geral, também são discursos de diferença, estabelecendo dentro de seus critérios o que é

⁴⁰ WARREN, Harry; GORDON, Mack. **Chica chica boom chic**. In: UMA NOITE NO RIO (The Night in Rio). Irving Cummings. 20th Century Fox, 1941. 1 DVD (90 min), son., color.

⁴¹ Ibid.

igual do que é estranho” (MARTINO, 2010, p. 37). A sequência musical existe para que, a partir do lúdico, se estabelecessem relações amistosas, apesar das diferenças culturais, o que está estampado no discurso de Dom Ameche:

Meus amigos, felicitações aos nossos irmãos sul americanos. Não podemos esquecer os laços que nos unem. 130 milhões de pessoas lhes dedicam afeição. E, antes que eu volte, há uma coisa que vocês podem fazer: venham e cantam o *chica chica boom chic*. Aquela coisa louca, o *chica chica boom chic*. Os brasileiros descobriram o *chica chica boom chic*. Eles gostam do som do *chica chica boom chic*. Veio da Amazônia, das selvas onde os nativos saúdam e todos que encontram fazem entrar no ritmo. Isso não faz sentido, o *chica chica boom chic*, mas é maravilhoso, o *chica chica boom chic*. Tudo o que precisam dizer para afugentar o azar: *chica chica boom chic*.⁴²

O discurso agregador e amistoso de Ameche, um militar americano, destaca o desejo do povo norte-americano em estabelecer boas relações com o bom vizinho, convidando todos a levarem aquele ritmo estranho, porém contagiante, àquele país. Era através de Carmen Miranda que o Brasil estava sendo representado, portanto, aquele cicerone estava habilitada para falar em nome do País e mostrar a todos a cultura representada nos detalhes de sua performance.

Outro elemento importante em destaque no discurso de Ameche é a Amazônia. Como vimos anteriormente, não é raro ver alusões a esse tema nas produções americanas sobre o Brasil. Na animação *Rio*, araras azuis e outras espécies de aves amazônicas são deslocadas de habitat para fortalecer o imaginário da proximidade das belezas naturais do Rio de Janeiro e da Amazônia. Dessa forma, apesar de sabermos que, pelos indícios de localidade mostrados em *Rio* a floresta é de fato a da Tijuca, no imaginário dos que desconhecem esta, que é a maior floresta urbana do mundo, ali está se retratando a floresta Amazônica. Percebemos também que o aspecto ligado à Amazônia privilegiado por Ameche é a origem selvagem, da força dos ancestrais.

As origens enaltecidas pelo militar do filme não estavam entre os aspectos principais na agenda do que o Brasil queria mostrar como sendo sua cultura e suas origens. A memória que o País tentava legar, com esforços federais e de intelectuais da época, era de um lugar rumando para o progresso e com contornos de civilização que até mesmo negavam esse caráter selvagem. Apesar de em outras épocas esse aspecto amazônico, principalmente a figura do índio, ter sido exaltada pelos escritores românticos, como fez Gonçalves Dias no poema *I Juca Pirama*, o ideal dos anos 40 era

⁴² UMA NOITE NO RIO (The Night in Rio). Irving Cummings. 20th Century Fox, 1941. 1 DVD (90 min), son., color. Tradução nossa.

outro: mostrar uma nação civilizada que harmonizava todas as regiões, mas cuja predominância era de uma cultura dos centros urbanos.

Em 1941, mesmo ano de *Uma noite no Rio*, *Aconteceu em Havana* foi lançado. Dessa vez, Cuba é o país-tema da comédia musical da Fox e, mesmo com tendência à rumba (FIG. 14), de ser cantada em inglês por uma brasileira, a música tema do filme, *A weekend in Havana*, é classificada pelo Museu Virtual Carmen Miranda⁴³ com samba.

FIGURA 14 – Bando da Lua



FONTE: Frames de *Aconteceu em Havana* (1941)

Bando da Lua com figurino e instrumentos musicais típicos de músicos de rumba.

Em *Entre a loura e a morena*, filme de 1943, Carmen Miranda canta em inglês a composição *The landy in the tutti frutti hat*. Não é a primeira vez em que faz isso. Desde 1940 a atriz se aventurava em canções com trechos em inglês bastante carregado em sotaque. Essa é a primeira composição que, de alguma maneira, traz uma reflexão sobre o estilo extravagante que marcou a carreira da cantora, como na primeira estrofe que diz: “I wonder why does everybody look at me and then begin to talk about a Christmas tree? I hope that means that everyone is glad to see the lady in the tutti-frutti hat”⁴⁴. Carmen Miranda reconhece sua extravagância no figurino para reafirmar a

⁴³ Disponível em: http://carmen.miranda.nom.br/grva_weekhavana.html. Acessado em nov. 2012

⁴⁴ **The lady in the tutti frutti hat**. Interprete: Carmen Miranda. In. *ENTRE A LOURA E A MORENA* (The Gang's All Here). Busby Berkeley. 20th Century Fox, 1943 1 DVD (103 min), son., color.

natureza alegre que ela ciceroneia desde quando vestiu pela primeira vez a alegoria de baiana em 1938. Ela não se mostra constrangida em vestir-se exoticamente nem em cantar em um inglês primitivo dando margem a erros fonéticos que poderiam comprometer o entendimento da canção porque esse era o seu objetivo: gerar riso estabelecendo-se como estranho, porém amistoso: “Some people say I dress too gay/ but ev’ry day, I feel so gay/ and when I’m gay, I dress that way/ is something wrong with that?”⁴⁵. E era possível, inclusive, que, mesmo portando aquela indumentária toda, algum rapaz pudesse se encantar pela alegria da garota do chapéu de frutas:

The gentlemen, they want to make me say, "Si, si,"
But I don't tell them that, I tell them, "Yes, sir-ee!"
And maybe that is why they come for dates to me,
The lady in the tutti-frutti hat.⁴⁶

O filme da sequência musical *The lady in the tutti frutti hat* é o mesmo que abre com a que seja talvez, junto com Garota de Ipanema, uma das canções brasileiras mais famosa fora do País: *Aquarela do Brasil* essa, sim, classificada como samba-exaltação. *Aquarela do Brasil* foi a ganhadora, em 1939, de um concurso de composição patrocinada pelo governo de Getúlio Vargas. Segundo dados do Museu Virtual Carmen Miranda⁴⁷, a composição de Ary Barroso estreou em teatro de revista cantada por Aracy Cortes e Cândido Botelho e foi gravada pela primeira vez por Francisco Alves, acompanhado por grande orquestra regida por Radamés Gnattali, alcançando então enorme sucesso no Brasil e no exterior. Segue a letra da canção:

Brasil, abre a cortina do passado,
tira a mãe preta do serrado,
bota o rei Congo no congado.
Brasil, Brasil!
Deixa cantar de novo o trovador,
América, olha a luz da lua,
toda a canção do meu amor.
Quero ver a sá-dona caminhando,
pelos salões arrastando,
o seu vestido rendado
Brasil, Brasil, Brasil, Brasil
Brasil, este coqueiro que da coco,
Oi, onde eu amarro a minha rede,
nas noites claras de luar.
Brasil, pra mim, Brasil, Brasil

⁴⁵ *Ibdi.*

⁴⁶ *Ibdi.*

⁴⁷ Disponível em: http://carmen.miranda.nom.br/grva_aquarela.html. Acessado em novembro de 2012.

Ô, Brasil brasileiro
Terra do prazer e céu de pandeiro
Ô, Brasil brasileiro
Samba no mundo inteiro. Oba!⁴⁸

Aquarela segue a mesma linha de *O que é que a baiana tem* elencando uma série de elementos que vão caracterizar o que seria, segundo os compositores, a melhor representação da cultura brasileira. Enquanto a composição de Caymmi se fecha ao universo baiano, Barroso não se refere a nenhuma região específica do País fazendo com que sua exaltação soe como uma síntese da cultura. O mosaico estabelecido na canção de Barroso segue uma linha que se encaixa na performance de Carmen Miranda, pois nos elementos que a constitui, podemos ver uma aura feminina no erotismo da dança, principalmente, – “Quero ver sá-dona caminhando / pelos salões arrastando/ o seu vestido rendado”⁴⁹ –, na evocação do prazer e na natureza musical evocada nos gênero samba – “Ô, Brasil brasileiro/ Terra do prazer e céu de pandeiro”⁵⁰ – e, acima de tudo, por ter um caráter propagandístico que é o principal foco da performance de um cicerone: “Ô, Brasil brasileiro/ Samba no mundo inteiro”⁵¹.

Na mesma sequência musical, temos a curiosa “You discover you’re in New York”⁵² que talvez seja a canção mais direta no que diz respeito à política da boa vizinhança, chegando até mesmo a citá-la na fala final a sequência musical pelo ator Phil Becker que diz: “Now I can retire. Well, there's a good neighbor policy. Come on honey. Let's good-neighbor it. There we are”⁵³.

You discover... é cantada por Carmen Miranda e outros artistas que tentam mostrar que o Nova Iorque não está tão distante do Rio de Janeiro:

You hear a tropical drum
You drink a tropical rum
You're in a tropical spot
And yet, you really are not
In case you're missing the point
You're in a typical joint on gay Broadway⁵⁴

⁴⁸ BARROSO. **Aquarela do Brasil**. Interprete: Carmen Miranda. In. ENTRE A LOURA E A MORENA (The Gang's All Here). Busby Berkeley. 20th Century Fox, 1943 1 DVD (103 min), son., color.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² WARREN, Harry; GORDON, Mack. **You discover you're in New York**. In. ENTRE A LOURA E A MORENA (The Gang's All Here). Busby Berkeley. 20th Century Fox, 1943 1 DVD (103 min), son., color.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

A música começa tão logo acaba uma pequena cena com Becker e Carmen:

(Phil Becker) And any coffee on you?
(Carmen Miranda) Such a very handsome fellow
So you come to welcome me?
(Phil Backer) In the place of Fiorello⁵⁵
I present you with the key⁵⁶

Becker é representante do prefeito de Nova Iorque, Fiorello, que estava ali para estabelecer relações com Carmen e seu país. Curiosamente, o ator pergunta se a atriz tem café, demonstrando saber em quais produtos sua economia se baseava ao mesmo tempo em que resume toda uma política econômica a esse mesmo produto. Após o diálogo o coro saúda a união cantando, entregando-lhe a chave da cidade, estabelecendo assim uma troca, metáfora da protocoperação da boa vizinhança:

In Broadway, and Harlem,
And Greenwich Village too
You'll see a lot of places
That will seem like home to you

A canção continua com Carmen Miranda e mais uma seleção de atrizes mostrando em 13 estrofes os motivos pelos quais estar em Nova Iorque tinha um sabor de estar em todas as partes do mundo. Esse é o mote utilizado para divulgar a ideia de que todas as partes do mundo eram aceitas e conviviam harmoniosamente naquele local. Assim como o Brasil reforçava sua própria retórica holística elencando elementos que “sintetizassem” sua cultura, fato que reverberou (e reverbera ainda hoje) nos produtos midiáticos, os Estados Unidos construíam retóricas holísticas acerca da América Latina que também foi se perpetuando nos produtos midiáticos.

O Brasil de *You discovery...* é festivo:

You're in the kind of a place that seems
Like a little cabaret in Rio
Then you hear a Boogie-Woogie Trio
And you discover you're in New York⁵⁷

Sensual e selvagem:

⁵⁵ Fiorello H. La Guardia era o prefeito de Nova Iorque na época e por três mandatos consecutivos, ficando conhecido como o "Napoleão de Nova Iorque".

⁵⁶ WARREN, Harry; GORDON, Mack. **You discover you're in New York**. In. ENTRE A LOURA E A MORENA (The Gang's All Here). Busby Berkeley. 20th Century Fox, 1943 1 DVD (103 min), son., color.

⁵⁷ Ibid.

You have a feeling you're in Brazil
And you hope the ladies understand you
You want to be with a big, strong man
And the jungle music is so creepy
But the gentleman with you is sleepy
And you discover you're in New York⁵⁸

É sabido que a performance “está conectada aos diversos cenários presentes de forma virtual nos gêneros musicais e materializados nas canções” (JANOTTI JR., 2006, p. 10) e que, “de acordo com a natureza da canção, varia a gestualidade da performance” (VALENTE, 2003, p. 105). Apesar da orquestração da *big band*, *You discorery...* é classificada como samba. E apesar das classificações oficiais específicas – samba, rumba, tango –, Hollywood estava criando um gênero musical híbrido que sintetizava sua intenção de criar uma aliança pan-americana no lugar das especificidades locais. Com uma lógica científica, os estúdios juntavam elementos culturais sonoros de diversas partes da América Central e do Sul, acrescentavam uma orquestração de *big band* para atenuar o “exotismo” e, dessa forma, fazia com que qualquer país representado nos filmes pudesse ser reconhecido tanto no ambiente local quanto pelos outros países latinos, sem que isso causasse estranheza no público nos Estados Unidos.

Além desses aspectos, Garcia (2004) chama atenção para o fato de que:

Preocupados com a suscetibilidade da elite latino-americana, os estúdios evitavam a presença de negros nas películas. Afinal, se a mestiçagem havia sido a saída para as tensões étnicas e sociais dessa região, não seria o bom vizinho a tocar em assunto tão delicado. E nesse sentido, Carmen era perfeita, pois embora representasse personagens latino-americanas, era branca e de origem européia (GARCIA, 2004, p. 159)

O elemento negro fora das performances é uma forma de negação das origens do próprio gênero samba, uma vez que sabemos que este veio da África negra e é, nos primeiros anos do século 20, eminentemente ligado a mestiçagem. É sabido que Carmen Miranda era branca e européia, portanto já estava pressuposto que a metamemória representada em seu cicerone iria subtrair questões mais polêmicas de sua performance.

Vejamos a seguir como essas canções são entoadas. Para isso, analisaremos a seguir a voz dos envolvidos nas sequências musicais. Como a voz guarda uma memória, como ela é entoada e em qual idioma os enunciados são pronunciados.

⁵⁸ Ibid.

5.3 A voz do cicerone: as memórias impressas no canto

No imaginário da antiguidade grega, as nove musas, filhas de Zeus e Mnemosine, para além de entoarem um canto representando a criação artística e científica, eram as responsáveis pela memória dos grandes feitos helênicos. Função análoga teve Carmen Miranda ao sair do Brasil, em 1939, para atuar nos Estados Unidos: levar a sua voz, o seu sotaque, o seu idioma para que a América conhecesse; cantar e dançar a dicção consagrada como sendo gênero eminentemente brasileiro, o samba. Foi pela função das musas que o ocidente criou a denominação “museu” para os locais nos quais a memória estava sendo preservada, e foi apostando na performance de Carmen Miranda que se pensava em apresentar para o mundo, na distante década de 1940, o Brasil.

Como vimos em parte no capítulo em que trabalhamos as identidades regionais e nacional, e outra parte nos capítulos sobre música e cinema, estas duas indústrias em protocoperação e apoiadas em suportes financeiros do governo acabaram gerando uma retórica holística (CANDAU, 2012, p. 28) para representar o que queria ser mostrado como cultura brasileira. As retóricas holísticas não dão espaço às fronteiras sociais, às diferenças, e são elas – as diferenças – que, por sua vez, impedem que a cultura seja reduzida em uma essência ou substância. Mesmo que essas representações midiáticas do Brasil afirmadas por Carmen Miranda na sua performance como cicerone tivessem sido transmitidas “fidedignamente”, nada permitiria afirmar que elas pudessem ser compartilhadas por todos os brasileiros. Pela dimensão e pelas escolhas culturais baseadas em retóricas holísticas para construir a representação, dificilmente o pantaneiro, o ribeirinho amazônico, o sertanejo, o gaúcho iriam se identificar com aquelas representações.

Essas representações regionais poderiam ser reconhecidas através do sotaque daqueles que estavam em cena nos filmes da época. Mas tanto Carmen Miranda quanto o Bando da Lua levavam consigo um ranço das técnicas vocais radiofônicas e isso pode ser percebido nos traços de pronuncia que enfatizavam os erres e priorizavam a pronuncia total das palavras, o que não dava margem para que se conhecesse qualquer sotaque. Tanto no canto quanto na fala, a investigação partindo desse elemento se mostra fadada ao fracasso. O que vemos nas falas e no canto é uma técnica apurada de pronuncia que marca não somente o estilo dos artistas envolvidos na cena, mas são as

marcas de uma época em que a entonação clara era primordial devido à concorrência com os ruídos dos aparelhos de rádio e TV.

Se por um lado não é possível perceber traços de sotaque de qualquer que fosse a região do Brasil nas falas e canções em português, por outro, a partir da pronúncia das falas ou cantos em inglês algumas considerações podem ser feitas. A primeira é que, curiosamente, o ritmo de fala impresso nessas situações aproximava a pronúncia do ritmo de fala hispânico. Isso se justifica pelo fato do funcionário contratado para treinar Carmen quanto às falas era um paulistano, filho de italianos, que havia vivido pouco tempo no Brasil e foi quem a instruiu com forte sotaque italiano. Nos ensaios, Ameche, que contracenou com a luso-brasileira nos primeiros filmes, foi quem orientou a cantora para que seu sotaque se aproximasse mais do hispânico (CASTRO, 2005, p. 280).

Pela voz ainda identificamos o sexo do executor, a etnia, a idade, a pulsação e os sentimentos que estão envolvidos na cena. É através da voz que “a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete ao prazer de ouvir” (ZUMTHOR *apud* VALENTE, 1999, p. 120).

Na música *O que é que a baiana tem*, performance no filme brasileiro *Banana da terra*, existe a voz de Carmen Miranda em destaque, cantando boa parte da canção que é completada por um coro de cinco vozes masculinas que – na segunda parte da música, depois da cantora elencar todos os elementos que a baiana possui –, cada um a sua vez, voltam a enfatizar cada um dos elementos já citados por Carmen Miranda. Nesse momento em que as vozes masculinas entram na música, a cantora completa os intervalos entre uma voz e outra com exclamações (“ai, ai”, “que bom!”), expressões que indicam certo grau de prazer em constatar que existia naquela cena todos os aspectos necessários para se constituir a baiana ideal. Os indícios de riso – palavras saindo incompletas – reforçam essa interpretação.

se há um corpo em uma canção ouvida por um meio auditivo, de certo não podemos mais vê-lo. Mas, seu sexo, pulsações, sentimentos, estão impressos na mídia sonora. Assim, na canção gravada, existiriam traços de performance que guiariam o ouvinte em sua escuta. Como ouvintes, estamos aptos a reconhecer esses traços e “dar vida” à canção a partir de nossas próprias experiências – seja ela cotidiana, no conhecimento das diversas entoações, interjeições ou musicais, na identificação dos diversos gêneros musicais e suas convenções” (DANTAS, 2005, p. 6)

Os ruídos causados pela técnica ainda primitiva de gravação de filmes no Brasil faziam com que o público tivesse dificuldades em ouvir o que estava sendo cantado e falado. *O que é que a baiana tem* não foge a essa regra. Além disso, era recomendado que as gravações não se repetissem muito para economizar película. Esse fato acabou servindo como treinamento para Carmen Miranda que teve poucas dificuldades para gravar filmes da Fox e ganhou o apelido de “one-take girl” do diretor de *Uma noite no Rio*, Irving Cummings (CASTRO, 2005, p. 280), por acertar todas as cenas na primeira tentativa. Nesse longa dirigido por Cummings, já percebemos diferenças significativas no trato do som. Os ruídos pouco aparecem e a voz da cantora pode ser ouvida claramente.

Chica chica boom chic é cantada por Carmen Miranda e Dom Ameche. A luso-brasileira canta toda a sua parte em português, enquanto o personagem militar profere o discurso, visto anteriormente, e canta sua parte em inglês. É nessa performance que podemos notar mais nitidamente a cordialidade na voz de Carmen Miranda uma vez que, em contraposição à sua voz, há a voz de Ameche, séria e grave, porém amistosa e não autoritária, comportamento que seria natural de um militar.

A cantora apresenta o “chica chica boom chic”, a saudade da Bahia, o canjerê, o samba e a batucada. O primeiro elemento não tem uma conceituação, uma definição. Os outros carecem de um elemento semelhante na cultura americana que servisse de comparativo. Portanto, estabelecida a relação de estranheza, de diferença, a letra da canção e a voz não eram suficientes para dar sentido ao “chica chica boom chic”, por isso, nessa performance, os gestos, o figurino, a dança são elementos importantes nessa apresentação e que veremos a seguir. Por hora, precisamos ter em mente que as diferenças e os objetivos de cada uma das culturas naquela performance são representadas na oposição cordialismo/seriedade evidenciadas numa voz feminina, alegre porém frágil em contraposição a uma masculina, grave, protetora, quase paterna.

Enquanto a performance vocal de Carmen Miranda clama por proteção em *Chica chica boom chic*, ela emana sensualidade em *The lady in the tutti frutti hat*. No longa de Busby Berkeley, a cantora evoca outro traço escolhido como determinante da cultura brasileira: o erotismo. Na letra da canção, isso já é evidenciado: “Americanos tell me that my hat is high because I will not take it off to kiss a guy, but if I ever start to take it off, ay, ay...”. E ganha mais conotação sexual quando Carmen Miranda encena com bananas eréteis gigantes.

Existe uma preocupação por parte da cantora em não errar a letra da canção. Isso é percebido nas poucas variações tonais entre as estrofes. Em pouco mais de um minuto ela canta as quatro estrofes num ritmo acelerado com uma pequena pausa apenas nos “ay, ay, ays”. A tensão de Carmen Miranda é compreensível: a composição “The lady in the tutti frutti hat” possui quatro estrofes com versos de até onze sílabas – “I /won/der/ why /does/ ev’ry/bo/dy/ lo/ok at/ me” – todos carregados em eles, erres e tês (l, r, t), fazendo da composição um trava-língua. Carmen Miranda parece conter a voz, não tentar grandes variações para não deixar escapar do seu domínio a letra da canção. O inglês da cantora continua com forte sotaque o que torna sua alegoria ainda mais exótica e a performance vocal funciona ainda mais como uma marcação, ou seja, pronunciar “secamente” as palavras ajuda na marcação dos versos harmonizando com a melodia. O ato de pronunciar de Carmen Miranda é quase um batuque, da mesma forma que se esboçou em *Chica chica boom chic*, só que dessa vez ao invés de colocar uma onomatopéia na canção, a própria canção converteu-se em onomatopéia.

No mesmo longa em que Carmen Miranda cantou *The lady...*, interpretou também *Aquarela do Brasil* e *You discovery you’re in New York*. Foram essas duas músicas que abriram *Entre a loura e a morena*. A sequência musical tem pouco mais de quatro minutos e, em termos vocais, o que chama logo a atenção é que, apesar de cantar em português, a cantora luso-brasileira pronuncia “Brasil” como “Brazil”, bem como segue fazendo o Bando da Lua, o que, por um lado, afasta a cantora desse País, por outro, aproxima dos Estados Unidos. O fato não se dá sem razão. A proposta é transparecer, na sequência musical, uma aproximação mútua entre os dois países onde cada um cede um pouco: Carmen Miranda cede no sotaque e a composição reconhece aproximações entre os dois. Mas logo a cantora retoma o estabelecimento da diferença cantando *You discovery...* com forte sotaque hispânico.

You discovery... é entoada por diversas vozes: a de Carmen Miranda e Phil Becker logo nos primeiros segundos quando travam um diálogo musicado, uma espécie de jogral⁵⁹. Em seguida, a cantora segue uma performance solo, acompanhada sempre por um ritmo mais agitado, pausando apenas para inserções de trechos cantados por outras vozes femininas, essas acompanhadas de leve batuque, mas com ritmo marcadamente mais lento e orquestrado.

⁵⁹ O jogral é como um poema, podendo ser cantado ou não, consistindo em pronunciar versos com o propósito de divertir as pessoas.

É importante destacar que a voz é uma forma de delimitação do espaço acústico (VALENTE, 1999, p. 120), ela emana de um corpo que pode delimitar o espaço físico ou não e, em geral, é acompanhada outros sons que irão juntamente a voz pontuar a sequências musicais. A pontuação (CHION, 2011, p. 44) através dos sons é um instrumento usado nas performances em geral para estabelecer, em primeiro lugar, uma pausa separando duas representações culturais diferentes, um dualismo onde a diferença entre dois modos de dançar, gesticular, falar que são metáforas dos *modus vivendis* de cada uma das sociedades representadas.

As sequências musicais *Chica chica boom chic* e *Aquarela do Brasil/You discovery you're in New York* possuem esse dualismo que é representados por cornetas de uma banda militar contrapondo o batuque de um conjunto de instrumentistas, sempre encenado pelo Bando da Lua. Ao passo que a cena vai se desenrolando, os ritmos começam a se misturar e o batuque vai se encaixando na orquestração tanto em *Chica chica boom chic* quanto em *You discovery you're in New York*. Segundo Chion (2011), a música também “é o amaciador do tempo e do espaço” (CHION, 2011, p. 68), e esse recurso é utilizado nas sequências musicais como elemento que irá fazer com que o encontro entre as duas nações seja contado de forma rápida, ágil e lúdica. Assim, dependendo da proximidade da voz a ser executada – de Carmen Miranda ou de algum militar/oficial – a marcação do ritmo tinha uma mudança, em geral brusca, pontuando sonoramente cena na entrada dos personagens.

Em *O que é que a baiana tem* e *The lady in the tutti frutti hat* não existem cortes bruscos de ritmo. A primeira nem sequer possui mudança cenário. O objetivo de *O que é que a baiana tem* era apenas apresentar a música, sem nenhum atrativo a mais, sem convidados de renome nem mudanças na melodia da canção que era apresentada na rádio: o intuito era apenas de dar visualidade àquela canção. Já *The lady...* tem um caráter mais lúdico e isso se reflete nos sons. Os primeiros acordes em instrumentos de sopro surgem acompanhados de sons de aves, como se passarinhos abrissem a cena. A seguir, a melodia ganha ritmo marcado por uma marcha como a dos cortejos. Ao passo que a canção segue, seu ritmo oscila entre agitado batuque – nos segundos antes da voz de Carmen Miranda surgir, seguindo durante sua performance vocal até poucos segundos depois do término da mesma – e melodia segue branda até quando as vozes de um coro feminino surgem seguido da volta da performance vocal da luso-brasileira. Esses aspectos sonoros dão pistas das marcações utilizadas na performance visual.

Até aqui, mascaramos a imagem (CHION, 2011, p. 146) nos prendendo basicamente ao estudo dos sons. Vimos alguns aspectos preliminares de cada filme, discutindo o contexto, as particularidades e as possíveis interpretações de cada composição, questionamos as classificações de gênero e destacamos indícios de pontuação da cena a partir dos sons. A partir de agora, rumaremos para o estudo da imagem que, integrada a esse som, dará significação a performance.

5.4 Da alegoria à fantasia: a trajetória da baiana de Carmen Miranda

Como vimos, para Zumthor (2007), “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Para tanto é necessário a presença de um corpo dotado uma competência, mas não um *savoir-faire*, mas um “saber-ser”. Esse “saber-ser” implica e comanda a presença e a conduta. O autor afirma isso após identificar as origens do termo que se estabeleceu a partir do momento em que foi visto pelos etnógrafos como noção central nos estudos da comunicação oral. Historiador medievalista, Zumthor percebe que as regras de performance (que leva em consideração o tempo, a finalidade de transmissão, a ação do locutor e a resposta do público), são tão importantes para a comunicação quanto as regras textuais de ordem escrita. Dessa forma, não apenas o que está escrito, o que é documentado como oficial tem importância histórica: o audiovisual também tem importância na construção da identidade. Ambos os vieses de construção de identidade são passíveis de enveredar por retóricas holísticas, elegendo as memórias a serem comunicadas de acordo com os objetivos de quem as selecionam.

Tanto na letra das canções como no canto e na voz, esse saber-ser da cicerone Carmen Miranda reivindica em sua presença e na conduta dessas memórias um Brasil múltiplo e harmônico, sem que as diferenças incidam em conflito. O que por um lado não é compartilhado pela maioria da sociedade brasileira, mas por outro é aceito internacionalmente por ter uma aura oficial.

Vimos no capítulo anterior que performance modifica o que é transmitido. “Ela não é simplesmente um meio de comunicação, ela é um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2007, p. 32). Carmen Miranda, nos filmes americanos, constrói um novo personagem toda vez que se vestia de baiana. Esse personagem é marcado por seus traços biográficos porque faz parte de sua carreira, mas

aquela figura ali já não é mais a cantora de sambas e marchas que teve grande sucesso na dita “Era do rádio” no Brasil, tampouco a alegoria a transformava em baiana de fato: surge um novo objeto que ainda é marcado por um mosaico cultural que se oficializou como “nacional”. Com essa visão difundida, torna-se difícil alguém que não conhece a performance “original” da baiana conseguir percebê-la de outra forma senão a performatizada por Carmen Miranda.

A baiana começou a ser utilizada na fantasiosa produção *Banana da Terra*. O filme tinha como mote a história da ilha Bananolândia, situada no Pacífico, que vivia da produção de bananas, mas que estava passando por uma crise e precisava vender as frutas para o Brasil para conseguir prosperar. Quem dirigiu o filme foi o compositor João de Barro, o Braguinha, que tinha ampla experiência na dublagem de desenhos dos estúdios de Walt Disney. Desse fato extraímos algumas pistas das influências das experiências de Braguinha no longa. A fantasia do argumento principal do filme se aproximava das histórias fantásticas dos desenhos animados.

Visualmente, *Banana da terra* tem poucos atrativos. As sequências musicais são o que dão a dinâmica do filme. Mas é nele que percebemos a virada na carreira de Carmen Miranda. Foi a primeira e única vez que usou a alegoria de baiana em filmes brasileiros e usou especificamente para a sequência musical de *O que é que a baiana tem* e partir daí criou-se um mito baseado nessa performance.

Como podemos perceber na imagem a seguir (FIG. 15), Em 1935, o filme *Alô, carnaval* trazia a atriz e cantora com outro ornamento carnavalesco, não necessariamente uma fantasia, apenas uma roupa com destaque no brilho, de um período em que ainda se podia ver o cabelo, cena rara na memória dos brasileiros. Na performance de *Querido Adão*, sequência musical de maior destaque no filme, os movimentos da cantora são mais elásticos e ela usa toda a extensão do palco para interpretar a marchinha cujo tema era a parábola do pecado original. Em *Querido Adão*, Carmen usa calças longas e uma blusa igualmente folgada, enquanto que em *O que é que a baiana tem* seus movimentos são contidos em decorrência do peso de seu traje e do curto espaço destinado a encenação. Certas saias da cantora chegavam a pesar doze quilos, os turbantes pesavam, em média, cinco quilos, os brincos eram feitos com madeira pesada (CASTRO, 2005, p. 279).

É evidente a preocupação de Carmen Miranda com os acessórios que traz no figurino. O eminente perigo de algum se deslocar ou cair travam alguns movimentos, principalmente os da cabeça, que segura um turbante, que não foi o maior colocado em

sua cabeça durante a carreira, mas talvez Carmen Miranda ainda não tivesse destreza para portá-lo com segurança. Ao contrário de *Querido Adão*, performance na qual seus movimentos são muito mais elásticos.

FIGURA 15 – Movimentos



FONTE: Frames de *Alô, amigos* (1935) e *Banana da terra* (1938)

Carmen Miranda estava, até o lançamento de *Banana da Terra*, há quase dez anos encenando um personagem que pouco variava e que eram baseados em sua própria biografia: eram cantoras do rádio que se apresentam em casas de show famosas e cassinos. Com a baiana, um novo texto começa a ganhar sentido no corpo de Carmen Miranda e o seu corpo deixou marcas no imaginário nacional acerca do que é a baiana. Vimos no primeiro capítulo dessa pesquisa que foram as baianas migrantes que inauguraram as festas religiosas e disseminaram o samba no Rio de Janeiro. E por estarem nas origens sociais desse gênero musical, tiveram destaque que sustentam até hoje nas escolas de samba, com uma ala as destacando. A idealização de uma baiana opulenta contrasta com a realidade social dessas migrantes, mas a construção do imaginário rico acerca desse personagem se deu em grande parte às representações da canção de Caymmi e da performance de Carmen Miranda. A baiana da luso-brasileira era opulenta, dominava os códigos do *modus operandis* daquelas mulheres e se legitimava midiaticamente por ser branca, distante da baiana migrante, mas próxima de ícone do progresso e da civilização, afinal:

Mesmo que de maneira virtual, a performance está ligada a um processo comunicacional que pressupõe uma audiência e um determinado ambiente musical. Assim, a performance define um processo de produção de sentido e conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhados por produtores, músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea (JANOTTI JR *apud* SOARES, 2009, p. 177).

Existia, dessa forma, uma tensão entre a baiana performatizada e o cotidiano das baianas, mas como estas, na lógica do consumo, figuravam como *outsiders*, a performance tinha que se fazer reconhecível e aceitável aos estabelecidos, o que evidenciava as diferenças, mas evitava polêmicas.

Os filmes produzidos pela Fox nos quais Carmen Miranda participou tiveram o aspecto visual enriquecido com a técnica do technicolor, que consistia em capturar as imagens em filmes com quatro cores para tornar a película colorida. A técnica potencializou a representação da opulência da baiana com os brilhos dos tecidos do seu figurino, com a maquiagem marcando os lábios e os olhos e nos adereços para as orelhas e pulso. Tanto a baiana de Irving Cummings quanto a de Braguinha a alegoria da baiana rica era a forma de incidir luz sobre aquele elemento de uma região específica, permeada desse *status* de lugar fundador do Brasil. Classificamos como alegoria por acreditarmos que, em um nível mais profundo de interpretação, podemos perceber que, de certa forma, ali está um objeto representado para dar a ideia de outro: a baiana era o personagem que representava a riqueza de uma região ao mesmo tempo em que tinha em si, principalmente quando performatizada por Carmen Miranda, o sincretismo multicultural ideal para o reforço das representações escolhidas para compor a retórica holística sobre a identidade nacional brasileira. Isso se justifica no fato de *Banana da terra* estar inserida em uma política nacionalista do governo de Getúlio Vargas e *Uma noite no Rio* fazer parte da política de boa vizinhança fazendo com que ambas as baianas figurassem como estandartes da cultura brasileira: era um personagem sintetizando uma cultura.

É importante destacar também que *Uma noite no Rio* foi produzido após *Serenata tropical*, filme esse que causou mal estar diplomático entre Estados Unidos e Argentina, portanto as representações do país apresentado em *Uma noite no Rio* tentavam retratar a cultura brasileira de forma menos equivocada. Assim, a baiana de Cummings destoava pouco da de Braguinha.

Em *Entre a loura e a morena*, de 1943, Carmen Miranda foi apresentada ao sexto diretor em sua carreira, terceiro nos Estados Unidos, o coreógrafo Busby Berkeley. Foi no filme dele que a baiana foi passando de uma alegoria da cultura brasileira para uma fantasia fruto da imaginação de Berkeley. Como percebeu Castro (2005, p. 358), “a maioria dos vestidos e chapéus que (Berkeley) criou para Carmen bem *Entre a loura e a morena* estava tão distante da concepção original das baianas que

só os arqueólogos enxergariam uma conexão – a partir dali, as batas e balangandãs, por exemplo, se foram para sempre” (CASTRO, 2005, p. 358).

Como nunca havia trabalhado com a técnica do technicolor em seus filmes, Berkeley aproveitou para usar esse recurso ao máximo. Carmen Miranda foi importante nesse sentido: sua vibração de cores na maquiagem e no figurino daria destaque visual à película, por isso Berkeley se deu uma licença artística desprezando as regras antes estabelecidas para a representação da baiana para seguir sua imaginação, apoiado na revolução das cores trazida pelo technicolor. A representação da baiana vai, portanto, de uma alegoria de *Banana da terra* e *Uma noite no Rio*, para uma fantasia em *Entre a Loura e a morena* (FIG. 16).

FIGURA 16 – Baianas

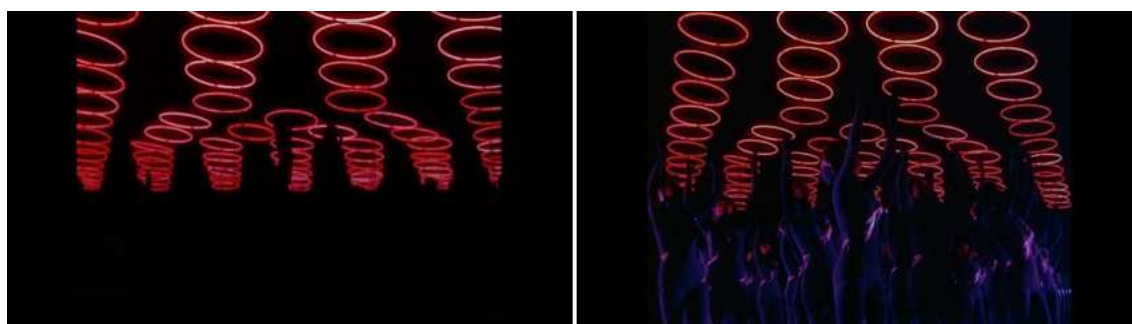


FONTE: Frames de *Banana da terra* (1938), *Uma noite no Rio* (1941) e *Entre a loura e a morena* (1943)

Percebemos também que existe uma mudança de postura da baiana nos Estados Unidos. Em *Chica chica boom chic*, a baiana é cordial, clama por proteção do militar interpretado por Don Ameche enquanto que em *Entre a loura e a morena*, lançado três anos depois de *Uma noite no Rio*, as sequências musicais, especialmente em *The lady in the tutti frutti hat*, trazem uma baiana mais sensual, quase erótica, trazendo bananas eréteis e morangos numa simulação de coito.

A marca de Berkeley como diretor era combinar o elemento humano com os acessórios em cenas longas, sem cortes que necessitavam de habilidade no uso das câmeras uma vez que não existia *zoom* à época (CASTRO, 2005, p. 355). Não raro, o elemento humano era colocado literalmente como suporte para os adereços. A luz entrava como elemento fundamental nessa forma de conduzir a cena, como podemos ver na imagem abaixo (FIG. 17), da sequência final de *Entre a loura e a morena*.

FIGURA 17 – As luzes de Berkeley



Fonte: Frames de *Entre a Loura e a Morena* (1943)

Tecemos até aqui análises ligadas a questões acerca dos gêneros musicais, das composições, das vozes e dos trajes. Portanto, para completarmos a análise, é importante destacar que essas baianas performatizadas por Carmen Miranda possuíam um corpo que se exibia de forma particular estabelecendo uma dança e apresentando gestos que completavam a performance do cicerone nas representações do Brasil nas sequências musicais que destacamos nessa pesquisa. Partimos agora para a discussão acerca das memórias impressas nesse corpo e que terá seu sentido estabelecido a partir da dança e dos gestos de Carmen Miranda. Mais uma vez iremos usar da comparação para percebermos as rupturas e as continuidades desses elementos na performance desse cicerone, tentando principalmente, perceber a configuração das memórias regionais e as retóricas holísticas impressas nos gestos e na dança.

5.5 A memória impressa no corpo

É sabido que Carmen Miranda ficou conhecida pelo figurino e por seus gestos amplos, quase uma mímica, reforçando o que era cantado. Nos poucos registros das atuações nos primeiros filmes, ainda no Brasil, estava sempre em cena aquela mulher expressiva considerada a atriz dos “olhos vivos” (CASTRO, 2005) por seu canto

extrapolar os limites da voz, tornando-se algo completo na cadência dos gestos (principalmente de rosto) e da dança. O ato de gesticular de forma expansiva é um traço de sua característica pessoal fruto de uma memória cultural incorporada que são percebidas em:

técnicas do corpo que são o resultado de uma maturação ao longo de várias gerações, memórias gestuais que no sistema nervoso central são resultado do fortalecimento ou enfraquecimento de conexões sinápticas, esquemas sensório-motor piagetianos, rotinas, estruturas e dobras cognitivas, cadeias operatórias inscritas na linguagem gestual e verbal – acontecendo em uma penumbra diferente do automatismo, mas onde o exercício do julgamento não é realizado –, transmissão social que nos ancora em nossas práticas e códigos implícitos, costumes introjetados no espírito em que neles se pense ou sem que disso se duvide, traços, marcas e condicionamentos constitutivos do *ethos* e mesmo alguns aspectos que jamais serão verbalizados (CANDAU, 2012, p. 22)

Os gestos de Carmen Miranda, por um lado, são fruto dessa memória social incorporada pela vivência na Lapa dos anos 20 do século passado, onde os corpos tinham destaque entre o artístico e o sexual. Por outro lado, não podemos desconsiderar que a primeira baiana interpretada por ela em *Banana da terra* tinha necessidade ainda maior de ser didática uma vez que a letra da canção a obrigava a apresentar cada um dos elementos elencados por Caymmi que estavam, de certa forma, distantes de sua vivência. Esse didatismo impresso no corpo na forma de gestos e da dança também tinha ligação com a própria técnica de atuação do início da produção cinematográfica no Brasil, que havia, recentemente, inserido recursos sonoros nos filmes. Por isso, os gestos também fazem parte de um legado pantomímico do cinema mudo. E assim como o conceito clássico a pantomímica

não pode ser vista apenas como uma forma ‘não falada’ de expressão cênica e gestual, pois o mimo muitas vezes falou. Na Grécia, esta forma de espetáculo era dançada e estava presente dentro das apresentações da comédia, da tragédia e do mimo gregos, assim, a pantomima em sua versão silenciosa, surgirá apenas em Roma, pois o mimo grego mimava, mas também falava (CAMARGO, 2006, p. 1).

Não somente Carmen Miranda, mas todos os atores brasileiros do início do século tinham esse ranço do cinema mudo. Com a inclusão da baiana no repertório artístico da luso-brasileira, esta tinha que se fazer reconhecível para o público ao mesmo tempo em que convencia a si mesma do que se tratava aquele personagem. A primeira baiana, a apresentada em *Banana da terra*, serviu para conhecer e apresentar. Os gestos auxiliavam nesse processo didático. Uma vez tendo a música como uma seleção das

principais características da baiana ideal, bastava Carmen Miranda vestir-se como tal, sambar o “miudinho” e apontar para cada elemento enquanto sorria cordialmente para se fazer reconhecer.

Sendo o reconhecimento de algo, a performance (e seu conceito) tensiona as formas de atualização de um determinado fenômeno. Pensar a performance neste sentido, implica em perceber a existência de um objeto que se prevê reconhecível e a referida performance como a materialização e atualização deste reconhecimento. (SOARES, 2009, p. 174)

Curiosamente, apesar de ter sido essa apresentação no filme de Braguinha e Mario Lago uma das principais de sua carreira, a atriz e cantora erra ao apontar para os elementos que canta. Carmen diz que a baiana tem torço de seda e aponta para os colares ou diz que tem pano da Costa e aponta para a saia, por exemplo. Isso é um indicativo de desconhecimento, porém não encontramos registros de críticas a esses equívocos e desconfiamos que a complacência se deva ao fato de boa parte da sequência musical ser marcada pelo desencontro entre o som e a imagem em consequência do primitivismo da técnica de gravação disponível à época.

Outro aspecto que pode ter contribuído para que esse fato tenha passado despercebido é o pressuposto que mesmo sendo um filme popular, as camadas representadas de forma direta naquela performance – baianos migrantes ou não – não tivessem como manifestar midiaticamente uma possível insatisfação. Todos esses fatos contribuíram para que aquela performance, mesmo marcada por equívocos, se tornasse a primeira representação da baiana que acabaria sendo, dali a diante quase que uma representação oficial.

É preciso destacar também que o cenário escolhido para situar espacialmente a apresentação acaba por trazer mais “confusão” à sequência musical. Apesar de ter como mote a figura da baiana, a paisagem que abre a sequência curiosamente não é do pelourinho ou da igreja do Bonfim, mas sim do Corcovado (FIG. 18) numa alusão direta ao Rio de Janeiro, portanto a uma baiana migrante, o que comprova nossa hipótese de que ali se tinha uma alegoria do Brasil diverso, múltiplo e sincrético culturalmente.

FIGURA 18 – Paisagem na abertura de *O que é que a baiana tem*



Fonte: frames de *Banana da terra* (1938)

Enquanto em *Banana da terra* os movimentos de Carmen Miranda são limitados pelo cenário pequeno que é dividido com seis atores vestidos de sambista, em *Chica chica boom chic*, o cenário com dimensões maiores dava mais liberdade de movimentos a atriz e cantora. Dessa vez, ao invés de um pátio, a sequência musical se divide em duas partes: uma que evoca o Brasil, onde Carmen Miranda dança algo próximo ao que se convencionou como samba de roda; outra em um salão que simula uma casa de shows. Entre as duas, tem-se a chegada pomposa do militar interpretado por Don Ameche.

Chica chica boom chic é primeira de oito sequências musicais existentes no filme. Nela, Carmen Miranda entra em cena após uma simulação de estouro de fogos na baía da Guanabara. Dançarinas vestidas de baianas, tão estilizadas quanto Carmen, dançam formando um círculo no qual estão inseridos também os músicos do Bando da Lua. Num segundo momento entra em cena Don Ameche em um carro aberto acenando sorridente. Nessa sequência musical, apesar de ter um número grande de pessoas em cena, apenas Ameche e Carmen cantam enquanto dançarinos e figurantes completam o ambiente de festa. (FIG. 19).

FIGURA 19 – A baiana indefesa e o militar



Fonte: frames de Uma noite no Rio (1941)

Passados três anos da primeira atuação de Carmen Mirada como baiana, a postura dela na cena havia sofrido algumas mudanças. Por um lado, os resquícios de insegurança no deslocamento do corpo no momento da dança, em grande parte devido ao peso do figurino, já não são tão aparentes; por outro, em *Chica chica boom chic* se tem a ratificação da alegoria da síntese da cultura brasileira através da baiana. Mais uma vez, a sequência abre com imagens do Rio de Janeiro, mas na canção o que se evoca é a Bahia, do samba, da batucada, da comida. Além dos elementos visuais, o que chama atenção em termos de postura é o posicionamento daquela baiana: trata-se de uma mulher indefesa que demonstra respeito aquele militar.

Pensando a performance numa perspectiva relacional, entendemos três apontamentos necessários para a sua apropriação: 1. a necessidade de produzir efeitos, entendendo o efeito enquanto uma estratégia discursiva que convoca a presença ativa de um corpo; 2. a ação de uma gestualidade ou de uma oralidade presentificada a partir de uma determinada referência de imagem; 3. a visualização não só de um corpo como de um espaço, sendo fundamental a perspectiva de que determinadas performances problematizam uma idéia de espaço (SOARES, 2009, p. 176)

Discursivamente, a performance de Ameche aproxima-se de questões político-militares, como vimos, enquanto Carmen Miranda trabalha como um cicerone responsável por apresentar aquilo que o Brasil tem a oferecer para que as relações possam ser estabelecidas. Se apresentando em um filme americano, esta cicerone brasileira saberia expor o Brasil. Com sua performance constituída a partir da mescla de diversos elementos regionais, a cantora atuava como uma espécie de extensão do País. A noção de cicerone vem imbuída de uma lógica de cordialidade. Ele é alegre, cordial, não prevê atritos, “resolve” problemas. Assim Carmen Miranda o fazia.

Os gestos de Carmen Miranda e a sua dança fazem parte dessa apresentação da cultura. Os gestos são usados, em geral, para dar ênfase, descrever ou completar um conteúdo. Zumthor (*apud* VALENTE, 2003) classifica os gestos da seguinte forma:

- 1) Gestos de rosto (de olhar e mímica);
- 2) Gestos de membros superiores, de cabeça, de busto;
- 3) Gestos de corpo inteiro.

Tanto em *O que é que a baiana tem* quanto em *Chica chica boom chic*, *Aquarela do Brasil/You discorery you're in New York* e *The lady in the tutti frutti hat*, existe uma preocupação didática com os movimentos. Ela sempre aponta os objetos que quer dar ênfase, faz careta quando reprova alguma coisa, sorri quando está de acordo (gestos de rosto). Os movimentos sempre são em direção aos adereços porque, uma vez cantando em português, ela se vê obrigada a tornar seus movimentos mais didáticos (gestos de membros superiores, de cabeça, de busto). Quando a ideia é mostrar a dança em si, o samba no miudinho, Carmen se utiliza dos gestos de corpo inteiro.

Essa continuidade na utilização dos gestos aponta para dois aspectos: 1) apesar na modificação da postura da baiana, alguns elementos vão marcar sua identidade como artista, entre os elementos principais estão os gestos e 2) curiosamente, são esses gestos que fazem parte de sua memória pessoal, fruto de suas experiências e aprendizados com artistas. Existe uma memória que, ao mesmo tempo em que é fruto de vivência social é também uma memória reivindicada, o que Candau (2012) classifica como metamemória, que é:

A representação que cada indivíduo faz da sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela, dimensões que remetem ao modo de afiliação de um indivíduo ao seu passado e igualmente, como observa Michel Lamek e Paul Antze, a construção explícita da identidade (CANDAU, 2012, p. 23).

Carmen Miranda, portanto, imprime em seu corpo, conscientemente ou não, marcas de sua memória que irão ter pouca ou nenhuma modificação durante sua carreira. Um dos poucos pontos de continuidade em meio aos vários elementos em sua performance que passam por rupturas e transformações entre 1938 e 1943. Essa memória reivindicada vai influenciar diretamente a retórica holística que essa atriz carrega uma vez que sua performance marca o que está sendo representado com suas características pessoais, com sua biografia. Assim, o cicerone construído por Carmen Miranda acaba sendo lido como o próprio País. O que seria esse País? Ora seria uma

alegoria da cultura nacional mosaica, cordial, malandra, ora seria uma fantasia quase sexual.

No que se refere à dança, segundo Zumthor, esta “inverte a relação da poesia com o corpo. Quando ela é acompanhada de canto, este prolonga, sublinha um movimento, o esclarece”. (ZUMTHOR apud VALENTE, 2003, p. 106). Vimos que, até a performance em *Chica chica boom chic*, Carmen Miranda usou a dança e os gestos para mostrar a cordialidade e amistosidade, retórica holística construída em torno da identidade brasileira. Em *Entre a loura e a morena*, Carmen Miranda vai encenar a fantasia da baiana tendendo mais para o sensual, marcas do diretor do longa, o coreógrafo Busby Berkeley. É interessante destacar dois aspectos sobre a produção desse filme. O primeiro é o fato de o diretor da Fox no período, Darryl Zanuck, ter deixado tudo para se alistar e lutar pelos Estados Unidos na guerra, afrouxando a vigilância sobre as produções da época. O segundo é o fato de *Entre a loura e a morena* ter sido o primeiro filme deste diretor usando a técnica de coloração, o technicolor (CASTRO, 2005, p. 354). Esses fatos explicam a franca liberdade de criação de Berkeley, que abusou do elemento erótico, principalmente em *The lady...*, e também o destaque às cores, especialmente nas cenas com Carmen Miranda. Não à toa, a cena de abertura evoca todas essas cores na *Aquarela do Brasil*.

Entre a loura e a morena marca também a latinização de Carmen Miranda. Percebemos ainda em vigor o processo de ruptura no discurso que já estava sendo construído em filmes anteriores, como *Uma noite no Rio*. Embora faça uma alusão direta ao Brasil, dance algo próximo do samba de roda, mais uma vez o gênero musical mais próximo da rumba, a alegoria da baiana – já quase destituída de todos os elementos elencados por Caymmi como sendo necessários para se fazer uma baiana ideal – torna-se uma alegoria da mulher latina.

A sequência musical *Aquarela/You discovery...* abre o filme de Berkeley. O navio SS Brazil chega ao porto trazendo, além de pessoas, café, açúcar e frutas que são transportadas de forma pouco convencional e são descarregadas literalmente na cabeça de Carmen Miranda (FIG. 20) que, por instantes, sustenta toda aquela quantidade de frutas que marcam todas as suas cenas, inclusive a performance de *The lady in the tutti frutti hat* (FIG. 21) onde atua como uma legítima mulher-fruta.

FIGURA 20 – Mulher fruta tipo exportação



Fonte: frames de Entre a loura e a morena (1943)

Algumas continuidades podem ser percebidas em *Aquarela/You discovery...* em relação a *Chica chica boom chic*, entre eles o destacamento de uma parte da cena para mostrar as coisas do Brasil e a outra parte sendo marcadamente a apresentação e reafirmação do que é a cultura dos Estados Unidos. Nessa sequência musical, Nova Iorque é apresentada como uma cidade cosmopolita, aberta aos povos do mundo. Existe mais uma vez uma figura oficial e uma pontuação de cena determinando os lugares de fala de cada personagem através de gêneros musicais. *The lady...* foge a essa linha apresentando-se como algo mais artístico. Carmen Miranda surge na cena em uma carroça puxada por bois, guiada por homens sem camisa e acompanhada por músicos. Como mostra a imagem a seguir (FIG 20):

FIGURA 21 – Chegada de Carmen Miranda



Fonte: frames de Entre a loura e a morena (1943)

Em uma sequência musical, Carmen Miranda surge equilibrando uma carga de frutas enquanto ao seu redor circulam carregamentos de café e açúcar (FIG. 20). Em outra (FIG. 21), a atriz surge sentada em bananas. O Brasil é mostrado como país que exporta sobremesas, doces que tanto estão ao redor como são incorporados na performance de Carmen Miranda que dança sensualmente em meio a essas comidas, convidando o público a devorá-la(s). E a degustação se daria em um meio de comunhão, ao contrário da lógica de alimentação americana: como não existiam técnicas de reprodução da película como, por exemplo, fitas para que se pudesse ver o filme em vídeos cassetes, Carmen Miranda seria devorada nas salas de cinema e não em *fast foods* das fitas cassetes.

Sobre alimentação e suas simbologias, DaMatta (1986) explica que:

O cru e o cozido, o alimento e a comida, o doce e o salgado ajudam a classificar coisas, pessoas e até mesmo ações morais importantes no nosso mundo. Assim é que equacionamos simbolicamente a mulher com a comida, deixando o salgado e o indigesto para estarem associados a tudo o que nos 'cheira' a coisas duras e cruéis (DAMATTA, 1986, p. 51)

As sequências musicais desse filme que são analisadas aqui possuem quase sete minutos cada uma, com poucos cortes, forma que Berkeley achou para que tanto melodia quanto imagem fossem apreciadas, como uma boa sobremesa. A metáfora da

mulher como comida e as bananas eréteis quase fizeram com que a censura americana vetasse a exibição do filme, o que acabou não acontecendo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazer um exercício de memória é trabalhar com imaginários diferentes dos nossos. É por isso que, para entender como e porque Carmen Miranda optou pela estratégia de ter a sua imagem atrelada a imagem do País, tornando-se, dessa forma, a principal cicerone internacional do Brasil, é preciso entender o contexto no qual ela estava inserida para se compreender melhor as estratégias midiáticas utilizadas por ela. Por isso, não se deu sem motivo a identificação de todo trajeto dos aparatos midiáticos aos quais a figura de Carmen Miranda esteve relacionada. Assim, iniciamos a pesquisa trabalhando os primeiros anos do rádio no Brasil para mostrar como se deu o processo de popularização do aparelho e como a programação e o espírito empreendedor dos donos das emissoras precisou mudar para que ele se tornasse algo popular. Identificamos que não foi somente a mudança no design do aparelho – que deixou de ser uma grande caixa que ocupava boa parte do espaço da casa das pessoas – o elemento preponderante no que diz respeito à popularização foi a música popular e a cobertura esportiva os responsáveis por acender o desejo pela compra do aparelho.

Quais os artistas se destacavam nas primeiras décadas? Quais eram os protocolos de escolha dos interpretes e compositores? Quais gêneros musicais mais presentes nos programas de rádio? Para darmos conta dessas questões, fizemos um panorama do cenário do samba no Rio de Janeiro no início do século passado para ampliarmos o olhar sob as questões musicais nesse período. Localizamos esse ambiente em torno do qual Carmen Miranda iniciou sua vida e alicerçou sua carreira. Foi preciso traçar a genealogia do samba no Rio de Janeiro, desde sua chegada da Bahia até o aparecimento das primeiras escolas de samba, para discutirmos os usos e apropriações das tradições pelos cantores da época levando em consideração as questões sociais envolvidas num período em que ainda tinha-se um forte ranço escravagista que rivalizava com a noção de progresso e civilização, o que tornava a ideia identidade nacional conflituosa.

A ideia de trazer para o trabalho personagens que discutiam o cenário musical carioca da época trabalhados por Napolitano e Wasserman (2000) teve como objetivo trazer a percepção daqueles que estavam envolvidos direta ou indiretamente com a construção daquela cena musical. Mostrar versões conflituosas, opiniões diferentes sobre o mesmo assunto, nos faz perceber o quão complexas eram as disputas para se definir o que era samba, como esse gênero musical deveria ser apresentado e

quais espaços ele poderia figurar. Os embates em torno dessa questão irão até meados da década de 1930 quando este ganha um discurso oficial e é legitimado tanto pelos intelectuais, que passam a o ver como um elemento que sintetiza uma suposta identidade mestiça brasileira, quanto pelas políticas populistas oficiais que incentivam esse tipo de produção. Foi o primeiro passo para a construção das retóricas holísticas (CANDAU, 2012), ou seja, a seleção de elementos regionais que pudessem carregar o *status* de identidade nacional.

Além do apoio ideológico, o Estado deu impulso à expansão da malha de comunicação no País despertando o interesse empresarial no setor. Foi assim que houve crescimento do número de rádios que, auxiliadas pelas inovações tecnológicas que diminuía o tamanho e o custo dos aparelhos, aqueceram o mercado de gravação de discos.

Outra indústria que estava se desenvolvendo nesse mesmo período era a do cinema. Para se estabelecer e conseguir sobreviver, ela se apoiava principalmente na indústria da música e, dessa parceria, surgiu um gênero cinematográfico que figurou como principal gênero brasileiro até os fins da década de 1960: as comédias carnavalescas, conhecidas popularmente como chanchadas. Depois da década de 1960, o termo ganhou um ar pejorativo depois que o movimento do Cinema Novo teceu duras críticas a esse tipo de produção. Até o fim dos anos 30, essas comédias traziam, basicamente, sequências musicais com marchas e sambas cantados por artistas do rádio, lançados semanas antes do carnaval e tinham como objetivo lançar as canções que iriam tocar durante o carnaval.

Carmen Miranda não teve dificuldades em participar dessas produções já que, à época, era conhecida nacionalmente e seus papéis se restringiam a cantar em sequências musicais. Nas primeiras produções que participou, os ornamentos baianos ainda não eram utilizados. Somente depois do filme *Banana da terra*, de 1938, começou a usar a fantasia de baiana nas apresentações em cassinos. Em uma dessas apresentações, foi contratada por produtores americanos que, naquela personagem, viram o modelo ideal para representar o País nos filmes que iriam começar a estabelecer a política de boa vizinhança: uma alegoria da alegria e do cordialismo nacional.

Foi importante analisar a sequência musical *O que é que a baiana tem* do filme *Banana da terra* para que pudéssemos perceber as rupturas e as continuidades da performance na atriz e cantora quando essa deixa o Brasil para seguir carreira em comédias americanas. *Banana da terra* foi o único filme em que Carmen Miranda atuou

no Brasil vestida de baiana. Nesse período, já estavam em vigor a censura do Departamento de Imprensa em Propaganda (DIP) e as ações populistas de Vargas que não beneficiavam os artistas que cantassem as coisas nacionais diretamente, mas tornava menos rígida a censura e, com isso, diminuía-se os riscos de prejuízo com possíveis perdas de conteúdo em discos e películas.

A partir de *Chica chica boom chic*, sequência musical do filme *Uma noite no Rio*, de 1941, conseguimos enxergar as transformações no discurso de brasilidade a partir da composição de sua performance. Percebemos claramente que Carmen Miranda direciona sua carreira no mesmo compasso dos ideais políticos, tanto no idealismo de progresso da Nação de Vargas, quanto no tropicalismo exótico utilitário trabalhado pelos Estados Unidos. Logicamente, a luso-brasileira não estava interessada apenas na causa política em nenhum dos dois casos. Seu engajamento se resume a colocar sua carreira a disposição da ideia do momento: se era para divulgar o País no próprio País, ela estava ali, se era para ser um cicerone fora, ela também estava. E quando foi preciso adequar sua performance a uma estratégia latina, a luso-brasileira assim o fez e, no fim da carreira, as rupturas no seu discurso já eram maiores que as continuidades. Seguindo essa estratégia, Carmen conseguiu dar longevidade a sua carreira. Sua alegoria nacionalista havia dado lugar à fantasia exótica e sensual. Assim, percebemos que a performance de Carmen Miranda se moldava de acordo com o que era conveniente para sua carreira.

É importante destacar que esse é um período de intensa discussão, tanto intelectual quanto midiática, sobre a própria ideia de identidade nacional. Enquanto Carmen Miranda estava encenando baianas em Hollywood, no Brasil a crítica de cinema e os leitores de revistas como a *Scena Muda*, periódico especializado em cinema que destinava espaço para cartas de leitores, criticavam a forma como ela a fazia: exageradamente expansiva e passional, além do figurino extravagante. No âmbito intelectual, tinha-se o recente lançamento dos hoje clássicos sobre a temática nacional: *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, que fora o primeiro a pesquisar e lançar um olhar sobre a vida privada do brasileiro, de onde extraiu material importante para que posteriormente se pudesse entender as origens do hedonismo à brasileira; e o importante *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, que conduz sua discussão em torno da noção de cordialismo. Os dois, juntamente com os estudos de Roberto DaMatta, formam o triunvirato intelectual da formação do povo brasileiro. Encaminhando a pesquisa por esse viés, vamos ao encontro da proposta do Programa de Pós-Graduação

em Comunicação e Culturas Midiáticas que é discutir a cultura da mídia. Fazemos isso na discussão sobre os resíduos da regionalidade/nacionalidade que marcam o corpo e compõem a performance de Carmen Miranda.

Reoxigenar as questões que dizem respeito à construção da imagem do Brasil no âmbito internacional é uma questão que se faz necessária por estarmos, hoje em dia, retomando um espaço de destaque no cenário internacional. O crescimento econômico e o desenvolvimento social do País, aliados à crise na Europa e nos Estados Unidos, além da atenção redobrada pela proximidade dos eventos esportivos – Copa do Mundo de Futebol e Olimpíadas – cujas próximas sedes serão o Brasil, fazem com que antigos ícones sejam rememorados e que os novos cicerones sejam comparados àqueles que inauguraram o processo de divulgação do País lá fora.

Enquanto vivemos hoje, no século 21, uma época em que existem pesquisas dispostas a fazer exercício hercúleo de futurologia, principalmente no setor da cibercultura, com esta pesquisa – que caminha no caminho contrário – temos a possibilidade de revisitar, analisar para tentar encontrar as “origens” dessa construção de cicerones que se deu, basicamente, nas primeiras décadas do século 20. Todo presente pressupõe e é resultado de um passado, que tanto explica o atual estado das coisas e situações, como também é a base pela qual se pode traçar as perspectivas de futuro. Fomos buscar, com este trabalho, o que consideramos como sendo as primeiras manifestações de criação dos cicerones, personagens que imprimiram em seus corpos, suas performances, retóricas holísticas baseadas em seleções de regionalismos para mostrar internacionalmente o que considerava ser a síntese de sua cultura.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamim (org). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”**: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

ANTUNES, Anderson. Have you heard of brazilian country music phenomenon Michel Teló yet? You will. **Forbes**, New York, dez. 2011. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/andersonantunes/2011/12/29/have-you-heard-of-brazilian-country-music-phenomenon-michel-telo-yet-you-will/>. Acesso em: 30 dez. 2011.

AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil 1923-1962** (tese de doutorado). Niterói, 2002.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CASADEI, Eliza Bachega. **Os novos lugares de memória na internet**: as práticas representacionais do passado em um ambiente on-line. Disponível em www.bocc.ubi.pt/pag/Casadei_memoria_Internet.pdf. Acessado em 15 nov. 2011.

CASTRO, Ruy. **Carmen: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. **Estudos Avançados**. São Paulo: v.5, n.11, 1991.

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COSTA, Sebastião Guilherme Albano da. **A modernidade representada na América Latina: os romances e os filmes S. Bernardo e Pedro Páramo**. Natal: Editora da UFRN, 2010.

DANTAS, Danilo Fraga. **A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos**. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: Intecom, 2005.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Nação e região: em torno do significado cultural de uma permanente dualidade brasileira*. In: SCHÜLER, Fernando; BORDINI, Maria (Org.). **Cultura e identidade regional**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, vol. 2, 1990

FENERICK, José Adriano. **Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira**. *Revista História em Reflexão*. Dourados, v 1, nº 1, 2007.

FRIEDRICK, Otto. **A cidade das redes: Hollywood nos anos 40**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FREIRE FILHO, João. JENOTTI JR., Jader. **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

FREIRE, Rafael de Luna. *Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional*. **Revista Contracampo**. Niterói, n. 23, dezembro de 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GARCIA, Tânia da Costa. **O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOMES, Rodrigo Cantos. **Tias baianas que lavam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõem: um exame das relações de gênero no samba da pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX**. Disponível em: www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-RodrigoSavelli.pdf. Acessado em abril/2011.

GOMES, Tiago de Melo. **Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República**. Disponível em: www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi09/topoi9a7.pdf Acessado em abril/2011.

HATOUM, Milton. *Identidades difusas*. In: SCHÜLER, Fernando; BORDINI, Maria (Org.). **Cultura e identidade regional**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANOTTI Jr, Jeder (org). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

_____. **Mídia, música popular e gêneros musicas: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento**. Disponível em: http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/jeder-janotti_jr.pdf. Acessado em abril/2011.

LAFER, Celso. **A identidade internacional do Brasil e a política externa brasileira: passado, presente e futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e identidade: quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.

MORES, Isaias Albertin. **A política externa de boa vizinhança dos Estados Unidos na América Latina no contexto da Segunda Guerra Mundial**. (dissertação de mestrado). Brasília, 2008.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. *Jeitinho e jeitão: uma tentativa de interpretação do caráter brasileiro*. **Revista Piauí**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 73, p. 32-34, 2012.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1991.

PARANHOS, Adalberto. *A invenção do Brasil como terra do samba*. **História**, São Paulo, v. 22, nº 1, 2003.

PINHEIRO, Letícia. **Política externa brasileira (1889-2002)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PIZARRO, Ana. **Áreas culturais na modernidade tardia**. In.: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba 1917-1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília, DF: Iphan, 2006

SANTOS FILHO, Juvino. *Ensaio sobre o samba*. **Repertório: Teatro & Dança**. Salvador, v. 11, nº 11, 2008.

SCHPUN, Mônica Raisa. *Carmen Miranda, uma star migrante*. **Rev. Antropol.** vol.51, n.2, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOARES, Thiago. **A construção imagética dos videoclipes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática**. (tese de doutorado). Salvador, 2009.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

VALENTE, Heloísa de Andrade Araújo. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

_____. **Os cantos da voz**. São Paulo: Annablume, 1999.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MÚSICAS

BARROSO, Ary. *Eu dei...* Interprete: Carmen Miranda. In: MIRANDA. **Quando eu penso na Bahia**. Rio de Janeiro: Odeion, 1937. 1 disco sonoro, Lado B, faixa 1.

CAYMMI, Dorival. O que é que a baiana tem. Interprete: Carmen Miranda. In: MIRANDA. **O que é que a baiana tem**. Rio de Janeiro: Odeon, 1938. 1 disco sonoro, Lado B, faixa 1

PAIVA, Vicente. PEIXOTO, Luiz. Disseram que voltei americanizada. Interprete: Carmen Miranda. In. MIRANDA. **Disso é que eu gosto**. Rio de Janeiro: Odeon, 1940. 1 disco sonoro, Lado B, faixa 1.

VALENTE, Assis. Recenseamento. Interprete: Carmen Miranda. In: MIRANDA. **Recenseamento**. Rio de Janeiro: Odeon, 1940. 1 disco sonoro, Lado B, faixa 1.

DVD

ENTRE A LOURA E A MORENA (The Gang's All Here). Busby Berkeley. 20th Century Fox, 1943 1 DVD (103 min), son., color.

RIO. Direção: Carlos Saldanha. 20th Century Fox, 2011. 1 DVD (105 min), son., color.

SERENATA TROPICAL (Down Argentine Way). Irving Cummings. 20th Century Fox, 1940. 1 DVD (88 min), son., color.

UMA NOITE NO RIO (The Night in Rio). Irving Cummings. 20th Century Fox, 1941. 1 DVD (90 min), son., color.

VÍDEOS

CARIOCA, Zé. DONALD, Duck. **Alô, Amigos.** 1942. 1 post (10 min 35 s). Postado em 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lUMuOXpij6s>. Acessado em: 15 nov. 2012.

MIRANDA, Carmen. **Aquarela do Brasil.** 1943. 1 post (4 min 3 s). Postado em: 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5DBA5tnAJDk>. Acessado em: 30 mar. 2012.

MIRANDA, Carmen. Chica Chica Boom Chic. 1941. 1 post (2 min 53 s). Postado em: 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KHJLm6WNEv4>. Acessado em: 30 mar. 2012.

MIRANDA, Carmen. **O que é que a baiana tem?** 1938. 1 post (3 min 17 s). Postado em: 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c>. Acessado em: 4 abr. 2011.

MIRANDA, Carmen. **Querido Adão.** 1936. 1 post (2 min 43 s). Postado em: 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lEj9jZiltTA>. Acesso em: 25 mar. 2012.

MIRANDA, Carmen. **The lady in the tutti frutti hat.** 1943. 1 post (3 min 17s). Postado em: 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TLsTUN1wVrc>. Acessado em: 25 mar. 2011.

MIRANDA, Carmen. **Weekend in Havana.** 1941. 1 post (2 min 29 s). Postado em: 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H1KmUV7jaag>. Acessado em 30 mar. 2012.

SALDANHA, Carlos. **Rio.** 2011. 1 post (2 min 12 s). Postado em 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yklIJ3BdQg8>. Acessado em: 30 mar. 2012.

DESMOND. **Assassin's Creed 3 gameplay - Desmond Stadium Mission in.** 2012. 1 post (14 min 13s). Postado em: 2012. Acessado em 15 nov. 2012.